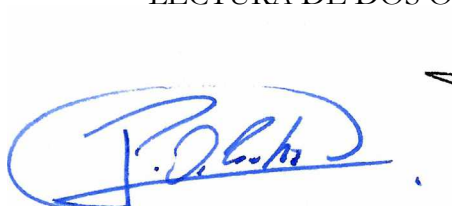


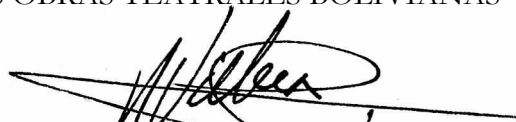
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA




TESIS DE GRADO:

EL ACONTECIMIENTO DE LA TEATRALIDAD:
LECTURA DE DOS OBRAS TEATRALES BOLIVIANAS


Oscar Roque Valasco
Fisico


Marcelo Villena Alvarado
Tutor


Martín Mercado
Vincular

Postulante: SOLEDAD LUCÍA ARDAYA MORALES

Tutor: DR. MARCELO VILLENA ALVARADO



La Paz - Bolivia

2018

Agradecimientos:

A Marcelo Villena, por la presencia entrañable y la mirada compañera

A María Teresa Dal Pero, por la hermandad cómplice y amorosa en éste y otros mundos

A Juan Luis Gutiérrez por el amor y la vida juntos

A Eloisa por iluminar los días

A Florencia Chiaretta por el acompañamiento lúcido y la amistad plena

A mis padres por el amor infinito

A mi familia por ser un remanso cálido

A Eduardo Calla por el apoyo y la inspiración

A Paolo, Gonzalo, Alice y Lucas por sostener empedernidamente un sueño colectivo

*A Elena, Teresa y Eloisa,
mujeres que llevo en la mirada y en la risa*

Abstract

La siguiente investigación propone una lectura crítica de obras que forman parte del teatro contemporáneo boliviano: *Di cosas bien... (oh my country is tres folie)* de Eduardo Calla (2006) y *Frágil* de María Teresa Dal Pero y César Brie (2003). En la propuesta de lectura de la obra de Calla prevalece el análisis de la escritura, en tanto texto dramaturgico, a diferencia de la lectura de la obra de Dal Pero y Brie en la que prevalece el abordaje del aspecto escénico, en tanto imagen. Para el desarrollo de ambos análisis propongo, por un lado, herramientas de lectura sustentadas en los componentes de la *Poética* de Aristóteles y, por otro, planteo perspectivas de lectura basadas en las nociones de *acontecimiento y teatralidad*. Nociones que amplían la perspectiva del teatro en tanto suceso vital y radical.

índice

Preludio.....	1
1. Disposición de la escena	4
1.1 Historiales	4
<i>Historiales del teatro boliviano del siglo XX'</i>	6
<i>Historiales del teatro contemporáneo en Bolivia</i>	8
1.2 Utilería	11
1.3 Luminaria	15
2. Dramaturgia: <i>Di cosas bien... (oh my country is tres jolie!)</i>	20
2.1 Fábula propia: La simultaneidad del conflicto.....	21
<i>Gráfica de la simultaneidad... ..</i>	
<i>Lenguajes de la simultaneidad</i>	27
<i>Fábula escénica</i>	31
2.2 Personajes: Nombres que intuyen corporalidad	33
<i>El paso del nombre al cuerpo...</i>	36
<i>Nombres que habitan la paradoja escénica...</i>	39
<i>Nombres sobrecargados y cuerpos intermedios</i>	42
2.3 Didascalias: Instrucciones subvertidas.....	44
<i>Instrucciones en el umbral</i>	47
<i>Instrucciones camufladas</i>	49
2.4 Pre-montaje.	51
3. Puesta en escena: <i>Frágil</i>	54
3.1 Fábula: el valor de la imagen.....	55
<i>El trazo de los objetos escénicos... ..</i>	61
<i>La imagen del Teatro de los Andes... ..</i>	64
3.2 Personajes: corporalidades que se intuyen	66
<i>Cuerpo en el umbral.</i>	67
<i>Acerca de la encarnación</i>	73
<i>Cuerpos fisurados</i>	74
<i>Cuerpos oníricos</i>	82
3.3 Didascalias: intuición de la imagen.....	87
Montaje final	92
Bibliografía	97

Preludio

La tesis "El acontecimiento de la teatralidad: lectura de dos obras teatrales bolivianas" propone la lectura crítica de dos obras representativas del teatro contemporáneo boliviano: *Di cosas bien... (oh my country is tres jolie!)* de Eduardo Calla (2006) y *Frágil*² de María Teresa Dal Pero y César Brie (2003). En tanto obras teatrales, son propuestas estéticas que trabajan de manera particular la escritura, comprendida como el texto **dramatúrgico**, y la imagen, comprendida como la puesta en escena. Cada una de las obras configura relaciones diversas y singulares entre escritura e imagen.

La lectura de la obra de Calla se focaliza en la escritura. Es decir, el análisis privilegia la dramaturgia como lugar en que reside el germen de teatralidad que compondrá, posteriormente, la obra escénica. Si bien Calla asume la importancia del aporte actoral y escénico al momento de escribir la obra, esta lectura aborda ante todo el texto **dramatúrgico** como lugar en que la palabra asume, provoca y destila teatralidad. A la vez, el análisis de la obra contempla el abordaje de la imagen a través de la lectura de tres fotografías de la puesta en escena y acude al registro audiovisual de una de las presentaciones.

Por otro lado, la lectura de la obra de Dal Pero y Brie privilegia la reflexión sobre la imagen, a través del análisis de fotografías de la puesta en escena³. Las fotografías sugieren una teatralidad singular fundada en la imagen, que luego debe ser "descrita" en la dramaturgia de la obra. Si bien el texto **dramatúrgico** también es analizado, el estudio se centra en la imagen de la puesta en escena como lugar en que se manifiestan resoluciones dramáticas visuales y plásticas, antes que escriturales.

Para ahondar en la especificidad de cada propuesta estética, determino nudos de tensión entre palabra e imagen. Dichos nudos se basan en los seis componentes de la tragedia griega propuestos por Aristóteles, así como en su respectiva transformación en la actual teoría y semiología teatral. Para esta propuesta, los seis componentes aristotélicos están agrupados en tres herramientas de análisis dramático: 1) La **acción o fábula** referidas a "la estructuración de los hechos"⁴; 2) la manera de pensar (lenguaje propio de los personajes), el carácter (acciones de los

Eduardo Calla. *Di cosas bien... (oh my country is tres folie)* publicada en *Quipos, nudos para una dramaturgia boliviana*. La Paz, Plural Editores, 2008.

² María Teresa Dal Pero y César Brie. *Frágil*. La Paz, Plural Editores, 2003.

³ Fotografías tomadas en la presentación de la obra en el FITAZ 2006.

⁴ Fotografías tomadas el año 2003.

⁵ Aristóteles, *Poética*. Edición trilingüe traducida por Valentín García Yebra. Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, 1974.

personajes) y la elocución (expresión del pensamiento a través del lenguaje) forman parte del análisis de los personajes tanto a nivel escritural como escénico; 3) el canto y escenografía componen la noción de puesta en escena.

Acción o fábula, personajes y puesta en escena están complementados por un cuarto nudo de tensión entre palabra e imagen, las didascalias. Esta figura es comprendida no solamente como acotaciones espaciales o actorales propias del teatro clásico, sino como parte esencial del texto y la propuesta estética del teatro contemporáneo. Las cuatro herramientas mencionadas se desarrollarán en el primer capítulo.

Una vez propuestas las herramientas de análisis dramático, surge la primera dificultad: ¿Son ellas suficientes para transmitir aquello que sucede en un tiempo y lugar atravesado por cuerpos cuyos gestos narran y cuyas relaciones crean vida en un aquí y ahora? Algo de esa teatralidad que emerge en una presentación teatral es indescriptible, algo de la respiración o la mirada de un actor es inenarrable, algo de lo que sucede a la mirada que contempla un cuerpo que danza al tocarse con un arco de chelo escapa al lenguaje.

Es necesario entonces escapar al mero entendimiento de la escritura e imagen y para eso acudo a dos perspectivas de lectura que se desarrollarán en el primer capítulo. La primera perspectiva es la noción de *acontecimiento* propuesta por Alain Badiou y retomada por Jorge Dubatti⁷, noción que permite una primera interrogante: ¿Qué hace que el teatro *suceda*? ¿Quizás la composición de una teatralidad seductora?

Esta nueva interrogante deriva en la segunda perspectiva de lectura, la noción de teatralidad propuesta por Roland Barthes en el ensayo "El teatro de Baudelaire"⁸. Acontecimiento y teatralidad, entonces, plantean las interrogantes a resolver desde una aproximación al teatro en tanto suceso vital y radical.

De esta manera, en el primer capítulo, "Disposición de la escena", desarrollo las circunstancias de la emergencia del teatro contemporáneo en Bolivia. Asimismo, planteo tanto las herramientas de análisis dramático como las perspectivas de lectura a partir de las cuales abordaré la escritura y la imagen.

En el segundo capítulo, "Dramaturgia: *Di cosas bien... (oh my country is tres jolie!)*", analizo fábula, personajes y didascalias desde el aspecto escritural, ahondando en la teatralidad y en el acontecimiento inherente a la propuesta dramática. El abordaje de la imagen es transversal al análisis de la obra.

◦ Alain Badiou. *Imágenes y Palabras*. Buenos Aires, Ed. Manantial, 2005.

Jorge Dubatti. *Filosofía del teatro I y Filosofía del teatro II*. Buenos Aires, Ed. Atuel, 2007 y 2009.

Roland Barthes. "El teatro de Baudelaire" en *OEuvres complètes*. Nouvelle Edition revue, corrigée et présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 2002. El ensayo también se encuentra en el libro *Ensayos Críticos*. Barcelona, Ed. Seix Banal, 1967.

En el tercer capítulo, "Puesta en escena: *Frágil*", desarrollo una aproximación al tipo de teatralidad que propone, basándome en fotografías de la obra. Fábula, personajes y didascalias también conforman los elementos de análisis. La aproximación a la teatralidad y al tipo de acontecimiento que suscita está sustentada en las imágenes de la obra, antes que en el plano escritural.

El análisis de *Frágil* implica un cambio de perspectiva en la lectura, debido a que participé como actriz en el proceso de creación. Es por ello que esta aproximación representa un desafío de distanciamiento, un movimiento que va de la praxis a la lectura crítica.

Por último, en "Montaje final" propongo las conclusiones de las lecturas a la luz de los puntos desarrollados en los tres capítulos.

1. Disposición de la escena

1.1 Historiales

Di cosas bien... (oh my country is tras jolie!) de Eduardo Calla fue escrita en La Paz y Madrid entre los años 2005 y 2006. Esta obra fue presentada por el Colectivo *Escena 163* bajo la dirección del autor. Tuvo un primer estreno el año 2006 a partir del cual se reconfiguró, puesto que un cambio de actores implicó un cambio **dramatúrgico**. El reestreno se realizó el mismo año con la actuación de Cristian Mercado, Patricia García, Marcelo Sosa y Mariana Vargas, elenco con el que la obra participó de varios festivales a nivel nacional y sudamericano.

La obra fue publicada en el libro *Quipus, nudos para una dramaturgia boliviana* el año 2008, como parte de un compendio de 18 obras escritas por jóvenes dramaturgos bolivianos.

En la sinopsis de la obra, el autor describe el argumento:

Felipe necesita trabajo, necesita ser exitoso, necesita que alguien le diga que puede ser muy muy importante. Alicia no se acuerda de su nombre, se revuelve y reacomoda en su mugre, espera a Felipe (quien salió en busca de trabajo). Varios personajes y algunos más aprovechan la confusión que generan a partir de esta situación poco confusa y totalmente ajena a ellos, para tratar de afirmar (o confirmar) su subjetividad en función del otro, para succionar del abismo, reventar al otro, "quedar bien" ante el otro, para ser más falsos, sobreexponerse, alimentarse del escenario, de la posibilidad de mentir... total... es teatro.

"Di cosas bien..." trata sobre nuestro abuso de la palabra, nuestro abuso del estereotipo y de nosotros mismos para validarnos. Juega a abusar del espacio, del objeto, de la forma... de la correcta forma de estar y ser en el mundo. De los discursos que luchan por ser los correctos, de las palabras que son utilizadas para clasificar, etiquetar para otorgar poder. Los personajes subsisten por el abuso, presenciando abuso y abusándose, las estructuras de la obra subsisten en medio del abuso.

Por otro lado, *Frágil* fue escrita y estrenada entre los años 2002 y 2003, presentada por el Teatro de los Andes bajo la dirección de César Brie, con la actuación de María Teresa Dal Pero, Soledad Ardaya, Daniel Aguirre y Lucas Achirico. Esta obra participó en diversos festivales tanto nacionales como internacionales en Latinoamérica y Europa.

La sinopsis de la obra, escrita por César Brie, propone el siguiente argumento:

La comida, la escuela, la vida de familia, la religión, las peleas de los padres, la pubertad, la sexualidad, las preguntas difíciles, las respuestas absurdas, los reproches, la amistad con un abuelo muerto hace tiempo, los recuerdos, el afecto que no sabe cómo expresarse.

A través de este mosaico, la adolescente Lucia, no se resigna a perder el estupor, el asombro, la fuerza de su infancia.

Frágil habla de la fragilidad.

La fragilidad de un pensamiento, una vida espiritual que no se alimenta en la escuela, que no se reconoce en los dogmas vigentes ni resplandece en ningún templo, sino en contacto con los elementos inefables de nuestra existencia: los recuerdos, las amistades, el toque perturbador de una obra de arte que nos abre los sentidos y desata el corazón.

Frágil nos habla de una adolescente, Lucia, y de su familia.

Pero al mismo tiempo nos habla de otro tipo de adolescencia. La adolescencia de quien no se resigna a sepultar en la costumbre sus sueños, su candor, sus inquietudes, los hilos que pulsan a cada instante sin llegar a expresarse.

Crecer sin traicionar, abrir los ojos sin que nos abrumen nuestras visiones, conservar la mirada, la frágil mirada del amante, del artista, del niño. Conservar en el hoy aquello que ya fue. Perder el miedo al amor, al dolor, a la vejez.

Con argumentos teatrales que bordean la intimidad, la soledad, el asombro cotidiano, la invasión del otro, entre varios temas que encaran la subjetividad de los personajes, ambas obras son representativas de la dramaturgia contemporánea boliviana. Y aquí se presenta una primera dificultad: ¿Cómo definir esa dramaturgia y cómo abordar la emergencia del teatro contemporáneo en Bolivia?

Para contextualizar el teatro boliviano e identificar la emergencia del teatro contemporáneo, es necesario desarrollar un breve recorrido por el teatro boliviano del siglo XX. El material consultado para este fin comprende la tesis de Carmen Saavedra "Sentido y forma en el teatro social de Raúl Salmón, una dramaturgia fallida" (2000) y la tesis de Julia Peredo "Texto y escena: un recorrido intertextual a través de tres obras del Teatro de los Andes" (2010), dos de las pocas tesis de la Carrera de Literatura de la Universidad de San Andrés que abordan el tema dramático boliviano; los ensayos y artículos de Mario Soria⁹ y Oscar Muñoz¹⁰, investigadores del teatro boliviano; y, finalmente, las entrevistas realizadas a Marta Monzón, actriz, directora y docente teatral; Eduardo Calla, dramaturgo boliviano, y María Teresa Dal Pero, actriz y cantante italiana fundadora del Teatro de los Andes.

⁹ Mario Soria. *Teatro boliviano del siglo XX*. La Paz, Ed. Casa Municipal de la Cultura "Franz Tamayo", 1980.

¹⁰ Oscar Muñoz, *Antología Selectas del teatro boliviano contemporáneo* Santa Cruz, Ed. del Comité de la Honorable Alcaldía de Santa Cruz, 2005 y Publicación del Instituto Boliviano de Cultura, en la que, frecuentemente, se publican artículos sobre teatro boliviano y crítica de estudio más cuidadosa.

Historial del teatro boliviano del siglo XX

Julia Peredo recurre al texto inédito "Breve historia del teatro en Bolivia", escrito por Dora Cajías, Gilmar Gonzáles, Raquel Montenegro y Ana Rebeca Prada, para dar un panorama teatral de 1900 a 1930. Propone cinco géneros principales en dicho periodo: el melodrama histórico, el drama situacional (ahondando en temas morales y sociales), la comedia ligera (similar al entremés), la tragedia (*Prometheida* de Franz Tamayo) y el drama de intrigas (carente de una tónica didáctica).

La generación del 21 daría continuidad a los cinco géneros, dejando de lado el aspecto histórico para profundizar en la temática sociopolítica nacional, haciendo referencia al mestizaje, los intereses económicos y sociales de la oligarquía, y la incorporación del indígena como símbolo de identidad, entre otros.

Soria, Muñoz y Saavedra coinciden en que en la Generación del 21 existió una producción dramática prolífica que impulsó sus propias instancias organizacionales, como la Sociedad de Actores Bolivianos y la Sociedad de Autores Teatrales en la ciudad de La Paz. Otra coincidencia entre los autores es reparar en que dicho movimiento se vio truncado por la Guerra del Chaco. De esta manera, la Generación del 21 habría gestado un teatro costumbrista y de identidad nacional, al que más tarde Salmón le daría un carácter social y popular.

Es entonces, para Carmen Saavedra, a partir de Raúl Salmón (1940) que se puede hablar de un "proceso" del teatro boliviano, un proceso distinto a una "historia" del teatro en Bolivia. Esto se debería a que Salmón marcó una ruptura dramática, independizándose del teatro español a través de la incorporación de personajes no oficiales y de idiolectos. Estas incorporaciones ampliarían su llegada a un público popular, hasta ese momento marginal al arte teatral. Esto implicaría un cambio tanto en la producción dramática y escénica como en la difusión del teatro. Así, Saavedra destaca tres fenómenos importantes de la época: la especialización de un autor dramático, la especialización de un grupo que "interprete" y la ampliación de un público popular que lo justifique.

La crítica de Saavedra se centra en el desarrollo, en décadas posteriores, de dicho género costumbrista popular:

Salmón no tuvo, en el ámbito creativo, ni seguidores, ni discípulos, ni detractores que refutaran su fórmula de teatro burgués dirigido a alimentar las ilusiones de los grupos populares. Así como

" "Un minucioso panorama teatral de los textos de teatro y registro de prensa de los años 1900 a 1930, que toma en cuenta el contexto político social y estudios previos sobre esta época, entre los que se incluyen los análisis de Mario Soria, Mariano Baptista, Celestino López Martínez, Fernando Diez de Medina, Ximena Díaz Villamil, Ángel Salas (*La literatura dramática en Bolivia*), Luis Alberto Pabón (*Bosquejo para historia del teatro paceño*, 1948) y Oscar Muñoz Cadima (*Teatro Boliviano Contemporáneo*, 1981), obras que a decir de los autores, si bien tienen cierto nivel crítico y académico: su aporte es, por lo general, más de registro bibliográfico e historiográfico que de análisis teatral (citado en Peredo, pág. 3).

nadie pudo desde esa fórmula revolucionar y configurar una nueva forma de teatro social que a la vez sea popular. (...) Así como el teatro que creó Salmón [en los años 40] fue importante para romper con un teatro españolizado, dirigido a un público de elite, hoy es importante romper con ese teatro evacionista. Y no porque sea popular-localista, más bien porque urge la presencia de un teatro boliviano que construya su identidad, no sé si reproduciendo la identidad de una nación o más bien construyendo una nación **imaginaria**.¹

Retorno de Saavedra la noción de "proceso" en remplazo de una "historia" del teatro para poder ahondar en la emergencia del teatro contemporáneo boliviano. Mario Soria, Oscar Muñoz y Carmen Saavedra proporcionan datos para la estructuración de siete proyectos teatrales¹ que conformarían la historia del teatro boliviano del siglo XX. Recupero cuatro de los siete procesos para entender la emergencia del teatro contemporáneo en Bolivia.

El primer proceso se refiere al surgimiento del teatro popular costumbrista, iniciado por el movimiento de Raúl Salmón en los años 40, con algunas variaciones de David Santalla en los años 60 y finalmente con una última desviación hacia los *cafés-concert* en las ciudades de Cochabamba, La Paz y Santa Cruz, vigentes en la actualidad. De este proyecto también derivan los grupos de teatro costumbrista popular que hasta nuestros días llenan los teatros en la ciudad de La Paz con obras de Raúl Salmón y bajo la misma lógica "interpretativa" de los actores y de los directores. Una primera diferencia que plantea el teatro contemporáneo en relación a ese primer proceso es la oposición a la lógica interpretativa, a través de la propuesta de dramaturgias propias para nuevos procesos históricos y sociales. Una segunda diferencia se da a nivel escénico, pues la estética del teatro popular costumbrista es realista y la del teatro contemporáneo busca crear a partir de la simplificación de objetos, la metáfora, la ruptura de estereotipos, entre otros.

El segundo proceso teatral está dado por la conformación de grupos profesionales de teatro. Este proceso es iniciado por Nuevos Horizontes en Tupiza (1946-1961) con un trabajo intenso de giras por pueblos y centros mineros, además de la difusión a través de la imprenta del grupo. Podemos decir que de este proyecto deriva la concepción de grupo profesional de teatro, que funge de "escuela de formación" para las nuevas generaciones y trabaja de manera profesional, es decir, con una metodología propia para crear un lenguaje propio. Luego de un periodo en que los llamados Talleres Universitarios (1970-1980) intentaron conformar grupos de teatro, truncados nuevamente por los procesos dictatoriales, es en los años noventa y dos mil que se crean grupos con estas características, como el Teatro de los Andes en Sucre, Casa Teatro en Santa Cruz, Pequeño Teatro en La Paz y, posteriormente, Teatro Duende en La Paz, Kikin Teatro en Cochabamba, Teatro Trono y Teatro Ojo Morado en El Alto, entre otros. Estos grupos dan cabida a la emergencia del teatro profesional, tanto social-popular como contemporáneo.

¹² Carmen Saavedra. Tesis de grado: *Sentido y forma en el teatro social de Raúl Salmón, una dramaturgia fallida*, 2000, pág. 130.

¹³ Saavedra plantea siete proyectos teatrales: teatro popular costumbrista, Nuevos Horizontes, teatros universitarios, los elencos de teatro, los festivales, los grupos de teatro independiente y los proyectos de teatro que surgen al margen de la historia oficial.

El tercer proceso contempla el desarrollo de los festivales internacionales, iniciados en la década del sesenta, retomados en la década de los noventa para finalmente tener una mayor importancia y repercusión en la década de los dos mil. Los festivales fueron instancias de observación del quehacer teatral nacional e internacional, así como de formación de los grupos de teatro bolivianos y, por lo tanto, instancias que impulsaron la emergencia de un intercambio de estéticas y lenguajes dando cabida al surgimiento del teatro contemporáneo.

El cuarto proceso teatral se refiere a la conformación de elencos de teatro que, a diferencia de los grupos teatrales, reúne a actores, directores y (a veces) dramaturgos para desarrollar un proceso creativo específico, crear una obra. En el desarrollo del teatro contemporáneo, la conformación de elencos da cabida a la articulación de gente formada ya sea en grupos profesionales o en escuelas nacionales e internacionales de teatro. Articulación que permite el desarrollo de nuevas dramaturgias bolivianas, sustentadas en el intercambio de lenguajes y estéticas de las escuelas provenientes.

Historial del teatro contemporáneo en Bolivia

Marta Monzón, actriz y directora teatral, sostiene que previamente a las décadas de los noventa y dos mil, el desarrollo **dramatúrgico** en Bolivia estuvo ligado a los procesos históricos y tuvo lugar en coyunturas socio-políticas específicas. De cada proceso surgieron obras aisladas, de las cuales muy pocas fueron publicadas.

Por otro lado, según Monzón, uno de los aportes latinoamericanos más importantes a la escritura dramatúrgica y a la propuesta escénica se da a través de la "creación colectiva". Esta forma de producción teatral, cuyo primer desarrollo en Latinoamérica corresponde al momento histórico de la post dictadura, implica nutrirse del contexto sociopolítico para crear grupalmente, además de una formación más amplia y profesional en los creadores teatrales.

La herencia de la creación colectiva es una de las importantes innovaciones y aportes al teatro boliviano contemporáneo nacido en la década de los dos mil. Si bien existen dramaturgias y direcciones definidas, la formación teatral de algunos de los grupos de teatro independiente encaró una formación actoral integral, en tanto los actores fueron formados no solamente para "interpretar" sino para crear escénica, escritural, musical, escenográfica y técnicamente. Esta es una primera diferenciación, la ruptura del concepto de "interpretación" en pro de una "creación", hecho que implica un viraje al teatro profesional, dentro del cual se encuentra el teatro contemporáneo.

"Ver Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Ed. Paidós Comunicación, 1980, pág. 104. "Espectáculo no firmado por una sola persona, sino elaborado por el grupo implicado en la actividad teatral. Como su nombre lo indica, es una metodología de trabajo que desarrolla un proceso creativo grupal, involucrando una **autoría** colectiva. El trabajo **dramatúrgico** sigue la evolución de las sesiones de trabajo y sólo interviene en la concepción de conjunto a través de una serie de "prueba y errores".

De igual manera, directores y dramaturgos atravesaron un proceso de profesionalización importante para desarrollar, junto a actores profesionales y emergentes, nuevas propuestas estéticas. Es así que, en las década de los noventa y dos mil, cambia el panorama tanto de la dramaturgia nacional como de los lenguajes escénicos. El panorama se abre a un "teatro social" profesional, manera en la que Brie denomina la estética de algunas de las obras del Teatro de los Andes, como a la emergencia del teatro contemporáneo en Bolivia.

Los hitos trazados por Salmón son retomados en el sentido en que existe una mayor especialización dramática, **actoral**, de dirección, así como un público que lo justifica. El tema planteado por Saavedra referido a la identidad del teatro boliviano parecería no estar sustentado estrictamente en el nivel temático de las obras, sino en las nuevas propuestas estéticas que se realizan.

En este sentido, el libro *Trazo Escénico: Exploración y Perspectivas del teatro en Bolivia 2000-2010*¹⁵ desarrolla un recuento de la historia de los grupos de teatro independiente conformados en la década de los 90, grupos que, como se dijo anteriormente, fungieron como "escuelas de formación teatral" para muchos actores y directores bolivianos. El libro retorna también el rol de los festivales internacionales en las mismas décadas como instancias de formación e intercambio.

A la vez, el libro *Trazo Escénico* propone una perspectiva de la década de los 2000 en la que existe un mayor intercambio entre artistas a nivel intergeneracional e interdisciplinario. Actores formados en el seno de grupos independientes o en procesos de profesionalización, ya sea a nivel local o internacional, trabajaron conformando nuevos elencos dirigidos por directores y dramaturgos profesionales. Estos elencos desarrollaron nuevas estéticas teatrales caracterizadas por las siguientes propuestas tanto dramáticas como escénicas.

Por un lado, la creación de dramaturgias contemporáneas propias, es decir nuevas maneras de encarar la escritura dramática caracterizadas por:

- una transformación en la concepción de los personajes;
- historias y conflictos sugeridos de manera lateral, es decir, procedimientos escriturales sustentados en un juego teatral más que en una representación histórica o social del contexto;
- escritura teatral que sale de las normas convencionales para ahondar en una espacialidad del texto que sugiera imagen para la puesta;
- simultaneidad de planos en las diversas escenas;
- incorporación de distintos lenguajes que componen una sola dramaturgia: poéticos, minimalistas, entre otros.

¹⁵ Ardaya, Rodríguez y Gozávez *Trazo Escénico: Perspectivas del Teatro en Bolivia 2000-2010*. La Paz, Plural Editores, 2010.

Por otro lado, a nivel escénico, surgen exploraciones fuera de las convenciones habituales. La creación de salas alternativas implicó dejar de pensar las espacialidades en teatros convencionales. Así, las salas alternativas han permitido la diversificación de las estéticas.

Asimismo, las nuevas propuestas sugieren la simplificación de los recursos escénicos. Más que una simplificación cuantitativa, implican una concepción estética de la escena. Lupe Cajías, periodista boliviana y estudiosa del teatro en Bolivia, afirma al respecto:

Se intenta mostrar que todo es posible, que se puede crear cosas bellas con elementos muy comunes, que la vestimenta o cualquier elemento en su sencillez, en su simplicidad, adquiere una belleza, entonces al adquirir esa belleza, esa trascendencia te está mostrando un trabajo interno. El espectador se da cuenta que han puesto una silla con alguna intención, no es lo primero que se les ha ocurrido, sino que hay un proceso de pensamiento de la escena, es un trabajo.¹

Por último, las creaciones proponen el diálogo entre artes. Algunos de los nuevos lenguajes teatrales se ven potenciados por los diálogos con distintas artes: música, danza, artes plásticas, artes visuales. El aporte más importante es la concepción de una escritura teatral con recursos de otras artes no solamente como acompañamiento a la escena, sino encarando una creación conjunta a partir de conceptos comunes.

Otra de las experiencias que propicia el desarrollo de estas nuevas propuestas estéticas se da a principios de los 2000 a través del proyecto denominado *Tintas Frescas*, organizado por la Asociación Francesa de Formación Artística, con el apoyo de la Alianza Francesa en La Paz. La experiencia da lugar a la escritura y creación de obras, residencias de autor en Francia y becas de estudio en España para jóvenes interesados en formarse en la teoría y técnica dramática. Esta primera experiencia, organizada y gestada por Utopos, bajo la dirección de Marta Monzón, fue fundamental para el proceso de continuidad en el aporte de la formación dramática durante los siguientes años.

A través de convenios que dieron la posibilidad de intercambio con dramaturgos extranjeros que impartieron talleres en la ciudad de La Paz, así como con talleres impartidos por dramaturgos nacionales, se publicó el libro *Quipus, nudos para una dramaturgia boliviana*, con la colaboración de varias instituciones como el Centro Simón I. Patiño, la Universidad Católica Boliviana y el Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ). En este libro se publicaron 18 obras teatrales de jóvenes dramaturgos bolivianos, muchas de ellas contemporáneas en su forma y contenido.

Por otro lado, el 2004 se inicia la Escuela Nacional de Teatro en Santa Cruz, momento que también coincide con una búsqueda de profesionalización y de reflexión acerca del quehacer teatral.

¹⁶ Entrevista a Lupe Cajías en el libro *Trazo Escénico: Perspectivas del Teatro en Bolivia 2000-2010*.

De esta manera, aquellos fundamentos que permitieron la emergencia del teatro contemporáneo boliviano fueron la profesionalización tanto de directores, dramaturgos y actores; el cambio del concepto de interpretación por el de creación; la preponderancia del *cómo* se abordan las temáticas antes del *qué* se cuenta; el intento de crear una dramaturgia de identidad nacional a partir de las subjetividades y apuestas estéticas diversas; la apuesta por el valor de la palabra, por el rigor estético.

Es en este panorama general del teatro contemporáneo en Bolivia que se inscriben las dos obras elegidas. Por un lado, analizo *Frágil*, obra del Teatro de los Andes, uno de los grupos independientes que tuvo gran influencia ética y estética en varios de los grupos de teatro en Bolivia. Dicha influencia se basa en un nuevo parámetro de profesionalización del teatro sustentado en nuevas técnicas actorales, un espacio que asegura la continuidad y sostenibilidad del trabajo artístico, el rigor estético en las obras, un rigor conceptual, un oficio teatral sostenido y disciplinado, giras internacionales, entre otras. A través de estas propuestas, el Teatro de los Andes desarrolló un lenguaje teatral propio basado en una estética plástica, visual, musical y poética.

Por otro lado, analizo "*Di cosas bien...* ", obra que surge de la experiencia de un grupo también independiente, Escena 163, colectivo integrado por actores profesionales formados en los grupos independientes de la década de los 90, en los talleres de formación de la década del 2000, así como en la Escuela Nacional de Teatro. El intercambio entre un autor especializado y actores profesionales decanta en la propuesta de un texto dramático y su respectiva puesta en escena, con características propias del teatro contemporáneo en Bolivia.

1.2 Utilería

Para desarrollar la propuesta de lectura de ambas obras, acudo a cuatro herramientas de análisis dramático que engloban la aproximación tanto a la escritura como a la imagen. La propuesta también comprende dos perspectivas de lectura que amplían el horizonte del teatro, sin restringirlo al juego dual de texto-imagen, sino abriendo el espectro en tanto suceso que reúne a quienes actúan y a quienes observan.

Una vez contextualizadas las obras teatrales propuestas, es preciso ahondar en la especificidad de cada propuesta estética. Y para ello, como se mencionó anteriormente, determino nudos de tensión entre palabra e imagen, que permitirán leer los componentes de las obras tanto a nivel de escritura como de imagen.

Los nudos de tensión están basados en los seis componentes de la tragedia griega propuestos por Aristóteles, reunidos en cuatro herramientas de análisis dramático:

a. La acción o fábula

Aristóteles define la acción o fábula como "la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción"¹⁷. A lo largo de la historia del teatro, la fábula "designa la serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra"¹⁸. Brecht, dramaturgo, teórico y director alemán, retorna la radicalidad del término planteada por Aristóteles, pues para Brecht "la tarea principal del teatro es explicar la fábula y comunicar el sentido por efectos de extrañamiento apropiados"¹⁹. En palabras del semiólogo teatral Patrice Pavis, para Brecht, la construcción de la fábula es tener una visión de la historia en tanto relato, y de la Historia en tanto acontecimiento, considerados a la luz del marxismo. Por ende, para la semiología y teoría teatral, la fábula:

... no debe contentarse con restituir el movimiento general de la acción, sino evidenciar las contradicciones. Por ejemplo, en *Madre Coraje* la fábula siempre insistirá en la imposibilidad de acciones opuestas: vivir de la guerra y no sacrificarle nada; amar a sus hijos y utilizarlos para comerciar, etc. La fábula épica brechtiana en vez de ocultar las incoherencias de la historia narrada y el ilogismo del encadenamiento de los hechos, nos hace tomar conciencia al dificultar deliberadamente la continuidad armoniosa de la acción.

Hasta aquí la fábula parecería estar más ligada al "mito"²⁰, relacionado a los motivos y temas de una obra, temas atravesados por la contradicción e ironía.

Paralelamente, el término de acción ha sido comprendido a lo largo de la historia del teatro como "el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra", es decir, la acción permite identificar las diversas transformaciones tanto de las situaciones dramáticas como de los personajes.

Marcelo Villena, en el libro *Roland Barthes, el deseo del gesto y el modelo de la pintura*, retorna el paradigma griego del Acontecimiento, al que Barthes hace alusión en la lectura de la obra de Cy Twombly. Los cinco tipos de acontecimiento (derivados de la *Poética*) que los griegos distinguían en su vocabulario son: el *pragma*, relacionado al "hecho": la *tyche*, que apela a una suerte de azar que contiene una obra, a aquello que escapa al constructo; el *telos*, referido a la finalidad de la composición; el *apodeston*, referido al carácter sorpresivo; y el *drama*, referido a la acción que compromete también al espectador.

¹⁷ Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe traducida por Valentín García Yebra. Madrid, Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos, 1974.

¹⁸ Patrice Pavis, *Op.cit.*, p. 210.

¹⁹ Ídem, pág. 212.

²⁰ ídem, pág. 214.

²¹ "El mito se caracteriza por 1) el orden temporal de eventos: principio, medio y fin; 2) la organización perceptible de un todo; 3) la unidad de acción. De este modo, de la simple imitación de una fuente anterior, el mito se eleva a rango de unidad de acción, a organización narrativa de elementos dispersos y de forma cerrada" (Pavis, *Op.cit.*, pág. 317).

²² Patrice Pavis. pág. 5.

Con el motivo del *drama* Barthes esboza una idea de una nueva disciplina estética: *una ciencia que estudie no la obra en sí, sino la obra tal como el espectador, o el lector, la hace hablar en sí mismo, una tipología de discursos, de algún modo.*

Por consiguiente, la acción no solamente se refiere a la acción de los personajes, sino a la acción de la obra, al efecto en el público en forma de catarsis y, en fin, al acontecimiento que suscita en el espectador.

b. Los personajes

Aristóteles desglosa a los personajes en tres componentes: la manera de pensar, definida como el lenguaje propio de los personajes; el carácter, referido a las acciones de los personajes; y la elocución, entendida como la expresión del pensamiento a través del lenguaje. Sin embargo, a través de la historia del teatro existe una transformación en la manera de contemplarlo, mientras en el teatro griego el personaje *es* la máscara, diferenciando claramente al actor del personaje, en el desarrollo del teatro occidental "el personaje se va a identificar más y más con el actor que lo encarna y se transforma en una entidad psicológica y moral semejante a los otros hombres y encargada de producir en el espectador un efecto de identificación"²⁴. La transformación del personaje va desde la máscara a convertirse en una esencia moral (Racine)²⁵, tendiendo a transformarse en un ser autónomo (como lo será para el naturalismo). Es nuevamente Brecht quien rompe la idea del personaje como entidad indivisible, revelando su duplicidad y, por lo tanto, la imposibilidad de que el espectador se identifique con ese ser dividido. Según Pavis, de estas descomposiciones no surge la muerte del personaje, sino más bien una redefinición:

El personaje se concibe como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa en torno a un esquema dinámico, concentra en él una red de signos en oposición a los de otros personajes [esbozando] una noción de inter-personaje mucho más útil para el análisis que la antigua visión mítica de la individualidad del carácter.²⁶

De estas afirmaciones, deriva una comprensión de inter-personaje definida a partir de ciertos rasgos y gestos que son imprescindibles a la hora de llevarlo a escena. Bajo esta lupa, los personajes de ambas obras elegidas no son una sustancia en el sentido de tener una psicología y moralidad predeterminada pero, a la vez, tampoco son evidentemente separados de sus gestos y rasgos, al punto de impedir la identificación con ellos. Cada texto dramático propone una

²³ Marcelo Villena. *Ro/and Barthes, el deseo del gesto y el modelo de la pintura*, La Paz, IEB, Instituto de Investigaciones literarias de la Carrera de Literatura, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015, pág. 224.

²⁴ Patrice Pavis, *Op.cit.*, pág. 355.

²⁵ Pavis da cuenta del valor del personaje en el neoclasicismo francés en tanto *vale por su ser*, por su posición trágica *sín* tener la necesidad de recurrir a la acción puesto que él es la acción. Barthes escribe al respecto de la postura de Racine "hablar es actuar, el logos toma las funciones de la praxis y la sustituye. Toda decepción del mundo se reúne y se redime en la palabra, el actuar se vacía, el lenguaje se llena" (Barthes, citado por Pavis. *Diccionario de teatro*, pág. 356.)

²⁶ Patrice Pavis, *°pea.*, pág. 357.

noción de personaje propia, a partir del asomarse por los contornos, a partir de la propuesta de un lenguaje específico, a través de un ritmo que lo distingue del resto, de una manera propia de confesarse o evadir. Sus rasgos, gestos, el lenguaje que los caracteriza, los esbozan de manera compleja y a la vez detallada y sutil. Sus nombres, por ejemplo, desde ya son rasgos y gestos de sus corporalidades, de sus intuiciones. Cada elemento del que está compuesto un personaje lo define, desvía y vuelve a configurar en un espacio y tiempo determinado.

c. La puesta en escena

El objetivo de esta investigación es la lectura de la escritura y de la imagen, lo que implica una aproximación a los procedimientos escriturales que crean los lazos entre ambas. Así, el análisis de la puesta en escena no escinde la relación entre palabra e imagen, ya que la puesta en escena "es la transformación del texto a través del actor y del espacio escénico".²⁷

La noción de puesta en escena es reciente, pertenece a la segunda mitad del siglo XIX y va unida al surgimiento del *director*, como responsable de la decisión escénica²⁸. Según la teoría teatral, hoy en día es difícil pensar en una manera "verdadera" o "correcta" de realizar la puesta en escena, y se aleja de la idea de mantener un respeto sumiso a la propuesta dramática, pues se asume que toda puesta en escena implica una lectura particular del texto. Así la puesta en escena no es una simple interpretación del texto sino la propuesta de una lectura y de sentido a partir de él. Para Alain Badiou, "el arte de la puesta en escena es ante todo el arte de composición de un tiempo, (...) un tiempo cuyo solo artificio permite el encuentro en el escenario del instante olvidado de la actuación y de la eternidad de las figuras".²⁹

d. Didascalias

La función y definición de las didascalias también ha sufrido diversas transformaciones a lo largo de la historia del teatro. Han pasado de ser información de fechas y lugar de composición de las obras en el teatro clásico, a la noción de acotaciones, entendidas como todo texto "no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de la representación"³⁰. Las rupturas a esta concepción se dan de muchas maneras, por ejemplo, las puestas en escena de Brecht incluyen las didascalias en escena en forma de carteles que los actores van usando para evidenciar el efecto de distanciamiento que Brecht quería lograr. Asimismo, como otro ejemplo, se encuentran los monólogos de Beckett en que las didascalias se convierten en un "texto" que forma parte de la escritura dramática y de la puesta en escena. Existe la posibilidad de que la acotación o didascalia sea tan extensa que abarque una escena, a ser dicha por un personaje o por una voz en off

²⁷ *Idem*, pág. 385.

²⁸ Según los datos de la historia del teatro en el libro de Pavis, previamente existía la figura del "regidor" o era el primer actor quien esbozaba el movimiento escénico.

²⁹ Alain Badiou. *Op.cit.*, pág. 122.

³⁰ Patrice Pavis, *Op.cit.*, pág. 11,

De esta manera, las didascalias son imprescindibles para intuir la teatralidad que cada texto plantea: en la configuración del espacio, en los estados de los personajes, en la irrupción de otra voz que compone la escena, una voz neutra que declara la teatralidad y en esta revelación del artificio crea un nuevo lenguaje escénico.

1.3 Luminaria

Una vez establecidas las herramientas de lectura, surge la primera dificultad. Si bien los nudos de tensión serán útiles para el abordaje de escritura e imagen, retorno a la pregunta inicial: ¿Son las herramientas suficientes para transmitir aquello que sucede en un tiempo y lugar atravesado por cuerpos cuyos gestos narran y cuyas relaciones crean vida en un aquí y ahora? Algo de esa teatralidad que emerge en una presentación teatral es inefable, algo de la respiración o la mirada de un actor es inenarrable, algo de lo que sucede a la mirada que contempla un cuerpo que traspira al tocarse con un arco de chelo escapa al lenguaje.

El intento de evasión a un simple análisis estructural, o al mero entendimiento de la escritura y la imagen, apela a la apertura hacia dos perspectivas de lectura. Por un lado, la noción de acontecimiento teatral propuesta por Alain Badiou en el libro *Imágenes y palabras*, retomada por Jorge Dubatti en sus libros *Filosofía del teatro I y II*; y, por otro lado, la noción de teatralidad propuesta por Roland Barthes en el ensayo "El teatro de Baudelaire".

Badiou propone la noción de acontecimiento para la aproximación a la política, el arte, la ciencia y el amor. En ella expone las relaciones contradictorias que conviven en una situación desprevenida en forma de suceso, una especie de rapto a partir del cual emerge lo subjetivo.

... se trata de la experiencia de una especie de desarraigo subjetivo y lo que descubro, en el fondo, es que realmente se puede hacer cosas que uno no se creía en absoluto capaz de hacer. Pero ¿cómo puede cambiarse una vida? (...) Llegué entonces a la convicción de que se puede devenir sujeto, a partir del momento en que uno es llevado más allá de sí mismo por el poder del acontecimiento. (...) Ahora **bien**, todo esto era del orden de la experiencia, el problema era encontrar sus conceptos. Fue así que me comprometí en una larga investigación sobre la cuestión del infinito, de los diferentes conceptos matemáticos que lo conciben, de la tradición filosófica de ese concepto y del lugar que debería asignarle en mi propio emprendimiento (...) creo que la filosofía debe distinguir y proteger todo aquello que es verdaderamente singular (...) ya se trate de fenómenos artísticos, pequeños sucesos políticos, innovaciones filosóficas, debemos construir nuestra propia atención sabiendo discernir y sostener aquello que tiene capacidad de conservar esa singularidad (...) una "singularidad universal". Cómo una verdad puede ser un acontecimiento localizado y singular, y ser también, a la vez, válido para todos.'

³¹ Alain Badiou. "Presentación de la edición en castellano de *El ser y el acontecimiento*", en: <http://www.raularagon.com.ar/biblioteca/libros/Badiou>.

Badiou extrapola la noción de acontecimiento propuesta en el libro *El ser y el acontecimiento* al campo del teatro a través de su libro *Imágenes y palabras*. La noción de acontecimiento llevada al teatro apela, por un lado, a la aproximación a esa verdad singular propia del teatro y, por otro, a aquel suceso que existe en la medida en que obra y espectador se encuentran. Bajo esta perspectiva de acontecimiento, Badiou desarrolla la relación entre teatro y filosofía a lo largo del siglo XX, relación para la cual plantea tres figuras canónicas de la comprensión del arte.

Una primera relación es la didáctica, en que la verdad se encuentra fuera del teatro, atribuyéndole una función de simulacro. Bajo esta mirada, el teatro es un acompañamiento de la filosofía, que sería la única capaz de encarnar la verdad. La filosofía se ocupa entonces de "vigilar" al teatro para que su "temible eficacia subjetiva permanezca al servicio de las verdades". En el teatro didáctico, señala Badiou, la ambigüedad debe desaparecer hacia el final de la obra, la necesaria enseñanza debe ir de la mano de la emergencia de un héroe bueno, que no dé lugar a la interpretación. El ejemplo paradigmático de esta etapa es el teatro de Brecht.

En la segunda figura, la clásica, la verdad sigue siendo exterior al arte como en la didáctica pero, a diferencia de aquella, esta exterioridad es inocente, terapéutica, fundada más en lo verosímil que en lo verdadero. Así, el teatro no apunta a ser verdad, ni a ser simulacro, sino a ser transferencia, en la que opera una cierta identificación y deposición de sus pasiones: "No hay entonces nada que temer al teatro, dado que no rivaliza con la filosofía (que es búsqueda de la verdad) sino que la acompaña por efectos benéficos de apaciguamiento de las oscuridades y tensiones interiores",

Finalmente, propone la figura romántica, a partir de la cual sólo el arte es capaz de verdad, pues "el arte es el descenso de la Idea infinita en lo sensible, descenso involuntario y doliente". Así el teatro ya no es simulacro, ya no es verosímil, sino la "carne expuesta de lo Verdadero" y, en ese sentido, es la exhibición de los complejos familiares, convirtiéndose en una especie de "cura psicoanalítica breve".

Estas tres figuras tienen, según Badiou, su correlato, o más bien su continuación contemporánea, evidenciando sus limitaciones. Así, la etapa didáctica es continuada por el actual teatro postbrechtiano que, para ser épico, irrefutable, no ambiguo, precisa de valores consensuados más difíciles de ser hallados. La etapa clásica aparece actualmente bajo la forma del teatro del psicoanálisis, postfreudiano, encarnado por Harold Pinter. Y finalmente, la etapa romántica continuaría actualmente en un teatro en el que se pierde la didáctica de la actuación, convertido ahora en un teatro-poema, **postheiddegeriano**.

Badiou sostiene que, en el siglo XX, los cambios en estas tres relaciones entre teatro y filosofía no han sido radicales. En ese sentido, afirmará que el siglo XX "no inventa nada". El propósito

³² Alain Badiou. *Op.cit.* pág. 119.

contemporáneo reside, entonces, en la emergencia de una cuarta relación, a la que llama inmanentista, basada en la premisa de que existe una *Verdad-teatro*:

El teatro no tiene la verdad fuera de sí mismo, ni debe contentarse con una catarsis de las pasiones o **pulsiones**, ni es el absoluto que descendió en la finitud escénica. El teatro produce en sí mismo y por sí mismo un efecto de verdad singular, irreductible (...) allí, sobre el escenario, y en ningún otro lugar: un acontecimiento experimental cuasi político que amplifica nuestra situación en la historia.³³

Lo que Badiou reclama es una lectura crítica del teatro en tanto acontecimiento, en la que ya no puede darse una fragmentación entre escritura, imagen y mirada, ni entre verdad y teatro. Una lectura que nos aproxime a la comprensión del teatro en tanto suceso vital y radical.

...el teatro es un agenciamiento. El **agenciamiento** de componentes materiales e ideales extremadamente dispares, cuya única existencia es la representación. Estos componentes, (un texto, un lugar, cuerpos, voces, trajes, luces, un público...) se reúnen en un acontecimiento, la representación, cuya repetición noche tras noche no impide en modo alguno que sea cada vez del orden del acontecimiento, es decir singular. Plantearemos entonces que ese acontecimiento - cuando es realmente teatro, arte del teatro- es un acontecimiento de pensamiento.³⁴

El ser acontecimiento del teatro, según Jorge Dubatti, implica la manifestación de otros tres sub-acontecimientos interrelacionados e interdependientes³⁵. Dichos sub-acontecimientos determinan la manera en que se provocará la experiencia teatral.

El primero se refiere al *convivio*, la reunión, la conjunción de presencias e intercambio humano directo, en la que se propicia "una afectación comunitaria, conjunción que va en contra de la desterritorialización" en pro de un lugar y tiempo habitado.

El segundo se refiere a la *poiesis* como el hacer de los actores, sus acciones, la producción artística, la creación productiva de entes artísticos y a los entes artísticos en sí. Acción humana y suceso, algo que pasa, hecho que acontece en el tiempo y el espacio. Así, las acciones corporales devienen en la constitución de un ente poético.

El tercero es el espacio expectatorial, referido a la observación de la *poiesis*, una percepción del espectador que involucra todos los sentidos, observar con el cuerpo y no sólo la mirada. Así, el espectador viene a ser testigo y protagonista de la teatralidad. Sin espectador no hay quien advierta el acontecimiento poético.

El teatro, entonces, puede existir en la medida en que existe un espectador, en la medida en que el espectador observa con cuerpo, pensamiento y emoción. ¿Qué es lo que provoca esta inmersión

³³ Alain Badiou, *Op.cit.* pág. 121 y 123.

³⁴ Ídem, pág. 137.

³⁵ Jorge Dubatti. *Op.cit.*



del espectador? ¿Una especie de seducción? Para Baudrillard³⁶, la seducción no reside en el sujeto que seduce, sino en quien se dejar seducir, como quien se entrega a ser atravesado por algo que sucede a través de él.

Retomando a Badiou, la pregunta quizás sea ¿cómo leer la singularidad de las diversas poéticas del teatro, para aproximarnos a la manera en que se suscita la seducción? Dubatti afirma que cada poética posee sus propios conceptos de escena que se pondrán en juego mediante la emergencia de una teatralidad propia y singular. Asimismo, el autor arguye que para leer la teatralidad debemos aproximarnos a *lo particular, la singularidad, el detalle del detalle*.

Así, la segunda provocación de lectura es la noción de teatralidad, que comprende tanto la escritura dramática teatral como las respectivas imágenes en tanto puestas en escena de las dos obras elegidas. Para Roland Barthes en el ensayo "El teatro de Baudelaire", la teatralidad es:

...una espesura de signos y de sensaciones que se construyen en la escena a partir del argumento escrito, una especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, substancias, luces, que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un componente de creación, no de realización (...) el texto escrito es llevado por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones: la palabra deviene en sustancias.³⁷

La teatralidad, según Barthes, emerge de la materialidad de los objetos, cuerpos, espacio, luces, escritura. En este sentido, la teatralidad no apela a una definición, su naturaleza es más próxima al rasgo, al cuerpo y alma de la materialidad. La teatralidad estará presente de manera implícita y explícita a lo largo de la escritura y la imagen. Y sólo si es capaz de dotar a los espectadores aquellos vacíos a partir de los cuales se pueda gozar de un pensamiento, una emoción y un encuentro, podrá decirse que esa teatralidad *ha seducido*, porque, por otra parte, la teatralidad nos ha llevado a experimentar "la realidad absoluta de la extraordinaria presencia del vacío".

Entonces, ¿el teatro sucede cuando la teatralidad nos seduce? Quizás la seducción ocurre en un instante desprevenido; a la vez, ocurre gracias a la construcción, al artificio, es decir, al juego que los cuerpos en escena proponen a la mirada que los atestigua. En este sentido, Barthes define la naturaleza de los cuerpos en escena:

El cuerpo del actor es artificial, pero su duplicidad es profunda de un modo muy distinto al de los decorados pintados o de los falsos muebles del teatro, el maquillaje, la adopción de los gestos o de las entonaciones, la disponibilidad de un cuerpo expuesto, todo eso es artificial, pero no ficticio, y así enlaza con ese ligero exceso, de sabor exquisito, esencial, con el que Baudelaire ha definido el poder de los paraísos artificiales: el actor lleva consigo la sobreprecisión misma de un mundo excesivo, como aquel del hashis, en el que nada es inventado, pero en el que todo existe dentro de

³⁶ Jean Baudrillard. *De la Seducción*. Madrid, Ed. Cátedra, 2000.

³⁷ Roland Barthes. *Op.cit.*, pág. 304-305.

³⁸ Ídem.

una intensidad multiplicada. Se puede adivinar que Baudelaire posee sentido agudo de la teatralidad más secreta y perturbadora, aquella que sitúa al actor, al centro del prodigio teatral y constituye al teatro como el lugar de ultra-encarnación, donde el cuerpo es doble, a la vez cuerpo viviente venido de una naturaleza trivial, y cuerpo enfático, solemne, congelado por su función de objeto **artificial**.

Materialidad del texto, objetos, luces, escena, artificialidad de cuerpos enfáticos, son el lugar en que la teatralidad deviene singularidad. Singularidad que nos abre el espectro del campo en el que el acontecimiento sucede.

Es por ello que, bajo la lupa de ambas perspectivas de lectura, mi propósito no podría ser intentar responder qué tipo de acontecimiento suscitan ambas obras, ni qué le suscitarían a un potencial espectador. Mi propósito, más bien, es aproximarnos a la materialidad y espacio en el que dicho acontecimiento puede suscitarse, ahondar en la materialidad de escritura y de imagen en tanto lugares en que se manifiesta la singularidad de estas obras. Es en el texto, cuerpos, luces, vestuarios, objetos, espacio, que podemos comprender las condiciones en que se estaría provocando dicha experiencia del espectador.

Acontecimiento, teatralidad y artificio, entonces, son las perspectivas que amplían la lectura crítica del teatro, asumiendo la comprensión del teatro en tanto "rebeldía al culto de la opinión, para el pensamiento de todos, y contra la opinión de todos"

³⁹ Ídem, pág. 306.

⁴⁰ Alain Badiou. *Op.cit.*

2. Dramaturgia:

Di cosas bien..... (oh my country is très folie!)

En el Preludio sostuve que el estudio de la obra de Calla está enfocado en el texto dramático; sin embargo, es importante recalcar que para Calla es fundamental el aporte actoral y escénico para la escritura dramática. El autor afirma tener en cuenta a los actores con los que trabajará al momento en que escribe la obra, y que muchas veces establece un diálogo entre su propuesta dramática y las propuestas actorales que surgen en las improvisaciones escénicas. En este sentido, esta lectura propone el abordaje del texto dramático complementado con la lectura de tres fotografías de la puesta, así como con el apoyo del video de una de las presentaciones.

Di cosas bien... fue publicada en *Quipus, nudos para una dramaturgia boliviana* el año 2008, junto a otras 18 obras de jóvenes dramaturgos bolivianos. Fue escrita entre los años 2005 y 2006, en las ciudades de La Paz y Madrid.

El texto dramático está dividido en cuatro partes: a) una pequeña introducción denominada "Intro"; b) Primera Parte: "Veo mi cara de imbécil", que consta de 29 intervenciones, entendidas como fragmentos de una misma escena; c) un pequeño intermedio denominado "Desagüe"; d) Segunda Parte: "Contracciones" que consta de nueve escenas.

Previamente a la "Intro", existe una *Sugerencia de montaje* que alude a trabajar con cinco actores para la puesta en escena, idealmente distribuidos de la siguiente manera:

Una actriz para: ELLA (ALICIA)

En lo posible la actriz que interprete este personaje debe estar por sobre los veinte años de edad"

Un actor para: FELIPE

Una actriz para: QUERIDA VECINA

UNA MUJER SOBRECARGADA CON LELARAÑAS

UNA DAMA DE LA NACIÓN

Un actor para: ESPOSO DE QUERIDA VECINA

DOCTOR

EL HOMBRE DELA PUERTA

PSICÓLOGO CON CELULAR MUY PEQUEÑO

FELDMAN

Un actor para: OTRA VOZ DESDE LOS PROBLEMAS DE CONEXIÓN. ¹

Los personajes son presentados de manera preliminar, destacando sus "nombres" con la denominación a través de rasgos y gestos que desde un comienzo los configuran. La sugerencia de montaje es un guiño a la escenificación del potencial director de la obra. Llama la atención

⁴¹ *Di cosas bien. Op.cit.*, pág. 63.

que solamente dos actores desarrollen un solo personaje, mientras otros dos actores desarrollan entre tres y cuatro personajes.

La trama y el mecanismo teatral explican esta repartición, pues la obra gira en torno a dos personajes, ELLA y FELIPE, que son pareja y nunca logran encontrarse. Hablan repetidas veces por teléfono pero siempre tienen problemas con la señal. ELLA, por su lado, es asediada por QUERIDA VECINA y ESPOSO DE QUERIDA VECINA, en un constante ofrecimiento de ayuda para su supuesta depresión. Razón por la que los vecinos aparecen constantemente con *pies* de limón, regalos, libros de superación personal. Finalmente, llegará un DOCTOR que pretenderá curar a ELLA mediante un previo diagnóstico con opciones selectivas de A, B, C o D para la descripción de sus males, manteniendo paralelamente un affaire con la QUERIDA VECINA. ELLA será también hostigada por un vecino gay, el señor FELDMAN.

FELIPE, por su parte, habla de manera ininterrumpida contando sus fracasos y hazañas titánicas inútiles, engeguado por una ambición de éxito laboral, económico y social. Será acosado por el PSICÓLOGO CON CELULAR MUY PEQUEÑO, así como por EL HOMBRE DE LA PUERTA y UNA MUJER SOBRECARGADA CON TELARAÑAS, sometiéndose a un sinfín de humillaciones en la búsqueda de trabajo y éxito. Tanto la DAMA DE LA NACIÓN como OTRA VOZ DESDE LOS PROBLEMAS DE CONEXIÓN son interrupciones constantes de la escena. En un momento álgido de interrupción y de varios planos simultáneos, ELLA puede huir de la escena y ser finalmente ALICIA.

2.1 Fábula propia: La simultaneidad del conflicto

En el primer capítulo nombré tres aspectos que prevalecen en el análisis de ambas obras: la aproximación a la acción para identificar las transformaciones de las situaciones y personajes, el aspecto contradictorio de las fábulas que las componen, y la acción que compromete la relación entre obra y espectador. Abordar la acción y la fábula es, entonces, indagar en la disposición del juego teatral que trasciende al eje temático. Prevalece el cómo se nos presentan las situaciones dramáticas, cómo ese argumento se define desde la contradicción e ironía y cómo esa obra dispone sus dispositivos y procedimientos para provocar un suceso en el encuentro con el espectador.

El conflicto⁴² de la obra gira en torno a la oposición entre una individualidad que no logra ser ni hacer en medio de una sociedad del reconocimiento, una individualidad estática frente al inundo de la exposición que la avasalla. Este conflicto nos lleva a redefinir la implicancia social de conceptos como solidaridad y sufrimiento, porque estos conceptos son desdibujados y expuestos al lado de estereotipos sociales que muchas veces los socavan. Por ejemplo, la solidaridad

⁴²"El conflicto dramático es lo característico de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama. Confronta dos o más personajes, visiones de mundo o actitudes ante una misma situación" (Pavis, *Op.cit*, pág. 92).

desbordada de los QUERIDOS VECINOS está plagada de rasgos homofóbicos, racistas, clasistas, dejando a ELLA inmóvil y anquilosada en su propio sufrimiento. De la misma manera, quienes quieren ofrecer posibilidades del tan ansiado éxito a FELIPE, no hacen más que manipularlo.

Dichos aspectos del conflicto se hacen evidentes en el texto a través de la tensión *entre* lenguajes propios de los personajes. Tomando en cuenta que, en primera instancia, un texto dramático no es un texto narrativo, es importante remarcar que una dramaturgia teatral propone aquel suceso en forma de acción, donde lo importante es lo que sucede.

Es así que podemos afirmar que el texto de Calla es una apuesta por una fábula constituida por la simultaneidad del conflicto, todo es conflictivo y a la vez nada se soluciona. Predomina un "no pasar nada" frente al abuso y a la invasión. Esta simultaneidad de conflicto está reflejada en la escritura a través de los diferentes lenguajes que definen a algunos de los personajes.

En la "Intro" no existe ninguna didascalía que nos sitúe a nivel espacial ni temporal, así como tampoco existe una didascalía que especifique la entrada del personaje. ELLA simplemente "está". En este sentido, ELLA es una interioridad, una voz que habla y dice desde un lugar, si no escondido, camuflado, un lugar sin nombre. De esta manera se manifiesta una tensión latente para el lector, a ser resuelta en la representación: la tensión entre una interioridad que emerge de un lugar desconocido. ¿Quién es? ¿Dónde está? ¿De dónde viene? ¿Qué quiere?

Si bien el texto no nos sitúa ni espacial ni temporalmente, sí lo hace a nivel sensorial, a nivel *corporal*. ELLA afirma: "Tengo tres heridas casi inevitables/ ¿Las ven?/...", frase seguida de un silencio que casi daría pie a la espera de una respuesta del espectador, un silencio que convierte a ELLA en espectadora de la respuesta. Sin embargo, este silencio es también una ficción de relación con el público, en el sentido en que el personaje puede estar dirigiéndose a un ausente, a otro personaje que no está en la escena, o a sí mismo. El discurso⁴³ de ELLA inicia con un tono poético ya que está constituido por versos, por declaraciones suspendidas:

Ya no sonrío
Respiro suave
Y espero
A que no se amargue nada más
Tengo un gusto amargo en la boca
Cuando trago
Mi saliva es amarga
Y la respiración es muy lenta ⁴⁴

⁴³“La enunciación teatral es asumida en dos niveles esenciales: por los discursos individuales de los personajes, y por el discurso totalizador del autor, y del equipo de escenificación (...) haciendo del discurso un campo de tensiones entre dos tendencias opuestas (...) de ahí el antiguo nombre de poema dramático". (Pavis, *Op.cit.*, pág. 141).

⁴⁴ *Di cosas bien. Op.cit.*, pág. 65.

La situación dramática está en este cuerpo solo en el espacio, en la respiración, en la amargura de la boca, y son esos elementos corporales los que contienen la latencia de lo dramático, la expectativa de lo que pudo haber pasado antes y lo que podrá ocurrir después. Si lo dramático, como afirma Pavis, está en la tensión entre la situación estática y la latencia de algo que la atravesó o que la atravesará, aquí la tensión se da *por y en* el lenguaje. Esto se debe a que el texto dramático se compone de un lenguaje poético y la situación nos sitúa en el cuerpo, nuevamente, como huella de un suceso, como una intuición de algo que pasó. El cuerpo es la huella de la situación de un pasado, un presente y un futuro; el discurso pasa por el cuerpo, por un aquí y ahora corporal, el cuerpo es el síntoma de una situación, de un personaje, de un estado y de una historia.

Este mismo fragmento se repite en la tercera parte del parlamento del personaje, creando un sentido en su repetición, creando un ritmo poético, un retorno a sí mismo, esbozando un *trazo* de su estado, un trazo de sí mismo. El siguiente párrafo crea una tensión entre el trazo y un distanciamiento:

Hay heridas que son tan profundas
Que pueden terminar de quebrar un corazón
Hay corazones tan fuertes que pueden pender de un hilo
Pueden tratar de sanarse.
Pero la insistencia de las heridas solo genera un ciclo de dolor y de casi recuperación
Y la insistencia de las personas que te dejan sólo genera que el corazón se quiebre
inevitablemente.⁴⁵

El verso "Hay heridas... Hay corazones" crea la distancia de su cuerpo involucrando otros, para luego volver a hablar de sí misma con la repetición de los primeros versos.

La "Intro" definitivamente nos sitúa en un universo sensorial y no por ello menos dramático ni falta de contexto, en la intuición de algo, tanto de un espacio (cuerpo) como de un tiempo (pasado y presente) y un estado.

La apuesta por el lenguaje poético que ELLA tendrá a lo largo de toda la obra es muy importante por la tensión que planteará con los lenguajes de los otros personajes. El texto apunta a una convivencia de lenguaje poético y teatral, siendo un desafío importante para la escena, ya que si bien el texto dramático posee la contundencia de la imagen poética, debe tener siempre un equilibrio con la acción que lo define, así el lenguaje de la dramaturgia:

...es heredero de la poesía y de la novela pero su relación con ambas es extraña y equidistante. Se dice que la relación de la poesía con el tiempo es vertical, privilegia el instante, carga el lenguaje en síntesis mientras que la novela es horizontal, maneja los antecedentes y aprovecha el análisis. El teatro es diagonal. Anuda ambos cabos.

⁴⁵ Ídem.

Escoge el instante en toda su fuerza para cargarlo con los antecedentes, tal como se carga un arma, y producir el estallido final de la iluminación (...) siempre alguna revelación que produce una rara congoja, la que produce la belleza al contemplarla en cuanto sublime, fugaz, perecedera. Casi no es escritura.⁴⁶

Si bien el elemento poético es sumamente importante en el texto dramático, resulta complejo escribir poesía para ser llevada a la puesta en escena. Este recurso exige que los otros lenguajes que se contraponen tengan una apuesta tan radical como ésta; de lo contrario, simplemente el personaje parecerá pertenecer a otro mundo, a otro juego y procedimiento teatral.

Gráfica de la simultaneidad

La Primera Parte, "Veo mi cara de imbécil... ", plantea una irrupción espacial a partir de la cual los QUERIDOS VECINOS (con mayúsculas) irrumpen en la escena ubicándose en dos planos distintos: el vecino habla por celular con un primo de Estados Unidos y la vecina ofrece manzanas a ELLA, teniendo una intervención simultánea entre el inglés y el nuevo lenguaje de QUERIDA VECINA, absolutamente opuestos al lenguaje poético previo:

ESPOSO DE QUERIDA VECINA.

You know.... its not easy
I don't wanna share my
things with that kind of people...
I dont't know,
They want everything
They have everything...
What else?
but...
Yes.. yes..
Of course,
But we want some party
We'll not pay **attention**...
We don't care about
Neighbour's party...
No... no...

QUERIDA VECINA (4 *Ella. Se la escucha un poco más que a Esposo de Querida Vecina*).
Pero si...
tú eres una chica muy linda Muy dulce Muy bonita
Simpática Tradicional.

Incómodo silencio

QUERIDA VECINA (A *ELLA*).
Te dejé unas manzanas en el refrigerador... algo
para que tengas qué cenar
No te preocupes, no no... no digas nada... son tu-
yas...
si quieres puedes desayunar manzanas...⁴⁷

Como es posible apreciar, la vecina tiene un ritmo entrecortado, sus primeras palabras son "Pero si..." para seguir con un ritmo distinto al de ELLA, ya que el texto no está separado por punto aparte alguno, sino que está dispuesto de manera continua, enfatizando ciertas palabras, sin anunciar ninguna pausa más que la del principio: "Tú eres una chica muy linda Muy dulce Muy bonita Simpática Tradicional".

⁴⁶ Marco Antonio de la Parra. "La dramaturgia como sacrificio" en *El tonto del Pueblo*, número 2. *Di cosas bien. Op.cit*, pág. 66.

Este lenguaje totalmente coloquial y con un tono halagüeño posee un ritmo distinto, ya que el texto es fragmentado y sintético, enfático en cuanto a la síntesis y al golpe en las mayúsculas. Estas sugerencias textuales son fundamentales para el ritmo del personaje, ya que en la representación instauran, por un lado, una relevancia de las palabras a ser dichas y, por otro lado, anuncian algún rasgo y gesto de la manera de hablar del personaje, lo que a la vez implica cierto estado, cierta sensibilidad o ausencia.

El texto de la vecina también parece establecer una ficción de relación, en este caso con el personaje ELLA, ya que tiene ciertos silencios que estarían dispuestos a la respuesta de ELLA: "Te dejé unas manzanas en el refrigerador... algo para que tengas qué cenar! No te preocupes, no no... no digas nada... son tuyas... si quieres puedes desayunar manzanas... ". Lo que nos sugiere una imposibilidad de respuesta, de diálogo, de relación, o mejor dicho un simulacro de relación.

Como vemos, la convención del lenguaje es distinta con respecto a la "Intro" en el sentido en que ya no está compuesto por versos. Es un diálogo teatral, fisurado tanto por la falta de respuesta de ELLA como por la tensión con el plano de ESPOSO DE QUERIDA VECINA, personaje que habla al mismo tiempo y en inglés con un primo que vive en Omaha: "*I don't wannna share my things with that kind of people... (...) we want some party (...) will send you photos Karoke!*".

En esta escena, la situación dramática cambia, se pasa del lugar del cuerpo a un atiborramiento textual introducido por los nuevos personajes, tomándose en una escena absurda a partir de la futilidad de los discursos. Es, en este sentido, que no importa tanto lo que se dice de la situación, sino la situación misma a partir de los diversos lenguajes que la componen. Tensión reforzada por la didascalía "Incómodo silencio" entre fragmento y fragmento de QUERIDA VECINA.

De esta manera, se anuncia el *dispositivo* del juego de Calla, que en palabras de Daulte significa que los contenidos no son más que la consecuencia natural de la puesta en marcha de ese mecanismo al que denomina dispositivo. Es decir, el contenido de la obra a nivel temático está en función de un mecanismo teatral y no al contrario. El lenguaje está manifestándose de manera esencial en ese juego, la oposición entre los personajes está dada por sus distintos lenguajes, de manera que cada uno pareciera poseer un idioma propio.

Volviendo a la primera escena, ésta tiene un doble movimiento a través del juego de planos. QUERIDA VECINA pasará a hablar con Godi, el primo de Estados Unidos, y ESPOSO DE QUERIDA VECINA intentará entablar una conversación con ELLA. Conversación apenas posible ya que ELLA responde de manera sintética, con un "No, gracias" o haciendo preguntas muy concretas. Esto también nos revela que ELLA tiene dos tipos de lenguaje, el que posee en soledad y con el público, y el que posee en relación con los otros personajes.

QUERIDA VECINA (*Recibe el teléfono. En un inglés muy malo y con algunas risas*)
Cuki joni!...

ai...	ESPOSO DE QUERIDA VECINA (<i>Se le escucha un poco más que a QUERIDA VECINA</i>)
al to have one precius regalo for you	Cualquier cosa me avisas...
Since...	estamos dos pisos más arriba...
from the ant nené	tocas la puerta...
And...	si no estamos nos dejás una notita...
je te ve envoyé	Suerte que nos encuentras
...mañana_	porque estábamos haciendo las compras del
si	mes...
And...	<i>Silencio</i>
The kids?...	<i>Sonrisa de ESPOSO DE QUERIDA</i>
...pretty pretty	<i>VECINA</i>

La ruptura del diálogo se da por la sobreposición de planos, por la falta de respuesta, y por los distintos lenguajes empleados. Lo que los vecinos *hacen* es darle consejos e incluso trabajos, como rehacer banderas para colgarlas en la fachada del edificio, otorgándole los elementos para que lo haga (la mechilla y la tela). Se dirigen claramente a ELLA y se van corrigiendo los temas olvidados, como las entradas al cine Scorpio. Nuevamente, la escena será interrumpida por el teléfono celular de ESPOSO, mientras QUERIDA VECINA sigue ofreciendo cosas y haciendo preguntas sin tener respuesta (¿Estás comiendo bien?). Y ante tanta insistencia sin respuesta, QUERIDA VECINA se queda leyendo fragmentos de autores franceses "infalibles".

En la conversación telefónica, QUERIDO ESPOSO habla de la fiesta, los parlantes, el karaoke y la barra de tragos, y el gran revuelo sugiere la organización de la "kermés" del vecindario. En medio de la escena, surge una nueva interrupción por un cuarto personaje: OTRA VOZ DESDE LOS PROBLEMAS DE CONEXIÓN. Este "personaje" asume el primer plano de la escena, quedando la situación anterior en un segundo plano. A la vez, QUERIDA VECINA alude constantemente a los "problemitas de conexión" debidos a "unos cables que se cruzan con las tuberías", o mejor dicho, "a los cables que la señora Oblitas tiene de conexión al internet, filtrándose en el agua haciendo cortocircuito".

El cuarto "personaje" parece parodiar la función de un coro. En primer lugar, por aparentar "ser una fuerza actante no individualizada" y, en segundo lugar, por ser la parodia de la representación de los "intereses morales o políticos superiores"⁴⁹, estando a cargo de la función didáctica y moralizante extra-teatral.

Saca su celular, marca y se pone

OTRA VOZ DESDE LOS PROBLEMAS DE
CONEXIÓN.
(*Primer plano*)

⁴⁸ Ídem, pág. 67.

⁴⁹ "Los coros expresan ideas y sentimientos generales, algunas veces con una sustancia épica, otras con un ímpetu lírico" (Hegel citado por Pavis)

a hablar

ESPOSO DE QUERIDA VECINA (*Por teléfono
Gritando*)

¡Alo! Panchito hermano otra vez el problema con las
Tuberías y los cables

Sale

QUERIDA VECINA (A ELLA)

¡Qué horror!

Es que tenemos unos problemitas con unos cables que

Primero y...

lo más importante:

Muestra más de lo que tienes

Pero sutil siempre sutil

Toca temas de importancia coyuntural

Tercero y

Muy muy importante

Ten siempre dos o tres amigos artistas

No uno

Dos o tres amigos artistas

Reniega del sistema con

soluciones totales y coyunturales

Como es posible apreciar, el nuevo lenguaje está en forma de proclama, una especie de orden y consejo de manual. El ritmo del texto es enfatizado por repeticiones como "Muy muy importante" o "Sonríe siempre siempre siempre", terminando en una repetición incansable de "No seas malagradecido" (nueve veces). Nuevamente, no existe una espacialidad que defina su entrada en el espacio: la voz simplemente está. Asimismo, no está definido quién es ese tú al que el personaje da consejos (puede ser un ausente o el mismo público). La tensión de la situación está en el "deber ser", en la cáscara del cuerpo, en la superficie de la superficie. Una manera de bordear el cuerpo sin aterrizar en él o, quizás, se manifiesta la imposibilidad de entrar en él; una manera precavida, sutil pero impenetrable: "Muestra, Reniega, Cuida tu cabello, Comenta, Acumula, Guarda". Este lenguaje de milicia, nuevamente, se opone al poético y al coloquial.

Lenguajes de la simultaneidad

A la par de la despedida entre QUERIDA VECINA y ELLA, aparece otro personaje: FELIPE. La didascalía que lo presenta plantea una paradoja, ya que, sin haber estado antes en la escena, el personaje aparece por la didascalía: "(Continúa) (de suave a fuerte)". Lo que da un gesto circular tanto al movimiento como al texto del personaje, una sensación de *volver* y no de *aparecer*. De esta manera inicia la Intervención 2.

El lenguaje propio de FELIPE posee una cualidad minimalista, manteniendo un ritmo constante y repetitivo: "Camino/ Camino Camino/ Camino/ Camino/ Pregunto/ Trabajo...".

Este lenguaje configura un cuerpo prisionero, restringido por el exterior, por la imposibilidad de tener (dinero, fama, éxito), por la imposibilidad de ser escuchado por Alicia, su novia, por la imposibilidad de estar, un continuo tránsito en fuga:

⁵⁰ *Di cosas bien. Op.cit.*, pág. 66,

...Busco Me canso
 Sed
 Mini coca cola Un boliviano
 Me sale en la tapa Una gratis Otra **mini**
 Camino pregunto trabajo Micro Uno veinte
 Baño público Cincuenta centavos La coca cola hace estragos No encuentro
 Tengo hambre Como en el mercado Con cinco pesos estoy hecho
 El poco hábito produce corre corre Tres veces baño público
 Uno cincuenta.⁵¹

FELIPE tiene, desde su manera sintética, un movimiento circular, al igual que ELLA. Siempre vuelve al mismo punto, siempre repite y mantiene este tono "informativo" de su vida. Contiene, a la vez, la paradoja entre un estado de urgencia, de prisa constante, y un movimiento estéril, ya que nunca es posible llegar a algún lugar.

Es preciso plantear un pequeño paréntesis con el fin de aclarar por qué son intervenciones y no escenas las que siguen. La intervención numerada del 3 al 12 alterna las dos espacialidades no encontradas entre FELIPE y ELLA, manteniendo la tensión entre los dos lenguajes, minimalista y poético, y por lo tanto la tensión entre los dos cuerpos que no se encuentran. La intervención 2 será de FELIPE; la 3, de ELLA; la 4, de FELIPE, y así sucesivamente hasta la intervención 13.

A lo largo de las intervenciones, FELIPE relata una historia fragmentada y entrecortada de una niña a la que obligan a entrar a un concurso de belleza (historia a la que recurrirá varias veces a lo largo de la obra, historia que se convertirá en la metáfora de la huida). De vez en cuando intentará llamar por teléfono a ELLA, pero no será posible comunicarse. A partir de esta escena se desarrollará, más que un diálogo, algo así como un duelo entre FELIPE y ELLA. Ambos personajes parecieran asumir una frontalidad en el sentido en que cada uno habla por su lado, haciendo referencia a sus propios enredos e intentando tener una comunicación mediada por el celular.

La diferenciación entre ambos lenguajes crea a la vez una tensión real en el texto, que nos habla tanto de proveniencias como de naturalezas y sonoridades distintas, configurando no solamente la plurivocidad teatral, sino un intercambio entre géneros evidenciado en interioridades sutiles, a la vez disparadas por su propio lenguaje.

El teléfono de Felipe suena. Contesta.

FELIPE.
 ¿Alo?

*ELLA toma el teléfono celular
 Marca.*

¿Alo?
 ¿Amorcito?
 Alo!

⁵¹ *Di cosas bien. Op.cit.*, pág. 72.

<i>Busca señal.</i>	ELLA. ¿Alo?
FELIPE. Amor... no te escucho bien... (<i>busca señal</i>) ... Alicia, ya... ya llego... ...ya llego... ¡Alicia!	¿Alo? Alo! ¿Felipe?
<i>Se corta.</i> <i>Guarda el teléfono</i>	¿Felipe? Alo!... (suavito) Alo... (suavito) Alo

*Corta.*⁵²

Aquí se evidencia, una vez más, que el mecanismo de superposición de planos y simultaneidad de lenguajes establecido por Calla plantea un procedimiento que *disfraza el argumento*. Hasta aquí esto es palpable, ya que por ahora nos sería difícil consensuar cuál es el eje temático de la obra; sin embargo, las reglas del juego se evidencian pronto desde los elementos mencionados.

A partir de la intervención 13, tendremos una nueva tensión tanto temática como espacial y textual. QUERIDA VECINA llega con DOCTOR a "atender" a ELLA, siempre con la preocupación por el estado de salud, mental y emocional de su vecina: "No corazón/ No te preocupes/ Yo misma traje al doctor/ Es muy bueno/ Sale en la tele/ Tiene un programa muy lindo/ Está preparado para entender tus energías/ Y construir tu camino de luz/ Come tu pay". Nuevamente, el lenguaje tiene una característica propia, es sintético y selectivo:

"DOCTOR.
¡Vamos!
Usualmente:
A Estás triste
B Muy triste
C Demasiado triste
D Asquerosamente triste y deprimida por la
situación del país y te preocupa que algo no salga bien

Éste será el código de la conversación con ELLA: monosilábico y selectivo; sin embargo, cuando ELLA no sepa qué opción escoger, el DOCTOR estará a punto de irse, pues será imposible *computar* su estado de salud. De esta manera, se establecerá un enrevesado juego, un juego de

⁵² Ídem, pág. 74.

⁵³ ídem, pág. 77.

enredos, ya que hasta el final de la primera parte el DOCTOR volverá recurrentemente. ELLA deberá responder y, cuando no lo haga, el DOCTOR querrá irse. La QUERIDA VECINA, atolondrada por lo bueno que es el DOCTOR, intentará salvar la situación, ya sea dando respuestas por ella o riñéndola por su parquedad.

A esto se sumarán las intervenciones de FELIPE, que seguirá narrando cómo salvó a la niña que no quería ser "Miss", peleándose con seguridad y con la familia de la niña, además de intentar llamar infructuosamente a ELLA, porque siempre existen "los problemas de conexión". El eterno retorno del DOCTOR a la casa de ELLA finaliza con el tremendo pudor de QUERIDA VECINA por no haber podido pagarle las diez sesiones, razón por la que le ofrece una lámpara de ELLA. El DOCTOR acepta la lámpara y QUERIDA VECINA ofrece:

QUERIDA VECINA. (*A PÚBLICO*)

Yo les traje estos folletos escritos por el doctor.

El primero que tiene historias de mujeres tristes, abandonadas, despedidas de sus trabajos que terminan suicidándose.

El segundo se llama "Mujer soltera en el tercer mundo ¿rebeldía, patetismo o intransigencia?"

El tercero es de cortesía Se llama "Siempre por favor, gracias y con permiso en tiempos de crisis .

Y aquí se establece un nuevo guiño, la ruptura de la teatralidad como parte de un mecanismo y un procedimiento que desafía también al público. El ofrecimiento, la solidaridad, es también hacia y con un público que se posiciona en el lugar de ELLA. Un público estático, socorrido, adoctrinado por los consejos, susceptible de ser subyugado por las órdenes y las proclamas. Somos nosotros, espectadores, quienes formamos parte de la escena, quienes dotamos mirada de ida y vuelta, volviéndonos cómplices de la escena.

Como espectadores, estamos frente a una teatralidad palpable en el texto: simultaneidad de planos, diversidad de lenguajes, gráfica del texto, entre otros. Sin embargo, algo más sucede: aquel rapto que suscita risa, melancolía, incomodidad, cansancio, delirio. Es decir, un rapto que como lectores involucra nuestro cuerpo, emocionalidad, pensamiento. Retomando la propuesta de Badiou, podemos decir que lo que este texto provoca en nosotros es un acontecimiento de pensamiento.

⁵⁴ *Ídem*, pág. 85.



Anteriormente sostuve que el conflicto gira en torno a la oposición entre una individualidad que no logra ser ni hacer en medio de una sociedad del reconocimiento, individualidades estáticas frente al mundo de la exposición que las avasalla.

Dicho conflicto es evidenciado en la primera imagen de la obra. ELLA está rodeada por los otros personajes: FELIPE y los dos QUERIDOS VECINOS, quienes se encuentran muy estáticos a su alrededor, sentados sobre una tina. El personaje de ELLA es encarnado por un cuerpo joven y delgado que demuestra cierta fragilidad. Al decir el texto de la "Intro", cuya característica es poética, llora constantemente con una mueca silenciada.

La imagen parece ser una fotografía familiar, una fotografía viva en la que alguien habla de sí en ese cuadro inmóvil. La contraposición entre los gestos contiene la latencia del conflicto: una mueca dolorosa en oposición a una risa fingida y a un gesto de molestia por el llanto; la contraposición de colores opacos frente a colores llamativos; el cierto desaliño frente a una peluca rubia con peinado de peluquería; la oposición de los cuerpos, un cuerpo pequeño al medio de dos más corpulentos; la sencillez del dolor frente al aparataje social; la confesión dolorosa frente a la mueca modelada. Estas contraposiciones dibujan desde ya las reglas de este juego escénico.

La exhibición del dolor en mejillas sonrosadas, un cuerpo encorvado con la sombra del acecho de una sonrisa fingida por detrás, cabellos cortos y una mano en el pecho conviven con una peluca rubia, lentes de moda y sonrisa estática, así como una mirada descompuesta, avergonzada por la exhibición, como quien no quiere ser parte del dolor. Todos estos elementos apelan a nuestra vivencia como público. Pues presenciamos el acontecimiento del gesto. Para acercarnos a él

acudimos al artículo "El tercer sentido" de Barthes, en el que propone tres sentidos para la aproximación a fotogramas del cine de Eisenstein.

Barthes propone un primer nivel informativo, "que recoge todo el conocimiento que me aporta la decoración, los vestuarios, los personajes, sus relaciones, su inserción en una anécdota que (aunque de forma vaga) yo conozco. Este nivel es de la comunicación"⁵⁵. Un segundo sentido simbólico entendido como el nivel de la significación: "Su modo de análisis sería una semiótica más elaborada que la primera (...) abierta no sólo a la ciencia del mensaje, sino a la ciencia del símbolo". Por último, el autor propone un tercer sentido, obtuso, aquel que es difícil nombrar, pero del cual se puede reconocer sus trazos.

No sé si la lectura de este tercer nivel está fundada -si podemos generalizar- pero me parece que su significante (...) posee una individualidad teórica; porque por una parte, no puede confundirse con el simple *estar-ahí* de la escena, excede la copia del motivo referencial, obliga a una lectura interrogativa (la interrogación concierne precisamente al significante no al significado, a la lectura, no a la intelección: es una captura "poética"); y por otra parte, tampoco se confunde con el sentido dramático del episodio (...) excede la psicología, la anécdota, la función y para decirlo todo, el sentido, sin por ello reducirse al empecinamiento que todo cuerpo humano tiene al estar ahí. Por oposición a los otros dos niveles (...) este tercer nivel es el de la significancia; esta palabra tiene la ventaja de referir al campo del significante (no de la significación).

Este tercer sentido está relacionado con la comprensión de la acción, del *drama*, que compromete la experiencia del espectador antes que la voluntad del artificio teatral. Es por ello que esta primera imagen de la obra va más allá de condensar la fábula, es una primera aproximación al espectador, es en sí misma una provocación a través de la simultaneidad de dolor, exposición, incomodidad, y nos rapta en un aquí y ahora teatral.

Si retomamos los vocablos griegos que sugieren los cinco tipos de acontecimiento (en este caso teatral), retomados del estudio de Marcelo Villena sobre los ensayos pictóricos de Barthes, recordamos que *tyche* está relacionado con el aspecto azaroso del acontecimiento, aquello que escapa al *constructo*. En esta fotografía el artificio teatral está armado, construido; sin embargo ¿no existe algo azaroso en esa peluca rubia a la que se le escapa la perfección? ¿No existe algo azaroso en la mano puesta en el pecho de un cuerpo joven cuyos cabellos cortos y mojados dibujan una cabeza pequeña? ¿No hay algo de azaroso en el andamiaje de un hombre "bien vestido" de color chillón, en el desvío de nuestra mirada hacia los detalles que escapan al constructo?

Otro de los vocablos griegos es el *pragma*, aquellos cuerpos, materias, texturas, luces de las que está compuesta la escena y que también nos atrapan por su sencillez y su contundencia, ni un objeto de más, ni un gesto de más, todo concentrado para la provocación inmediata.

⁵⁵ Roland Barthes. *Op.cit.*, pág. 485.

⁵⁶ Idem, pág. 487- 488.

El siguiente vocablo, *telos*, se refiere a la finalidad del acontecimiento, pues es posible aproximarnos a la finalidad en la contraposición de gestos: hay algo que sabemos que nos quieren decir, tal vez exponer una intimidad, mientras existe paralelamente una sonrisa maniquea.

El vocablo *apodestón* hace referencia al aspecto sorpresivo del acontecimiento. A los primeros sentimientos de exposición, la incomodidad del espectador se suma a la primera tensión escénica. ELLA confiesa en un tono poético, como se analizó en la "Intro", y en media enunciación suena un celular, sonido que incomoda tanto a los actores como al público, público que toma la palabra para exigir respeto hacia los actores. Pese a esa interrupción, ELLA continúa confesando poéticamente con un llanto silencioso. Nuevamente, el sonido del celular, el público absolutamente incómodo y molesto reacciona a esa afrenta. A la tercera interrupción, es ELLA quien contesta su teléfono celular; es la primera llamada de FELIPE, con problemas de conexión.

De esta manera, inicia un bombardeo de celulares que suenan, celulares de todos los demás personajes, quienes contestan hablando en inglés y a gritos, interrumpidos por los angustiosos problemas de conexión.

Nosotros, espectadores, iniciamos un recorrido vivencial a partir de la escena, atiborrado de sonoridad, interrupción, siendo testigos del abuso de la variedad de planos, del abuso de la sonoridad, elementos que van desviando nuestra contemplación hacia algún lugar desprevenido, para luego reencausarse en la fuerza de la palabra. En otras palabras, estamos frente al *drama*, es decir, a la acción que se nos provoca, pues el juego está dispuesto para que vivamos un acontecimiento (en tanto lugar de pensamiento).

2.2 Nombres que intuyen corporalidad

Retornando al campo de la escritura, en el primer capítulo propuse cuatro nudos a partir de los cuales será posible leer la tensión entre el texto dramático y la puesta en escena. Uno de los nudos de tensión y a la vez de diálogo (de intuición de uno en el otro) son los personajes. En el texto de Calla existe una apuesta por configurarlos, en primera instancia, a partir de sus nombres.

Algunos nombres en sí contienen tránsitos, como sucede en el caso de ELLA (ALICIA). Por la manera de nombrar al personaje, poniendo el nombre en segundo plano y luego simplemente cancelándolo en la "Intro", el texto pareciera alejarnos de la idea de un "personaje".⁵⁷ En el sentido en que la construcción se inicia por una deconstrucción del nombre. ELLA anónima, despojada de su nombre, está en primer plano respecto de ese alguien, ALICIA. Asimismo, es un personaje en movimiento, una vez es ELLA, otra es ELLA EN REGREZIVO, otra es ELLA POR

⁵⁷ "En la ficha establecida del nombre de cada personaje, se indica y se compara lo que dice y lo que hace, lo que se dice sobre él, y lo que hace de él, más que basarse en una visión intuitiva de su fuero interno y de su personalidad" (Patrice Pavis, *Op.cit.*, pág.361).

TELÉFONO y sólo en la última escena es ELLA AHORA ALICIA. Parece ser un personaje del aflorar más bien una interioridad, un tránsito, una búsqueda hacia el nombre, hacia *ser alguien*.

Lo mismo sucede con FELIPE, el otro personaje central a partir del cual se establece el procedimiento escénico, como fue anunciado en la sinopsis. En el texto dramático, FELIPE también asume un recorrido que empieza por el nombre: una vez es FELIPE, otra es FELIPE CON LA BOCA LLENA, otra es FELIPE CON NUEVA CORBATA AL OTRO LADO.

Cada uno de los nombres de estos personajes nos lleva a intuir, por un lado, un estado del personaje y, por otro, una posición de ese personaje en relación al resto, un tránsito específico en sus acciones y en sus apariencias corporales y espaciales. Por ejemplo, ELLA EN REGREZIVO nos habla de un movimiento interno del personaje, de un movimiento hacia el pasado, de una imposibilidad de avanzar, de un estado atávico en el que declara:

ELLA EN REGREZIVO.

Estoy editando en sentido inverso proporcional a la caída del cabello
pero a la inversa siempre a la inversa
Estoy escupiendo por mi ventana a las mascotas
A las que pasan sacudiendo su pelaje
inverso proporcional a la mayoría de los seres humanos.⁵⁸

ELLA EN REGREZIVO es entonces una intuición, un trazo, un rasgo. Ahondaremos luego en la propuesta de *bordear el personaje* planteada por Calla, aproximándose a él por sus contornos, definiéndolo en su indefinición, por y a partir de sus gestos.

Por otro lado, FELIPE transita su recorrido hablando en soliloquio, haciendo una descripción detallada de sus fracasos, siendo asediado y humillado en su búsqueda desesperada de empleo, dinero y un lugar social, convirtiéndose en:

FELIPE CON NUEVA CORBATA AL OTRO LADO.

¿Am0000000r?

¿Sabías que América latina es la región con mayor desigualdad en la distribución de ingresos del mundo? ¡Tiene más de 10 millones de personas **desempleadas!**

Este movimiento de personajes en tránsito en contrapunto a personajes estáticos, en el sentido en que no cambian de nombre, parece ser el segundo guiño del mecanismo de la obra.

El director y dramaturgo argentino Javier Daulte afirma que todo texto teatral posee un procedimiento propio, que dotará de reglas específicas al juego teatral. El procedimiento, al igual que la regla, es arbitrario y resulta de la combinación de varias reglas y contra-reglas del juego.

⁵⁸ *Di cosas bien*, pág. 73.

⁵⁹ *ídem.*, 110.

Así el procedimiento hace que la obra funcione más allá de su argumento. Daulte afirma que "a un procedimiento le conviene un argumento para que lo ponga en funcionamiento y a la vez lo disimule dándole otra apariencia. El argumento disfraza el procedimiento". El procedimiento es matemático, exige que las relaciones entre los personajes, entre ellos y el espacio, entre ellos y el tiempo, tengan un porqué, una razón de ser. En ese sentido, toda obra es la creación de un pequeño sistema en el cual todo está en relación.

Todo procedimiento posee un mecanismo propio. Daulte toma un ejemplo de una de las obras de Beckett, "Días Felices", de la que dice que "es ante todo un mecanismo que funciona más allá de sus contenidos". Dicho mecanismo estaría basado, en primer lugar, en una convención (una mujer que no se mueve de la cintura para abajo) y, en segundo lugar, en un sistema de relaciones matemáticas.

Si el mecanismo es arbitrario, como afirma Daulte, el mecanismo de la obra de Calla podría estar basado en una corporalidad en tensión. La tensión entre dos cuerpos que intentan ser, que intentan buscar un nombre y un lugar, y una configuración totalmente distinta de relaciones y personajes que son y hacen en oposición a los dos. Esta tensión plantea la imposibilidad del encuentro, tanto en el diálogo como en los espacios interiores.

El mecanismo, entonces, está sustentado en ELLA y en FELIPE, frente a la fijeza de los otros, frente al estatismo, que deviene absurdo y tragicómico, del resto de los cuerpos-personajes. Y ELLA parece ser un cuerpo diverso en tanto aún no se nombra, se habita sólo desde una pulsión, una intuición, para sólo poder nombrarse al final, en la fuga, en el escape, fuera de la escena, cuando ELLA finalmente es ALICIA.

Es en este sentido que Calla afirma, con respecto a los personajes, que nunca se trata de una persona sino más bien de un contorno, como "elementos que se suman para ser el reflejo de lo que sería una persona, y eso es lo que me seduce de los contornos". Calla cuenta que en la reedición del texto para la publicación en Casa de las Américas en Cuba, le hacían la observación de que ELLA EN REGREZIVO o ELLA AHORA ALICIA debían ir puestas en *itálicas* formando parte de las *didascalias*, a lo que el autor se oponía sosteniendo que esos eran efectivamente los "nombres" del personaje. Son momentos en que ellos *son* de distinta manera, o que están en otro estado, sobre todo los personajes de FELIPE y ELLA.

... estas identidades variables se hacen cada vez más evidentes con los correos electrónicos, puedes jugar a tener identidades diversas, y en ese sentido me ha divertido la posibilidad de ese juego, más que con la pregunta de ¿quién soy?, mejor establecer ese juego de "hoy soy esto y mañana otra cosa". Y en ese sentido me divierte también "definir" a los personajes no sólo por lo que dicen, sino por los objetos que portan, por la imagen que suscitan.⁶²

⁶⁰ Javier Daulte, "Juego y compromiso: El procedimiento".

⁶¹ Entrevista con Eduardo Calla.

⁶² *Ídem*.

La propuesta de Calla se fundamenta en que los personajes mismos "no sepan bien quiénes son" y se definan por esa variabilidad, esa indefinición:

... (una) apertura para la misma palabra, para la misma puesta, para los mismos actores. Creo que como seres humanos nos caracterizamos por esa indefinición y por eso el teatro contemporáneo ya no toma la idea de un personaje definido, sino la idea de contorno.⁶³

Analizando junto a Calla los personajes y el mecanismo de la obra, llegamos a la conclusión de que ese "no pasar nada", en el sentido de nunca poder realmente establecer comunicación ni relación, es un punto muy central en la dramaturgia contemporánea latinoamericana. El "no pasar nada" se define a través de contar anécdotas, generar confusión, y sin embargo, es ahí donde sucede mucho, en esa anécdota está la huida del personaje, el escape por el que puede intentar definirse.

El paso del nombre al cuerpo

Reiteramos que el texto de Calla apuesta por configurar a los personajes, en primera instancia, a partir de sus nombres. Es también a partir de los nombres que podemos categorizar el tipo de corporalidad que proponen. Para ello, planteo la siguiente categorización:

- a) Cuerpos en fuga: Son aquellos cuyos nombres contienen un recorrido. ELLA, ELLA POR TELÉFONO, ELLA EN REGREZIVO y ELLA AHORA ALICIA. Asimismo FELIPE, FELIPE SUCIO Y DESPENADO, FELIPE CON LA BOCA LLENA y FELIPE CON NUEVA CORBATA AL OTRO LADO. Estos personajes son los ejes a partir de los cuales gira el procedimiento teatral; todo el resto de los personajes dispone sus discursos y acciones hacia ellos.
- b) Cuerpos que irrumpen: Son aquellos cuyos nombres son fijos, no cambian y tienen una **direccionalidad** hacia los dos que sí tienen un tránsito. QUERIDA VECINA, ESPOSO DE QUERIDA VECINA, FELDMAN, DOCTOR, PSICOLÓGO CON CELULAR MUY PEQUEÑO, UNA MUJER SENTADA SOBRECARGADA DE TELARAÑAS. Parecería ser que, bordeando el estereotipo y el absurdo, son presencias que solamente están ahí para interrumpir. Y parecerían encarnar aquello que Calla busca: jugar a ser uno y sucesivamente jugar a ser otra u otro.
- c) Cuerpos intermedios: Son aquellos que parecen ser voces desde fuera de la escena, que poseen una corporalidad en el umbral entre la escena y el afuera, o simplemente son interrupciones aledañas al conflicto entre los otros personajes. EL HOMBRE DELA

⁶³ Ídem.

PUERTA, OTRA VOZ DESDE LOS PROBLEMAS DE CONEXIÓN, UNA DAMA DE LA NACIÓN. Estos cuerpos intermedios también irrumpen, pero lo hacen desde el pronunciamiento de una "moralidad" imperante, como la sátira de un coro griego. Sus acciones no siempre están dirigidas hacia ELLA y FELIPE; sin embargo, su discurso está fundado en el deber ser y en la validación de sus propios valores frente al menosprecio de la fragilidad expuesta en ELLA y FELIPE.

La teatralidad basada en estos tres tipos de cuerpos es intuida a partir de la disposición del espacio textual, como fue posible apreciar en el subtítulo referido a la simultaneidad del conflicto.

Los "cuerpos que irrumpen" plantean nuevamente la paradoja en relación a los nombres-cuerpos; por ejemplo, los QUERIDOS VECINOS. El hecho de que sus nombres estén constituidos por adjetivos y sustantivos, adjetivos que además van en contra de lo que ellos *son* en la escena, es la tensión que contiene constantemente la obra: un "querido" atosigador, una solidaridad entrometida, desfasada, un querido no querido, un querido repulsivo. El hecho que además sea un "vecino" plantea la ironía de ser un ser distante que lucha por tener un lugar en la vida de ELLA. Pareciera ser que el querido es aquello que esa interioridad quiere llegar a ser, que el punto de partida es un vacío, un ser anónimo que para existir necesita volverse un "querido". Sin embargo, el hecho de que sea un vecino y no un familiar lo determina siempre en una distancia, en una impersonalidad que lo marcará en toda la obra.

Como se pudo observar, ninguno de los personajes posee un nombre común, incluso FELDMAN es un apellido. Hecho que traza algo del tipo de personaje que puede ser, entre alguien reconocido y anónimo, alguien con quien se entabla una formalidad social pero que a la vez genera una intriga personal, cotidiana, al ser un desconocido (de hecho Feldman es el vecino gay del que se habla a escondidas).

FELDMAN.
Te dedicas a decir que soy gay

ELLA.
... señor **Feldman**.

FELDMAN.
Trata por lo menos de pensar quién fue el que propuso que te pagáramos la renta por un tiempo ¡Fui yo! ¡Y te encargas de destrozar mi nombre!... ¿Qué tengo de gay? Dime ¿Qué has visto? Tú, que nada haces ¿Te dedicas a observarme? ¿Te gusto y no sabes cómo acercarte?
Y te digo algo...
Sí
Sí, creo que soy gay, Gay Gay Gay de los gay de los gay
... ¿Eso querías?
Pues no soy gay. Ni soy no gay Soy como gay Nada más⁶⁴



⁶⁴ *Di coxis bien. Op.cit.*, pág. 109.

Cada cuerpo que irrumpe, así como Feldman, tendrá una manera propia de acechar a ELLA y defenderse de la supuesta ofensa que les provoca. Asimismo el DOCTOR, que no posee ningún otro nombre que no sea su función frente a ELLA, a través de su lenguaje selectivo por las opciones A, B, C o D, invadirá el dolor de ELLA.

Por último, PSICÓLOGO CON CELULAR MUY PEQUEÑO y UNA MUJER SOBRECARGADA DE TELARAÑAS son cuerpos que irrumpen de manera muy directa sobre la vida de FELIPE. La composición de sus nombres los traza como personajes que bordean el estereotipo (nuevamente, personajes entre el absurdo y el estereotipo).

PSICÓLOGO CON CELULAR MUY PEQUEÑO SOBRE LA MESA

Escúcheme bien.

Hay que saber hurgar. Donde la gente ya no tiene

Donde ya no hay más ahorros es donde escarbamos

Olemos al incauto

No hay que sentir pena

Nosotros vendemos

¡Vendemos!

Y cuando más distraídos están

Zas

Les vendemos futuro

Les vendemos inglés

Este lenguaje sumamente declarativo define al personaje como una especie de caricatura. De igual manera, la MUJER SOBRECARGADA... será la mofa de quien ofrece trabajo a FELIPE pidiéndole que lleve sus crucigramas al periódico.

En este sentido, Calla prioriza la situación frente a los discursos de los personajes, y por ello los discursos siempre se ven interrumpidos por algo o pueden ser casi caricaturizados, estableciendo una situación que dice más de los personajes, que aquello enunciado por ellos. Al respecto, el autor reflexiona:

Evidentemente yo huyo conscientemente a cualquier manifestación ideológica de los personajes, es la situación la que quiero que detone a dónde pueden pertenecer, qué en el fondo pensarán y cuando lo hago, lo hago a manera de mofa, con los discursos de la Dama de la Nación.⁶⁶

Es así que otra característica del mecanismo de la obra apela al sinsentido "porque la saturación habla del sinsentido". Este juego dialéctico entre soliloquios y simultaneidad de planos parece ser otra característica del mecanismo teatral, es en este ir y venir de la intimidad al caos que se crea un sentido del juego teatral. Y ese juego es palpable desde la disposición del espacio escritural.

⁶⁵ Ídem, pág 106

⁶⁶ Entrevista a Eduardo Calla

Nombres que habitan la paradoja escénica

Estas intuiciones corporales que devienen del texto, a partir del video de la obra, pueden verse cobrando un sentido paradójico en la puesta en escena: si bien en el texto los "cuerpos en fuga", ELLA y FELIPE, son los personajes en los que se puede intuir un recorrido, en la escena se convierten en dos personajes absolutamente estáticos. FELIPE posee un turril pintado de blanco a manera de podio personal, sobre el que está parado la mayor parte de la obra, inmóvil, atrapado en una isla desvencijada. Está ubicado en el lado izquierdo de la escena, y al lado derecho se encuadra ELLA, sobre una tina blanca dada vuelta, sentada, echada sobre el lado de la base de la tina que parece ser un único refugio, frío, impasible, insensible, impersonal y frígido.

Mientras que los "cuerpos en fuga" son estáticos, los "cuerpos que irrumpen" los orbitan, los invaden, los persuaden. Parte de la teatralidad escénica propuesta está fundada en esta espacialidad, un lugar extremo de la escena para ELLA y el otro lugar opuesto para FELIPE. Esta espacialidad estaba sugerida desde el texto en la simultaneidad de sus parlamentos, como dos sujetos que, pese a estar en un mismo espacio, no se encuentran. Los cuerpos en fuga están determinados por una espacialidad encerrada, imposibilitada.

A través de sus posiciones y de sus apariencias en el espacio, se halla también una temporalidad, ya que sus vestuarios contienen una cualidad propia. FELIPE lleva una vestimenta de oficina, un pantalón negro y camisa blanca. El elemento que hace un contrapunto con un vestuario tan cotidiano es justamente una corbata muy larga, a manera de sogas para ahorcarse, lazo de una mascota o de correa para ser llevado. La apariencia de FELIPE es siempre desordenada y poco pulcra, siempre en estado de prisa.

ELLA es pequeña y delgada, con un cuerpo que, por cómo está vestido, remarca su fragilidad: tiene una camiseta de niña, una falda simple hasta la rodilla y tenis sin calcetines; de vez en cuando usa una chamarra de tela con cierre y capucha. El contrapunto en ELLA irán siendo las manchas de café sobre su camiseta, se irá bañando con café como quien se desdibuja a sí misma, como quien se ahoga en un refugio mugriento y estéril. Así los denominados "cuerpos en fuga" a partir del texto, en el espacio escénico se convierten en los cuerpos inmóviles, estáticos en sus podios, aquellos alrededor de los cuales orbita el resto de los personajes, con sus objetos, con sus presencias, con sus abusos.



Esta imagen de FELIPE evidencia la transformación que, a lo largo de la obra, ha tenido el personaje. A nivel textual, Felipe es un cuerpo en fuga, un cuerpo que tiene un recorrido. A nivel escénico, está estático sobre un turril blanco; sin embargo, en su tránsito se va transformando corporalmente, la corbata larga del inicio es transformada en serpentinas alrededor del cuello, fungiendo de "corbata nueva, al otro lado". Su rostro pintado de serpentina mojada lo ridiculiza, el ceño fruncido y los ojos rojos se revelan a la ridiculización. Continúa con un teléfono celular, intentando conectarse con su amada. La postura de su cuerpo habla de un cuerpo cansado pero aún a la defensiva. La boca entreabierta habla de todo aquello que quisiera decir y no dice. En fin, el acontecimiento del gesto vuelve a emerger del detalle de las oposiciones: la camisa blanca tapada por una especie de cobertor de barbero, en contraste con los colores intensos de la serpentina; el cabello mojado que bordea unos ojos rojos y furiosos. Y aquello que nuestro cuerpo rechaza de esa figura desconcertante.

A partir de esta imagen, abrimos paso a la profundización en la disponibilidad escénica de los cuerpos que irrumpen. Los QUERIDOS VECINOS interrumpen vestidos de manera llamativa y casual, llegarán a puntos álgidos extremando la solidaridad que les provee de existencia, ofreciendo los panes que dan en el avión, sugiriendo que busque trabajo, ofreciéndole mechillas para que borde las banderas para la kermesse y llegando a abusar incluso sexualmente de ELLA. De hecho, todos estos elementos encuentran su escritura escénica ya sea con el ingreso de muchas bolsas de las tiendas de moda, paquetes de regalos, miradas de pies a cabeza hacia ELLA. A través del movimiento espacial, que siempre orbita la tina, con la tentativa de irrumpir en los espacios propios. Los dos únicos momentos en que los queridos vecinos, cada uno por su lado, ocupan un sitio al lado de ELLA sobre la tina, se dan cuando su solidaridad se ve transformada en un abuso a ELLA, entonces irrumpen en su espacio, se echan en su lecho, toman sus cosas y su cuerpo.

Retomando las características escénicas de los personajes, pasamos a FELDMAN, el vecino gay, quien tiene un aspecto cotidiano, viste una polera de un equipo de fútbol, The Strongest, una

gorrita deportiva y una corporalidad bien rígida, rápida y precisa, con movimientos a la vez inútiles y de titubeo, de ida y de vuelta, intrigante. Esta apariencia, si bien retorna algo de ese anonimato, de su ser común, a la vez se opone al apellido supuestamente "reconocido" del personaje. Actoralmente se trata de mantener la rigidez de una aristocracia venida a menos, combinada con una cotidianidad de domingo de fútbol y un dejo amanerado que acompaña toda la composición.

El DOCTOR, sin más referencia que su profesión, lleva una bata blanca, un estetoscopio y una libretita para anotar el test de opción selectiva para ELLA. El movimiento irónico se da en el diálogo con la escena en la incorporación de este último elemento, la libretita, así como se dará en el uso del estetoscopio convirtiéndose en un incentivo erótico entre él y QUERIDA VECINA. Nuevamente, el nombre DOCTOR, con mayúsculas, no nos dice nada más que su rol y su función, su participación es funcional a la preocupación de los queridos vecinos por ELLA, convirtiéndose a la vez en una de las interrupciones escénicas constantes. La relación corporal entre el DOCTOR y QUERIDA VECINA está sugerida en el texto; sin embargo, en la escena es llevada a un extremo de gag cómico entre ambos, potenciando tanto la distancia hacia ELLA, como la verdadera indiferencia hacia su salud.

PSICÓLOGO CON CELULAR MUY PEQUEÑO se encuentra en oposición a FELIPE SUCIO Y DESPEINADO. Está vestido con un abrigo de cuero negro, largo, abierto y con el torso desnudo, lleva puestos lentes negros y unos auriculares grandes, así como una corbata negra sobre el pecho. Vemos que el color negro es muy importante en este personaje, dibujándolo en escena como un personaje de comic, oscuro, exótico, snob, lejano, caricaturesco. Si bien el texto remarca la imposibilidad de diálogo entre ambos, la puesta en escena la extrema poniendo los audífonos al supuesto psicólogo que escucha y dándole un aire de suficiencia exitista en oposición al eterno desempleado. La vitalidad de este personaje también es importante, a la vez absurda y grotesca, llegando a ejercer fuerza física en el momento en que obliga a FELIPE a comerse los billetes. Esta afrenta es justificada a través de la absurda explicación de tener que demostrar cuánto verdaderamente le interesa tener los dólares que han sido tirados por los aires. De esta manera, la corporalidad, los gestos y las acciones resaltan el contenido descarnado del texto, siempre al borde de enfatizarlo demasiado y hacerle perder la fuerza textual que posee.

El paralelo femenino al psicólogo es UNA MUJER SENTADA SOBRECARGADA DE TELARAÑAS, con rasgos menos realistas, un sombrero negro de ala muy ancha, una camisola plateada y un puro en la mano. La mujer acorrala a FELIPE con la excusa de ofrecerle trabajo, lo envuelve y desenvuelve, con movimientos de araña que atrapa su presa. La ironía se da en el juego textual y escénico, pues el trabajo que ofrece es llevar los crucigramas al periódico. Ella hace todo desde un mismo lugar, casi no se desplaza en escena, tiene movimientos sinuosos y a la vez denota algo obsoleto, como la telaraña que la cubre a nivel textual, algo anacrónico como su vestimenta, sin tiempo, sin lugar, con un poder absurdo, ya que sólo existe porque FELIPE se lo atribuye.

Nombres sobrecargados y cuerpos intermedios

Por último, están los "cuerpos intermedios", personajes de las interrupciones. EL HOMBRE DE LA PUERTA es anulado de escena, simplemente escuchamos su voz con las órdenes que proclaman un militarismo venido de la nada, doblgando a FELIPE y conduciéndolo a encontrarse con UNA MUJER SENTADA SOBRECARGADA DE TELARAÑAS.

OTRA VOZ DESDE LOS PROBLEMAS DE CONEXIÓN, en una primera puesta en escena fue representada por un video, en el que un personaje muy chic iba dando los consejos para la humanidad. En la segunda puesta en escena, fue anulada y remplazada por un video repetitivo de un paquete de pipocas que revientan en el microondas. Es importante este guiño, ya que vemos que lo esencial es la interrupción metafórica de *fast food*, de comida chatarra, del hacerse artificialmente, del rebalsar de aquello que engullimos, de comer algo inflado, de llenarse, de hastío y hartazgo, de puerilidad.



Entre los cuerpos que irrumpen está, por último, UNA DAMA DE LA NACIÓN, personaje que lleva a cuestas un marco, sugiriendo ser una pantalla de televisión por la cual emite sus discursos. Es ella misma quien pone la música (por ejemplo, "El Cóndor pasa"), ya sea dramática o festiva dependiendo de la retórica del discurso. La escena traza la paradoja entre la solemnidad del discurso, de por sí absurdo, clasista y racista, y una mujer que se construye a sí misma revelando su artificio constantemente, revelando la maquinaria que lleva. El nombre apela a un reconocimiento social, a un rol muy determinado y estereotipado, a un rasgo y un gesto que

configuran una corporalidad escénica, y tanto el texto como la puesta juegan con la ironía que establece la relación entre su nombre, su discurso y sus acciones.

Es necesario recordar que Calla menciona la importancia e influencia de saber con qué actor va a trabajar, lo que "abre las posibilidades de escritura", gracias a que "donde se significa el texto es en el cuerpo del actor" y, a la vez, son esos cuerpos que determinan la escena.

Calla nos refiere a un diálogo constante, no solamente entre texto y escena, sino al que se da en el proceso de construcción del juego, es decir, el diálogo entre aquello que los actores proponen como sus propias **dramaturgias** corporales y lo que él como dramaturgo va proponiendo a nivel textual. De esta manera, un texto puede ser sustituido por una acción o una acción puede necesitar unas líneas de texto.

El método de trabajo de Calla implica la escritura previa del texto, de manera independiente a la escena. Luego viene el enfrentamiento del texto en escena, en la improvisación con los actores y este proceso inaugura otro en la escritura. No como reescritura completa sino como ajuste de aquellos fragmentos que pueden ser reescritos, o aquellas indicaciones escénicas que pueden ser obviadas. Calla no identifica este segundo proceso como una reescritura, sino bajo la concepción dialógica entre texto y escena, convirtiéndose en una escritura constante, en *proceso*.

Esto nos lleva a pensar que el proceso de esta puesta, más que una reescritura, es una reconstrucción del juego teatral. Una reconstrucción del mecanismo de la dramaturgia, ya que a partir de aquello que se dispara en la escena, se van reconfigurando las reglas del juego. Reglas que si bien están esbozadas en el texto, en la escena necesitan ser replanteadas, reconstruirse como reglas en el nuevo espacio que también nana. De esta manera la escena es, según Calla, *el lugar en que el texto se determina como texto dramático*,

A la vez, para la puesta en escena, el punto de partida será el texto y los actores, "sin partir de alguna idea preconcebida de lo que será la puesta". Se irá viendo las posibilidades que el texto da a la escena, utilizando el texto como un trampolín para la construcción escénica y "es por eso que es tan importante que el actor, como creador de la parte escénica, retroalimente el texto".

La obra tiene ese carácter "efímero, vivencia! y presente, y de ciertos choques de energías" que Calla busca en su lenguaje. El trabajo de dramaturgo-director le da la posibilidad de poner en escena sin pensar en el texto y, a la vez, escribir sin pensar en la escena, para tener un último momento en que la latencia de uno será complementario a la estructura del otro.

La puesta se asemeja a un cuarto oscuro, en el que sabes que hay objetos dispuestos y debes ir encendiendo aquellos focos para ir alumbrando algo que ya había estado ahí. El problema está en cómo revelarlo, ya que "cuando la obra es orgánica, emerge, no lo puedes forzar, una palabra llama a la otra, una textura llama a la otra."⁶⁷

⁶⁷ Entrevista a Eduardo Calla.

2.3 Didascalias: Instrucciones subvertidas

Como última herramienta de análisis, acudo a otro elemento que se configura como nudo de tensión entre texto y escena, las didascalias. En el texto de Calla, las didascalias dejan de cumplir una función estrictamente de instrucción o de acotación, ellas forman parte del texto dramático. Pueden tener una característica impersonal, pueden estar sugeridas para ser dichas por una voz fuera de la escena, entre varias de sus posibilidades.

Las didascalias forman parte de las reglas y contrarreglas del procedimiento, sugieren movimiento, apariciones, tránsitos continuos. También sugieren lo que no se hace, lo que no se ve: "*Ella no borda la bandera. Ella no borda el escudo*". Este procedimiento es otra de las características de la teatralidad de la obra, la ironía que encierra una acción no realizada, cual rebeldía contra el atiborramiento moral y de palabras sin sentido.

Retomo un fragmento previamente citado por Barthes, "la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra; es entonces un componente de creación, no una realización". En este sentido podemos decir, parafraseando a Badiou, que si bien la teatralidad es inherente a la escritura, también es inconclusa. Pues es eterna en un papel, a la espera del cuerpo que la complementa, que le da voz. Ese cuerpo podrá encarnar también a partir de lo que el texto no dice. La puesta es un intercambio entre silencio y palabra, una fractura de la misma, un entendimiento no de su contenido, sino de su juego. Daremos algunos ejemplos de cómo las didascalias se convierten en instrucciones subvertidas.

El "Intermedio: 'Desagüe' está en voz de FELIPE, el cuerpo en fuga, configurándolo nuevamente en la huida. Esta huida es acompañada por didascalias que parecen estar destinadas a ser dichas. Están en la misma diagramación centrada que el parlamento de FELIPE, *y narran:*

FELIPE.

¡Golpe a la puerta!
¡La puerta a la niña!
¡La niña al inodoro!
¡Golpe a la puerta!
¡La puerta a la niña!
¡La niña al inodoro!

FELIPE se desliza

Por el desagüe

Cae

Golpea

La pared suena.

ELLA mira a la pared.

No borda.

Negro

¹¹ *Di cosas bien. Op.cit.*, pág. 86.

Nuevamente la metáfora: el desagüe, la caída, la fuga accidentada, el retorno a un vacío, a una ausencia, a un no-hacer, a un no-escuchar, a un desliz, a un tránsito en descenso, para volver a emprender el recorrido. Nuevamente un roce entre cuerpos a través de una pared, a través de lo que se escucha apenas, a través del golpe, a través de la imposibilidad, pero también a través de la intuición del cuerpo del otro.

Esta didascalía no se restringe a acotar las indicaciones sobre el espacio escénico, sobre la entrada o salida de los personajes, sino que ya forma parte del texto, lo metaforiza y lo concreta a la vez, lo traza, lo sugiere, lo explica, lo sintetiza.

Tadeusz Kantor⁶⁹, director de teatro polaco, acostumbraba entrar en la escena el momento de la función. Daba indicaciones desde la butaca, irrumpía en la escena y reconducía a sus actores, siendo parte de la escritura escénica. Esta voz externa que Kantor asumía en la escena era una revelación del artificio teatral, una ruptura, que aun develando el artificio no rompía el juego. Simplemente mostraba el proceso de un director irrumpiendo en la escena, como en la literatura puede verse, por ejemplo, la presencia de un narrador protagonista.

Podemos observar que Calla apela a un mecanismo similar. No recurre a su propia presencia en escena, sino que utiliza las didascalías para introducir su voz; necesita el rol de un "relator" sin que sea interpretado por un actor. Así, emplea una voz que reconduce la escena, que la termina de esbozar o sirve como vehículo de cambio de una escena a otra, rompiendo la teatralidad, revelándola descarnadamente ante el público. Y el lenguaje que emplea para hacerlo es descriptivo pero a la vez sugiere esa otredad, como es el caso de la caída de FELIPE o del "incómodo silencio" entre los personajes.

Según Baudrillard, en el libro *De la Seducción*⁷⁰, la diferencia entre una ley y una regla radica en el movimiento. Una ley tendría un encadenamiento lineal; la regla, en cambio, tiene un movimiento de ida y vuelta, de eterno retorno, para ser replanteada y en ese movimiento se generan reglas y contrarreglas. Si el teatro, como afirma Daulte, tiene por único objetivo hacer eficaz el juego, entonces debe siempre tener esta posibilidad de movimiento, de ida y vuelta, de enredo y desenredo, de conflicto no resuelto y más conflicto, de caída-detenimiento y nuevamente caída, de cuerpo no-cuerpo y otra vez cuerpo, de ruptura pero algo más detrás de la ruptura que vuelva a establecer la teatralidad o, mejor dicho, una teatralidad sostenida desde su propia fisura.

Las didascalías entonces se convierten en la fisura, en aquello que rompe una teatralidad y hace un guiño al espectador, evidenciando su ser teatro, evidenciando la necesidad de una voz narrativa que acompañe la escena.

⁶⁹ Tadeusz Kantor. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires. Ediciones de La Flor, 1984.

⁷⁰ Jean Baudrillard. *De la Seducción*. Madrid, Ed. Cátedra, 2000.

En la Segunda Parte: "Contracciones", aparece otro personaje, UNA DAMA DE LA NACIÓN EN LA TELEVISIÓN, aparentemente en una transmisión de un canal (nuevamente una didascalia que busca ser dicha):

Cadena nacional
Cadena local
Cadena al fin

UNA DAMA DE LA NACIÓN EN LA TELEVISIÓN

(...) Querido Pueblo:

Las damas de la nación estamos absolutamente dolidas
Sorprendidas
Por el hecho acontecido en la ciudad
en pleno centro
en pleno concurso de belleza
tenemos el dolor con nosotras por las tres niñas
Reinas de belleza que en paz descansen.
Tenemos el dolor
Condenamos la actitud del payaso que inescrupulosamente empujó la escalera (...)
Qué horror
Horror (...)
La belleza no es para todos (...)
También, exijo que se prohíba que los niños de la calle caminen así no más
Que trabajen Que produzcan Que acepten
Exijo que la ciudad tenga un sector para estos niños
Cerrado
Controlado
Ventilado
Exijo
Control
Yo
La Dama
Corte/ Fuera 71

Como podemos observar, tanto las primeras didascalias como las que cierran la intervención del personaje son sin duda instrucciones que marcan la escena, la narran y se hacen importantes de ser dichas, desde la ironía que propone la situación dramática. La sucesión de "Cadenas" tiene muchas connotaciones posibles: ¿la degradación misma de las cadenas televisivas con el denominativo "cadena al fin"? ¿alguna alusión posible a la cadena que implica el reconocimiento social y la búsqueda de status?, ¿cadena al fin porque no importa por dónde se emita el discurso, anunciando una emisión de cualquier manera?

Lo que pasa con Ella es eso, la imposibilidad de definirse y tener que definirse siempre en función del otro. Ya que se llama Ella, eso te habla de un cuerpo que está muy auto-

⁷¹ *Di cosas bien. Op.cit., pág.87.*

segregado versus los personajes que están en una lucha constante por autodefinirse y auto permanecer en la escena, quieren aparecer por todos lados.⁷²

Y en este incesante aparecer (podríamos decir "a toda costa"), pareciera que la voz del mismo autor se ubica en el juego, ya que las didascalias se plantean como otra voz, como otra posible existencia escénica, como un relator que de vez en cuando necesita sintetizar la escena, pero a la vez hacerse presente.

Nuevamente haremos hincapié en la diferencia del lenguaje que define a UNA DAMA DE LA NACIÓN. Siendo, por un lado, otra ficción de relación velada, el mensaje es transmitido por televisión, incluye a un público, está dispuesto hacia él, pero es clara la construcción que la determina, el artificio que se crea entre ella y el público. Se configura como un cuerpo de pantalla, una vociferación exclamativa que interrumpe la obra, la interviene como una opinión, y en este sentido entabla una relación con el personaje OTRA VOZ DESDE LOS PROBLEMAS DE CONEXIÓN, que es sólo cuerpo ausente, voz de proclama.

Como dijimos previamente, en la puesta en escena este personaje encarnará todos estos elementos sugeridos por el texto, pero a la vez estará parodiando el mismo texto. Será ella la que construya su aparataje de dama de la nación, quien cargue con su artificialidad, con la radio que encenderá para dar énfasis a sus discursos, y construirá movimientos coreografiados que revelen al andamiaje del discurso, remarcando su cualidad de "discurso preparado". La coreografía corporal parodia e hiperboliza el artificio, lo no-natural, la construcción, el engaño; es decir, busca parodiar al teatro mismo.

Instrucciones en el umbral

Luego de la intervención de la DAMA DE LA NACIÓN, luego de un *Largo silencio*, se da inicio a la escena entre FELIPE y EL HOMBRE DELA PUERTA. Este nuevo cuerpo intermedio se dibuja como un cuerpo en el umbral, entre un aparecer y no aparecer. No existe una didascalia que indique su entrada. Felipe escucha la voz y "busca el lugar de donde viene el sonido". Didascalia que nos remite a una voz y no a un cuerpo. EL HOMBRE... se limita a hacer preguntas de manera casi militar con algunos comentarios irónicos y exclamativos, asemejándose a un personaje kafkiano:

EL HOMBRE DELA PUERTA
Su carta de invitación.

FELIPE

No... no tengo



⁷² Entrevista a Eduardo Calla.

EL HOMBRE DELA PUERTA

¿No tiene carta de invitación?

¡No tiene carta de invitación!

¿Qué hago yo hablando con usted si no tiene carta de invitación?

FELIPE

Se lo ruego...

Déjeme pasar... se lo ruego... ruego

EL HOMBRE DELA PUERTA

No

EL HOMBRE DE LA PUERTA cierra

EL HOMBRE DELA PUERTA (*Como sonido de teléfono ocupado*)

Tu, tu tu tu ⁷³

Este personaje anuncia una nueva categoría: es voz pero es presencia a la vez, presencia al lado de la puerta, presencia en el límite. EL HOMBRE... ofrece trabajo, pero a la vez convierte a FELIPE en solicitante de ese trabajo. En la puesta en escena, este personaje no es presencia física corporal sino vocal, remarcando quizás su anonimato, su ser una presencia más allá del cuerpo, más allá del individuo, como algo que nos rodea y nos excede.

Pensando en cómo las didascalias configuran una escritura escénica, podemos clasificarlas en instrucciones que indican acciones de los personajes e instrucciones que forman parte del texto dramático, que necesitan ser dichas, articuladas en la escena.

En la primera categoría de didascalias, se encuentran aquellas que remarcan un estado o una acción: "Molesto/ Deja sus cosas/ Ingresa/ Asiente con la cabeza/Con señas pide a Ella que los espere". A la vez, en esta primera categoría también puede existir un movimiento irónico en el desdoblamiento que plantean; por ejemplo, en la primera aparición de FELIPE, en vez de acotar "Entra", acota "Continúa".

Y éste resulta ser un guiño importante de intuición del estado de ese personaje, de intuición de una corporalidad que viene de algún lugar, que proviene y se dirige a un eterno retorno. Así, por un lado, es una indicación y, por el otro, es una indicación subvertida, una indicación que contiene dentro de sí un subtexto que se opone a lo que el texto dice. El "tu tu tu" que simula un teléfono ocupado, enunciado por EL HOMBRE DE LA PUERTA, es otro ejemplo de estas didascalias que ironizan.

Como evidencia de la segunda categoría de didascalias que ya formarían parte de una escritura escénica, exigiendo muchas veces ser dichas, encontramos el siguiente fragmento.

⁷³ *Di cesas bien. Op.cit*, pág. 89.

FELIPE.
Calzoncillo verde....

EL HOMBRE DELA PUERTA.
¡Muestre!

*Felipe muestra.
¡Es de otro color!*⁷⁴

Como vemos, la didascalia parece acompañar una apreciación de espectador, una voz inserta de un alguien que está mirando y que está siendo parte de la trama. Por un lado, claro, es un guiño para el actor de FELIPE, pero por otro es un guiño al lector, nuevamente en esa voz narrativa de un relator que está en el medio, entre la obra y el lector.

En este sentido, Calla afirma que al momento de escribir la obra de teatro "no hay que pensar la escritura como escena, es decir, no condicionar la obra a la escena. El texto incluso puede ser una película, ya que el trabajo escénico es otro paso en la construcción dramática"⁷¹. Como dramaturgo y director, en el momento de la puesta en escena Calla indica que "no hace caso a muchas indicaciones del mismo texto, porque algunas me sirven más para la narrativa escritural que para la escénica".

Por esta razón, algunas de las didascalias serán eliminadas en la escritura escénica, pero otras serán necesarias para la narrativa escénica. Ya sea porque rompen la teatralidad o porque remarcan la ironía, redibujan la escena desde aquello que no se ve y se logra intuir a través de su descripción sintética (como en el caso de la caída de Felipe, ya nombrada, o como en el caso de "Cadena nacional, cadena local, cadena al fin").

Instrucciones camufladas

Algunas de las didascalias luego pasarán a contagiarse el lenguaje de los personajes, a insertarse y a ser dichas por ellos, como en la octava intervención de la segunda parte:

ELLA.
Ding Dong La vecina trajo pay
Ding Dong insiste
Ding y Dong
Más fuerte⁷⁵

⁷⁴ Ídem., pág. 90.

⁷⁵ Ídem., pág. 107.

Esta voz narrativa, entonces, se entremezcla con la voz de los personajes y se camufla a partir de la voz de los otros. O quizás la movilidad del personaje ELLA es tal que puede incluso jugar a ser la narradora de la escena. Esta inserción de las didascalias dentro de la voz de ELLA transforma y afecta su propio lenguaje y viceversa. Al final de la obra, ELLA irá tomando ese tono didascálico descriptivo en oposición al tono poético que tuvo previamente. Se irá despojando de su lenguaje hacia el exterior de la escena, como si para salir de la escena necesitara también sintetizar su propio lenguaje, despojarse de su cuerpo herido en escena y ser un cuerpo más frío, más sintético, menos expandido, menos confeso.

Ella ahora Alicia sale Escapa

ELLA AHORA ALICIA.

Corto corto todo detalle que me obligue a apartarme del silencio

Golpe a la puerta

La puerta al piso

Concentro la mirada

A corto mis palabras

Corto mis respuestas

Corto cosas

Las cosas bien bien importantes

No me importan

Necesito que todo se calle

Un poquito

Que todos se callen un poquito

Necesito que todos se maten un poquito

Necesitamos matarnos un poquito

Parar un ratito

Un ratito

Ya

Ya

Un ratito

⁷⁶

El terna es el cortar, escindir las respuestas, dejar la palabra para salir de la escena, apelar al silencio como único lugar posible de resguardo, frente a la continua simultaneidad de los conflictos, al continuo atosigamiento solidario, a la pareja que llama y no llega. Frente a la imposibilidad del encuentro y del diálogo, el silencio, el callar y el salir dan la posibilidad de un hallazgo, de ser "ahora Alicia", de dejar de ser un cuerpo que se lamenta a sí mismo.

A la vez, como es posible observar, el texto plantea la paradoja de hacerla salir de la escena y que ELLA AHORA ALICIA continúe hablando. Éste es otro mecanismo de la escena, una regla que se debe encontrar y resolver en ese juego, un desafío a la puesta en escena para encontrar el mecanismo escénico que represente la huida confesa.

⁷⁶ Ídem, pág. 114.

Es así que en la puesta en escena, esta huida es narrada por la televisión y la voz de ELLA en off, en la pantalla, como si fuese el final de una película. La vemos salir del lugar en el que nos encontramos, salir a la calle, vestida y manchada como está, correr en el mundo que nos espera allá afuera, tomarse un micro, caminar las calles, escuchamos la huella de su cuerpo, su voz en off que decide cortar con nuestra mirada, dejarnos en la escena mientras ELLA parte, mientras ELLA corta con su estatismo. Quizás Calla quiere cortar con el patetismo del personaje: "Ella se define por la inmovilidad también por la espera, la espera de lo otro, patético, bien patético".

Y quizás, justamente por no apuntar a que sus personajes hagan un discurso enfático sobre el estatismo y la huida, Calla encuentra los recursos dramáticos y escénicos para bordear los contornos de aquello que nos quiere decir. Bordear los temas implícitos a partir de un juego tragicómico entre la saturación, el sinsentido y, entre ellos y nosotros como público, encontrar los verdaderos silencios y sentidos posibles.

2.4 Pre-montaje

En primer lugar, dijimos que la lectura de la obra de Calla se basa en la escritura dramática, como lugar donde reside el germen de teatralidad de la obra. A la vez, es importante recalcar que para Calla el aporte actoral es fundamental, su escritura toma en cuenta, primero, los actores con los que trabajará, pues sabe qué pueden proponer y para cuáles personajes específicos; segundo, torna elementos que los actores crean en escena para llevarlos a la dramaturgia; y por último arma el texto dramático sin pensar en la puesta en escena, así como pone en escena sin tomar en cuenta todas las sugerencias textuales.

Este método de trabajo de Calla tiene la finalidad de crear un texto dramático cerrado, es decir un texto abierto a la posibilidad de ser montado por otro director, pues las resoluciones dramáticas están en el mismo texto.

A partir del texto, Calla ha creado un procedimiento con dispositivos y reglas propias. Este procedimiento está basado, en primera instancia, en una fábula constituida por la simultaneidad del conflicto. Simultaneidad que es posible ver en la gráfica que compone el texto, en el que podemos advertir una simultaneidad de planos, así como también se evidencia en la diversidad de lenguajes propios de los personajes. Existen personajes que poseen un lenguaje poético, coloquial, minimalista, entre otros.

La simultaneidad nos refiere a un continuo atiborramiento de acciones y situaciones, el ofrecimiento de ayuda constante a ELLA, las llamadas por celular interrumpidas constantemente por un problema de conexión entre FELIPE y ELLA, el ingreso constante de personajes que acechan a ambos. Es en ese aparente "no pasar nada", en el sentido en que nada realmente parece resolverse o funcionar, que se funda el procedimiento de Calla.

El procedimiento es matemático, exige que las relaciones entre los personajes, entre ellos y el espacio, entre ellos y el tiempo, tengan un porqué, una razón de ser. El mecanismo del procedimiento, entonces, está sustentado en ELLA y en FELIPE, frente a la fijeza de los otros, frente al estatismo, que deviene absurdo y tragicómico, del resto de los cuerpos-personajes. Estas relaciones son matemáticas y se resuelven el momento en que ELLA sale de la escena, para ser finalmente ALICIA.

El procedimiento también se basa en la propuesta de personajes esbozados a partir de sus "contornos", en el sentido en que no se propone personajes como entidades morales, con una personalidad y finalidad propia. El procedimiento se sustenta en proponer rasgos de los personajes. Calla explicaba que los personajes juegan a ser de cierta manera en el momento en que accionan, y este jugar a ser se opone a la posibilidad de que los personajes *sean* de cierta manera. Los rasgos en los que se basan son, por ejemplo, sus nombres. Sus nombres los trazan desde la ironía que los compone.

Los dos personajes principales tienen un recorrido esbozado a través del nombre, ELLA atravesará un camino hasta ser finalmente ALICIA, Felipe atravesará un camino hasta ser FELIPE AL OJRO LADO CON CORBATA. En cambio el resto de personajes, a través de sus nombres, serán aquellos trazados por la ironía que sus nombres implican: QUERIDOS VECINOS, PSICÓLOGO CON CELULAR MUY PEQUEÑO, entre otros.

Los nombres, entonces, proponen corporalidades diversas: cuerpos en fuga, cuerpos que irrumpen y cuerpos intermedios. A nivel escénico, también se planteará una paradoja, ya que los cuerpos cuyos nombres poseen un recorrido a nivel textual, en la escena estarán anclados en dos podios estáticos de los que no podrán moverse.

Los cuerpos que irrumpen serán quienes operen alrededor de los personajes estáticos, llenarán el espacio de objetos, acciones, sonidos, saturando de tal manera en que sólo pueda existir la fuga.

En este sentido, se anuncia el *dispositivo* del juego de Calla, que en palabras de Daulte significa que los contenidos no son más que la consecuencia natural de la puesta en marcha de ese mecanismo al que denomina dispositivo. Es decir, el contenido de la obra a nivel temático está en función de un mecanismo teatral, y no al contrario.

Así, el procedimiento *disfraza el argumento*. El argumento se refiere a la oposición entre una individualidad que no logra ser ni hacer en medio de una sociedad del reconocimiento, una individualidad estática frente al mundo de la exposición que la avasalla.

Las didascalias forman parte de estas reglas y contrarreglas que sustentan el procedimiento. Contienen también un giro irónico, así como los nombres, sugiriendo lo que no se hace, lo que no se ve: "*Ella no borda la bandera. Ella no borda el escudo*". Las didascalias no se restringen a

acotar las indicaciones sobre el espacio escénico, sobre la entrada o salida de los personajes, sino que forman parte del texto, lo metaforizan y lo concretan a la vez, lo trazan, sugieren y sintetizan.

Algunas de las didascalias parecen representar la voz de un narrador, o quizás del mismo autor, rompiendo la teatralidad, revelándola descarnadamente ante el público, como en el caso del "Incómodo silencio" entre los personajes. Las didascalias entonces se convierten en la fisura, en aquello que rompe una teatralidad y hace un guiño al espectador, evidenciando su ser teatro y la necesidad de una voz narrativa que acompañe la escena.

Este procedimiento de reglas matemáticas evidencia el espacio en el que puede suscitarse el acontecimiento de pensamiento propuesto por Calla a través de su dramaturgia y puesta en escena.

3. Puesta en escena:

Frágil

La obra fue creada y estrenada el año 2003 luego de un proceso de creación de 5 meses en la sede del Teatro de los Andes, ubicada en Yotala, Sucre. Participó de varios festivales nacionales e internacionales, tanto en Latinoamérica como en Europa. El texto de la obra fue publicado por la Editorial Plural, el mismo año de su estreno.

La dramaturgia pertenece a María Teresa Dal Pero y César Brie, quienes realizaron una escritura paralela a la creación escénica, tomando insumos que emergían de las improvisaciones de los actores y, a la vez, proponiendo diálogos que luego necesitaban ser puestos a prueba en escena. Así, el texto dramático y la obra escénica se construyeron de manera simultánea, a diferencia de la obra de Calla que cuenta previamente con un texto dramático escrito.

La obra tuvo dos primeras referencias literarias, a modo de puntos de partida para la creación, *La hierba roja* de Boris Vian y *Nascita e morte della massaia* (Nacimiento y muerte de una ama de casa) de Paola Masino⁷⁸. De dichas novelas se tomaron ante todo las situaciones, dramáticas, como ser la niña que vive en un baúl desde el cual mira el mundo y la aparición repentina de personajes surrealistas que indagan acerca del amor, la escuela, la religión. Asimismo el texto dramático reescribió algunos fragmentos de ambas novelas.

El hilo argumental de la obra gira en torno al personaje de Lucía, una adolescente que vive con su padre y madre, quienes cuidan de ella como si fuese un mueble, la desempolvan, la lustran, la sacan a pasear y, por supuesto, le dan de comer insistentemente.

Lucía decidió vivir dentro de un baúl y desde ahí observar el mundo que la rodea, construyéndose un universo propio en el que se encuentra con su abuelo muerto, con los porteros de su escuela, con un cura y con un par de bañistas. Personajes que van indagando los temas paradigmáticos de su vida, como ser la religión, la escuela, el amor, los recuerdos, los secretos de familia escondidos, entre otros. De esta manera, Lucía posee su propio mundo, frente al cual los padres se ven muchas veces impotentes e intentan, a través de la comida o de los paseos forzados, establecer un vínculo familiar sin tener resultado alguno.

⁷⁷ Boris Vian. *La hierba roja*. Barcelona, Tusquets Editores, 1980.

⁷⁸ Paola Masino. *Nascita e morte della massaia*. Milán, Bompiani Giunti Editore, 1970.

El recorrido de Lucía y la familia termina en el funeral de la infancia, el funeral acompañado de los vestigios de un corazón de gelatina como símbolo de aquello que murió, los padres empujan el baúl cual si acompañaran el ataúd en una **pequeña** procesión familiar.

A nivel textual, la obra está dividida en 26 escenas:

Escena 1. Dónde vine a parar por no escucharte

Escena 2. En el baúl

Escena 3. Vida familiar

Escena 4. Los espaguetis vuelan

Escena 5. Parásitos

Escena 6. Erotismo familiar

Escena 7. Paseo con el abuelo

Escena 8. La escuela

Escena 9. Encendiendo las lámparas

Escena 10. Paseo de familia

Escena 11. El dolor del corazón

Escena 12. Erotismo familiar

Escena 13. ¿Y el abuelo?

Escena 14. Los recuerdos se burlan

Escena 15. Paseo con la madre

Escena 16. No se entiende un pepino

Escena 17. La religión

Escena 18. Corazón partido

Escena 19. Último encuentro con el abuelo

Escena 20. Restaurante Chino

Escena 21. Pubertad

Escena 22. Pretendientes

Escena 23. Danza del amor

Escena 24. El vestido de fiesta

Escena 25. La fiesta de quince años

Escena 26. El funeral de la infancia

El texto de la obra presenta a los personajes acompañados de los nombres de los actores que los representan, a diferencia de la obra de Calla que alude al trabajo con cinco actores.

Lucas Achirico:

Daniel Aguirre

Soledad Ardaya

María Teresa Dal Pero

Abuelo, cura, portero, camarero, pretendiente

Padre, pretendiente

Madre, portera

Lucía"

⁷⁹ *Frágil. Op cit.*, pág. 7.

El hecho de que los personajes vayan acompañados del nombre de los actores anuncia un texto estrechamente relacionado con la puesta, es decir, un texto que evidencia cierta autoría también **actoral**. No son personajes creados para esos actores, como podía serlo en el teatro de principio de siglo, sino son personajes propuestos por esos actores. Es por esta razón que la lectura de esta obra iniciará por el abordaje del aspecto escénico antes que el aspecto **escritural**. De igual manera, el vaivén entre ambos aspectos estará menos escindido que en el capítulo anterior.

Asimismo, el hecho de haber participado personalmente como actriz en el proceso de creación de la obra, representa un desafío de distanciamiento, un movimiento que va de la praxis a la lectura crítica, de la creación escénica a la observación del acontecimiento suscitado. Por lo tanto, el lugar de lectura de esta obra será diverso al de la obra anterior.

3.1 Fábula propia: el valor de la imagen

El texto de *Frágil* nos exige una lectura distinta a la anterior, en el sentido en que resulta aún más difícil hacer una escisión entre el texto y la puesta. En primer lugar, porque la obra nació de un lenguaje escénico, concretamente de imágenes que necesitaron convertirse en escenas a nivel textual, a diferencia del texto de Calla que fue escrito previamente a la puesta en escena. Esta particularidad de *Frágil* replantea el procedimiento teatral, necesitando hallar un procedimiento escénico antes que escritural, antes que textual.

El texto necesitó construir una historia específica que acompañe las imágenes que iban naciendo. Hecho que complementó el lenguaje escénico y a la vez intentó justificarlo, surgiendo la duda de si el lenguaje escénico verdaderamente necesitaba tal justificación.

Para abordar el análisis de esta obra teatral y el paso inverso de la escena a la escritura, ahondaremos en el primer germen de escritura escénica, consecuentemente textual de la obra, es decir, la imagen de la cual partió la obra y su desarrollo posterior. Para ello acudimos a fotografías y video de la obra



Una niña-mujer aparece en el fondo del escenario con un vestido tieso y largo, de papel blanco con detalles de mangas abullonadas, moñitos y volados sutiles, arrastrando por el piso una bandeja con un corazón de gelatina... La textura del papel rígido, crujiente, una materialidad simple, escolástica, desabrida, tiesa, arropa un cuerpo. El vestido dibuja un cuerpo de niñez añeja, adolescencia enfrascada, adultez que se tiñe del recuerdo de una infancia de pureza enjaulada. A la vez, el vestido simplemente evidencia el disfraz del cuerpo, lo cubre. En fin, el vestido es una cáscara coqueta y banal, convertido en una empaquetadura abollonada e inofensiva. El corazón de gelatina que lleva arrastrado parece una mascota llevada a cuestas, tirada por una pita como un juguete de niño. Una mascota que hace que el cuerpo pese. Un cuerpo de postura cansada por el corazón que lleva a cuestas. La luz apenas refleja un camino, un recorrido sin meta que evidencia el caminar ambulante.

La sombra de este cuerpo, dibujada en el piso y en el telón de fondo evidencia un desdoblamiento fantasmal, la ironía del propio cuerpo disfrazado y ampuloso en su sombra.

Los objetos, vestido, bandeja y corazón cobran una multiplicidad de sentidos en escena, configuran una imagen que encierra en sí misma un pensamiento, una idea-teatro. Según Badiou, una idea teatro es ante todo un esclarecimiento evidenciado por una *simplicidad ideal*. "Esa simplicidad misma es tomada en el esclarecimiento del enredo vital".

Una mujer empaquetada lleva a cuestas su corazón mórbido, como quien lleva una cansina mascota. Existe una simplicidad en los elementos que componen la imagen, en cada uno de ellos es posible leer una historia, y en la relación que plantean conviviendo en la misma escena evidencian un cierto esclarecimiento de nuestra propia complejidad.

⁸⁰ Alain Badiou. *Op.cit.* pág., 138.

La imagen es un acontecimiento del gesto, del cuerpo y del objeto, la materialidad de la que está compuesta produce sentidos en el espectador, produce pensamiento en el impacto.

De fondo, se escucha el "Duo Seraphim" de Monteverdi.

Esta imagen fue la primera intuición de teatralidad que planteaba la obra. A partir de ella se fueron construyendo los recorridos, los mundos, en los que los objetos, los gestos, las acciones, el espacio, cobraban un valor **dramatúrgico**. Estos componentes contienen en sí mismos una historia, remplazan de alguna manera la explicación textual para abrir el horizonte de sentidos, ampliando el valor de la imagen.

Esta escena parece ser una introducción al mundo de la obra, algo así como un prefacio que evidencia una estética y lenguaje propios. Y es a partir de ella que podemos intuir una teatralidad basada en cierto tipo de imagen, compuesta por un mundo sonoro, plástico, visual, con luces que remarcan en la penumbra las sombras en las paredes, como una multiplicación de ese cuerpo anónimo, desconocido.

El texto evidencia esa teatralidad, enunciándose cotidiano, claro, contundente frente a la poesía de la imagen.

Lucía: Mira, dónde vinimos a parar. Dónde vine a parar. ¡qué lugar! ¡Lindo lugar! dónde vine a parar por no escucharte... Dónde vine a parar por no escucharte... Dónde vine a parar por no oírte. Qué lugar... ¡lindo lugar!. Ven, vamos, no te hagas rogar, eres pesado ¿sabes? Este vacío, aquí dentro, es pesado. ¿Pero hay que amar y aceptar también ese cansancio? ¡Cansancio!, ¿cansancio de qué cosa? ¿Y no dices nada? Me das pena, pareces un animalito muerto. Pero a veces temo que te escaparás y explotarás. Entonces te pongo en jaula, en jaula. No te hagas el vivo, no te hagas. ¿Eh, qué dices? Me confundes, me inquietas, si no se entiende lo que dices es mejor que te calles. Callado, no digas nada. ¿Dónde te perdí? ¿Cuándo me abandonaste? (*Toma el corazón en las manos*). Estás frío, tiembles, oh pobrecito. ¿Pero qué hay debajo? Hay que tener un horizonte alto... Hay que alzar la mirada. Hay que fluir, intuir, recordar tal vez, y luego andar, andar.

La contraposición entre el valor de la imagen y la cotidianeidad del texto, crea una simultaneidad de significados, ampliando el valor de la imagen y el valor del texto.

La teatralidad de la propuesta de Calla se evidenciaba claramente en el texto a través de la espacialidad y gráfica, los tipos de lenguajes de los personajes, la ironía de las didascalias, entre otros elementos. A partir de esos elementos hacíamos referencia a una fábula basada en la simultaneidad del conflicto.

En *Frágil*, entonces, la fábula apuesta por el valor de la imagen. Es a través de la imagen que se evidencia el movimiento entre un mundo cotidiano y un mundo onírico. La imagen sintetiza el

⁸¹ Ideen, pág. 9.

mundo cotidiano a través de cuerpos que accionan en esta cotidianidad, sin embargo, lo hacen también a través de la relación con objetos que encierran un mundo en sí mismos. La imagen también sintetiza el mundo onírico que Lucía puede habitar, encontrándose con un abuelo muerto y con personajes surreales que le cuestionan.

Para aproximarnos al valor tanto de los objetos como de las acciones y los gestos desarrollaré un abordaje a las diversas situaciones dramáticas que componen la obra. Este desarrollo aborda en primer lugar la escenificación de la obra, a partir del video de la misma.

Inmediatamente Lucía se quita el vestido y se deshace del corazón de gelatina, una nueva luz con mayor intensidad y sin ningún juego de sombras, inicia la segunda escena, "En el baúl". Esta nueva iluminación abre el escenario a la entrada de los padres, inaugurando este nuevo espacio, más cotidiano y a la vez fisurado en su cotidianidad por estar constituido simplemente por un baúl en el medio, en el que se resguarda Lucía. Así, los padres irrumpen en el espacio en un juego de abrir y cerrar el baúl, desgañitándose, peleándose, mientras ella los observa desde su propio resguardo.

Lucía es incitada a salir del baúl por la presencia intuida del abuelo, quien canta y a quien Lucía se une en el canto. Inicia una escena que no está más que sugerida en el texto, en que el canto de Lucía es una especie de anunciación, una escena con un toque erístico y de la *Pietá*, que envuelve a estos dos personajes en una relación apacible.

La escena terminará con la retirada del abuelo como una sombra que desaparece, el encuentro se ve interrumpido por el sonido de un plato que recorre el escenario iniciando la cuarta escena: "Los espaguetis vuelan".

Como su nombre lo indica, se inicia un nuevo mundo marcado de alguna manera por el mundo cotidiano de los padres, que intentan obligar a Lucía a comer. La relación entre los padres y Lucía nuevamente recurre a la imagen para evidenciarse. Lejos de sentarse a comer a la mesa, los platos pasan de un lado a otro de la escena, como interrupciones sonoras y visuales que van tiñendo el piso con algunos fideos crudos que caen.

Frente a la invasión de platos y fideos, el cuerpo de Lucía inicia una danza, lanzando los espaguetis al aire, desorientando a los padres y obligándolos a ser partícipes de esta danza con la comida. Lucía se corta las venas con los espaguetis y acaba lanzándolos al piso. Este nuevo lenguaje termina de tener su especificidad: el momento en que hija y madre caen al suelo, y vuelve a emerger un mundo de sombras, en penumbra momento en que esos cuerpos se arrastran y dan pie a la escena 5, "Parásitos", en que cada una parece ser un animal recién nacido, abandonado en su vulnerabilidad.

Nuevamente existe una ruptura del mundo familiar en este mundo paralelo e inicia la escena 6: "Erotismo familiar". Entra el padre a limpiar a ambas, avasallando con su contundencia y

resolución cotidiana. Este accionar cotidiano de limpieza a la hija con una escoba termina en un inicio de erotismo familiar con la madre, que se corta por la alergia del padre a la esponja. Así, la cotidianeidad nuevamente es interrumpida por la presencia del abuelo, con quien Lucía pasea y habla de los recuerdos. En la puesta en escena, este encuentro está nuevamente marcado por una atmósfera musical que envuelve a los dos personajes y por un juego de sombras que anuncia el mundo onírico.

Nueva oscilación hacia el mundo cotidiano fisurado por el mundo onírico. El padre, luego de un paseo a empujones conduce a Lucía a la escuela, poniéndole un mandil blanco con largas mangas cual camisa de fuerza. Al ponerle este saco de fuerza blanco, Lucía se introduce en la memoria de la escuela, encontrándose con la portera de la escuela y su hijo, una mujer que ha barrido por años los vestigios de los recreos, representados por los espaguetis que volaron. De esa manera, las luces vuelven a dibujar en la escena un mundo en penumbra, sombras que como espectros del pasado atraviesan el camino del personaje.

Seguido a este mundo del recuerdo, entra nuevamente el abuelo, con el que Lucía pasea en un mundo sonoro invitando a los padres a formar parte. Es así que las dos hijas preguntan y establecen diálogos con sus padres, configurándose un mundo paralelo al cotidiano, a partir del cual Lucía los observa sin juzgarlos:

Lucía: (Llorosa) Es que somos muy lindos vistos de afuera. De atrás, no sé vistos de atrás me agarra una conmoción terrible. ¡Qué lindos que somos... Aaayyyyy! Aaahhh... yyy!!

Enseguida empieza la escena "El dolor del corazón", los cuerpos comparten un lenguaje más abstracto, dramático a partir de las acciones y gestos, como las arcadas en tanto símbolo de incomprensión de los padres, o la relación con objetos simbólicos como el corazón de madera.

Este mundo también parece ser un mundo intermedio entre la cotidianeidad y otro estado del cuerpo, un estado en que el cuerpo se puede despegar de una imposición y abrirse a reconocer su imposibilidad engullendo dibujos, recuerdos, represiones.

Una nueva oscilación hacia el erotismo familiar desvía aquel mundo reconocido. Los padres, al hacer dormir a Lucía dentro del baúl, deciden hacer el amor encima de él.

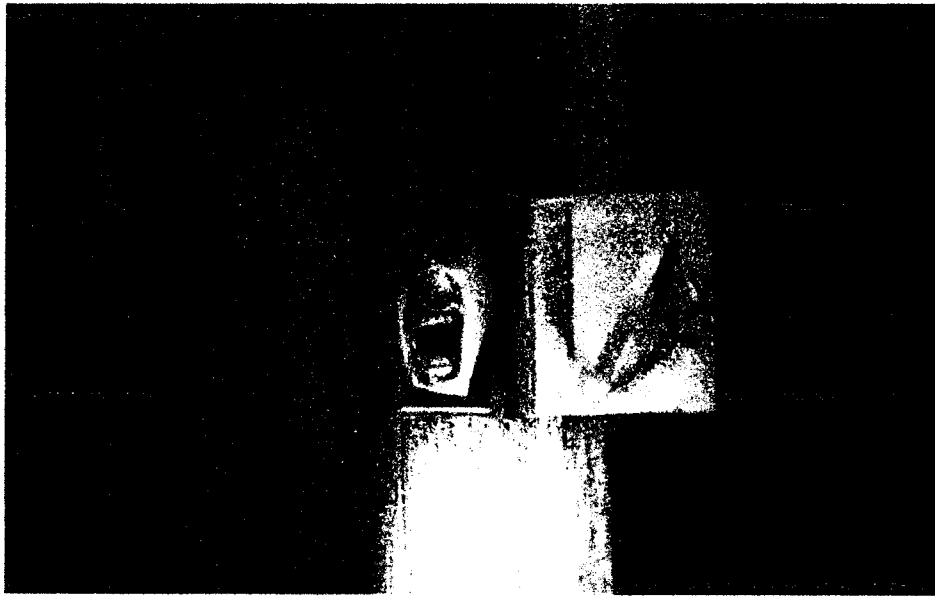
Estas idas y venidas entre mundos diversos, es decir, entre la cotidianeidad y el mundo onírico parece ser el procedimiento del cual está compuesta la teatralidad.

En un principio se dijo que indagar acerca de la fábula, dentro del teatro contemporáneo, más que indagar los motivos o temas de la obra, es indagar sobre los dispositivos del procedimiento teatral de las obras. Este vaivén entre mundos, entre personajes que varían entre ser los

⁸² Idem, pág. 25.

protagonistas y los narradores de sí mismos, es el principal dispositivo de la obra. La teatralidad se evidencia en el juego entre una cotidianeidad fisurada y un mundo onírico. Lo que es común a ambos mundos son los objetos que componen también dramaturgia en escena.

El trazo de los objetos escénicos



La textura de la madera, amable e implacable a la vez, anuncia un espacio de resguardo. El resguardo de una piel, un resguardo prisión a la vez. El doble juego se anuncia entonces, una piel suave detrás de un gesto de reclamo caricaturesco. La luz y la sombra divididas por delgadas líneas, haciendo relucir la contundencia del gesto, la contundencia de la pequeña ventana, como escape del encierro. Suavidad y rugosidad, luz y sombra, caricatura y encierro, la intuición de una cerradura y el escape de una pequeña ventana, configuran la contundencia del gesto, la contundencia del objeto teatral. El objeto y el gesto encierran en sí mismos el acontecimiento teatral porque suscitan un suceso, una composición irónica. El objeto y el gesto son un lugar de pensamiento y contienen la fuerza poética que provoca vivencia en el espectador.

El baúl se configura como otro elemento fundamental de la escritura textual y escénica. El baúl es un espacio narrativo, es el lugar desde el cual Lucía ve el mundo, el resguardo frente al reproche de los padres y para ellos es un lugar inaccesible frente al cual se resignan al punto de la indiferencia, llegando a tener relaciones sexuales sobre él.

Lucía se encierra en un baúl, tan grande como para que ella entre en él. Un baúl, trinchera que la resguarda del mundo exterior que no comprende. Un nido cerrado de madera, con una pequeña ventana a través de la cual espía el mundo que la rodea, una carcelera asumida como rebeldía contra el mundo.

A lo largo de la obra, el valor de los objetos será crucial, la tercera escena anuncia la "Vida familiar", en la que se hace referencia al uso de otros objetos: *"La madre con un plumero y el padre con una escoba, limpian a Lucía"*.



La escoba y el plumero resaltan por ser objetos para limpiar muebles o pisos, sin embargo no resultan tan extraños en escena pues se dibujan a la par del baúl, a la par del vestido y el corazón de gelatina. Los cabellos al viento, la cara que evita la rudeza de la limpieza cotidiana, los cuerpos que hablan, una postura del padre tan cotidiana y aparentemente acertada, la madre en su esfuerzo cotidiano y dedicación maternal empeñada, todo ello contrasta con la figura cabizbaja de un abuelo muerto fantasmal. Un abuelo que merodea el escondite y refugio de Lucía. Un pequeño plato blanco a la salida de la cueva resalta en su pequeñez y en la sencillez de su símbolo, cual mascota que tiene el plato al lado.

Escoba y plumero no solamente tendrán el rol utilitario de limpiar a la hija que vive en un baúl, se convertirán en un aliciente erótico entre los padres. Así, escoba y plumero contienen en sí mismos la relación entre padre, madre e hija, es a través de ellos que se representa la dificultad del vínculo, la imposibilidad de la relación amorosa, la distancia necesaria para limpiar los desechos intocables. Escoba y plumero *son* el tipo de relación entre los integrantes de la familia.

Continuando con los objetos escénicos como configuradores de la dramaturgia escénica en *Frágil*, podemos mencionar los platos con espaguetis crudos. La escena 4 "Los espaguetis vuelan" refiere al uso de espaguetis crudos, ya sea para dar de comer a Lucía, como los que ella toma y hace volar. Así, la dureza de los fideos crea la ironía del engullimiento para zafar de la incomprensión, la dureza anuncia la falsedad del preparar algo para el otro, la comida como

recurso para poder tener una palabra frente al otro, para poder amparar, para doblar y para liberarse a la vez.

De esta manera, los espaguetis se convierten en desperdicio, en la excusa de un amor no nombrado, en la obligación a hacer algo que no se puede decir y que se agazapa en el "comé". Son las manchas de una familia, los desechos de amores familiares desperdigados, los instrumentos de suicidio cotidiano, configurando también un espacio-basural, un espacio rugoso y de desperdicio.

De la escena 4 haremos un salto a la escena 11 "El dolor del corazón", en la incorporación de otro objeto, que si bien ya fue introducido con otra materialidad, ahora tiene una calidad distinta y, por lo tanto, una distinta alusión.

Tras quejidos de dolor de Lucía, frente a los cuales los padres preguntan insistentemente "qué te duele?", Lucía saca de su pecho un corazón de madera, al que intenta alcanzar desde una posición echada en el piso con las manos hacia adelante. El corazón ha atravesado un tránsito, pasó de ser un corazón de gelatina a ser de madera, expulsado en el desencuentro y en la imposibilidad de decir dónde duele. Es la dificultad de Lucía de alcanzar el corazón de madera lo que provoca las arcadas a los padres, parecería ser parte de otro mundo que resume la relación familiar, que da cuenta de su naturaleza.

Si bien la obra está atiborrada de encuentros y desencuentros entre los padres y Lucía, esta escena concentra en imagen los dolores de los tres, las impotencias y las trastabilladas, la imposibilidad del encuentro, la incapacidad de estar para el otro.

Uno de los últimos objetos que cobrará un valor simbólico será el scotch que será usado tanto para cerrar el baúl de manera hermética y evitar que Lucía salga de él como para decorar la fiesta de quince años final.

Estos son algunos de los objetos que proponen teatralidad y, por ende, conducen a un tipo de acontecimiento, incluso podemos decir que ellos mismos son un acontecimiento de pensamiento. De acuerdo a cómo están puestos, accionados y utilizados provocan diversos sentidos, encierran en sí mismos aquello que a nosotros como espectadores nos suscita una emoción, un trastocamiento de nuestro pensamiento hacia un lugar de esclarecimiento, rechazo o identificación. Los objetos son, en esta teatralidad basada en la imagen, aquello que provoca un suceso debido a su variabilidad y multiplicidad de sentidos.

La imagen del Teatro de los Andes

La escritura escénica nos introduce en las diversas atmósferas de ensoñación, de recuerdo, de vida cotidiana a través de imágenes creadas a partir de objetos, acciones o gestos que contienen mundo en sí mismos.

Este lenguaje escénico propuesto por la obra está sustentado en la metodología de creación de imágenes. Toda obra de teatro se basa en un cierto tipo de imagen, realista, naturalista, contemporánea, entre muchas otras. Vale decir que imagen no es lo mismo que escena, en el sentido en que no todo teatro trabaja a partir de la metodología de creación de imágenes.

Este método de creación del Teatro de los Andes, tiene precedentes de la vanguardia teatral de la segunda mitad del siglo XX. César Brie, director del grupo y algunos de los actores fundadores provenían de experiencias teatrales en el Odin Theatre, dirigido por Eugenio Barba, director y teórico teatral italiano, que desarrolló la mayor parte de su trabajo en Dinamarca. A su vez, Eugenio Barba fue influenciado por Jerzy Grotowski, creador polaco, cuyo libro más influyente en las corrientes teatrales es *Hacia un teatro pobre*.

Las propuestas de directores como Barba, Grotowski o Peter Brook proponen, de manera general, el retomo a la comprensión del teatro en tanto ritual, sustentada en el cuerpo del actor, en el espacio vacío, en una simplificación de objetos teatrales y en la capacidad del actor de crear una dramaturgia propia a través del entrenamiento de su cuerpo y voz.

En Bolivia, el Teatro de los Andes, fue el grupo que, tomando esa influencia, propuso la profesionalidad del oficio teatral a través de un trabajo de investigación constante. Para ello creó una sede teatral que daba la posibilidad de formar a jóvenes bolivianos y extranjeros, a través de esta metodología. El trabajo consistía en un entrenamiento físico y vocal diario, así como un entrenamiento de creación de la escena. El trabajo se sustentaba en jornadas laborales completas dedicadas a la creación, así como en giras nacionales e internacionales para la presentación de las obras. El grupo vivía de su trabajo, así como también formó a grupos de jóvenes actores y directores.

La metodología de trabajo escénico estaba basada en la creación de imágenes, así como también en el entrenamiento del actor-poeta, en el sentido de ser un creador escénica, escritural, musical y técnicamente, bajo la lógica de la creación y no solamente de la interpretación.

Esta metodología teatral basada en la imagen consiste en crear imágenes escénicas que encierren en sí mismas el conflicto, la ambigüedad, la ironía de aquello que se está abordando. El método propone identificar, en primera instancia, las temáticas de las que se parte, familia, amor, soledad, violencia, etc. Una vez establecidas, se proponen cuatro preguntas: cómo, cuándo, dónde y por qué, es decir, si la temática elegida es el amor, se debe responder con una o dos palabras a cada

⁸³ Jerzy Grotowski. *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Editorial Siglo XXI, 1970.

una de esta preguntas. La idea es que sea una lluvia de ideas y que no se necesite demasiado tiempo para la elaboración de las respuestas, pues las respuestas deben partir ante todo de una intuición, sin tener necesidad de una explicación lógica. Por ejemplo, el amor cómo, a tuestas, a medias, atiborrado, etc.

Las respuestas son el material a partir del cual se buscará la creación escénica, tratando de hallar resoluciones desde la imagen. Los actores y director tomarán por ejemplo el tópico del "amor a tuestas" o del "amor atiborrado", para crear una imagen que la represente. La imagen es más interesante mientras más posibles sentidos tenga y mientras condense y sintetice aquello que quiere decir de manera más contundente.

En la historia del Teatro de los Andes existen varios ejemplos de imagen en cada una de las obras creadas. Por ejemplo, en *Las abarcas del tiempo*, obra en la que se contaba la historia de un campesino que se va a trabajar a la mina en la que fallece, la manera de simbolizar la muerte fue a través de un traje hecho de cemento, que a medida que el hombre era arrastrado por la muerte iba despojándose de pedazos de sí mismo, cual cuerpo que se despoja de sí para quedar como cuerpo sutil. En la misma obra, Juan José Lillo, personaje mítico en la obra de Jaime Saenz, escritor boliviano, es representado con una joroba muy grande de la que, al finalizar la escena, van emergiendo muchas páginas escritas mientras él se pierde en la sombra. Alusión al historiador que tenía miles de libros en una habitación de un metro cincuenta.

Por otro lado, en *Ubu en Bolivia*⁸⁴ todos los objetos usados fueron artículos de baño, papeles higiénicos, bacines, sopapas y canastas, cual armas de guerra del dictador. Estos objetos creaban el mundo visual desde un lenguaje grotesco, fusionado a una propuesta actoral basada en el arquetipo de las marionetas, haciendo alusión a la propuesta de la obra *Ubu Roi* que Alfred Jarry escribió para marionetas.

Asimismo, en *La Ilíada*⁸⁵ del Teatro de los Andes se propone una escena en la que se representa la muerte de Licaón en manos de Aquiles. Licaón entra despavorido a la escena llevando en las manos una vasija llena de sangre, pide piedad a Aquiles, quien responde que todos morirán en la guerra como perros, incluso él. Tras la furia de Aquiles representada por el sonido de digerido tocado por toda la sala, Licaón retrocede hacia el telón blanco de fondo y deja impresas en el muro pinceladas de sangre hechas con sus largos cabellos, cual rastro de su joven muerte.

Quizás la diferencia de las imágenes entre *La Ilíada* y *Frágil* sea que las metáforas de la primera tienen una directa referencialidad a la guerra, ya que el tipo de imágenes alude a los muertos, al rastro que los muertos dejan en los vivos, a la furia de una violencia descarnada, a los

⁸⁴ *Ubu en Bolivia* es una obra del Teatro de los Andes, basada en la obra de Alfred Jarry, dramaturgo y escritor francés de final del siglo XIX. La obra fue escrita para marionetas y es considerada como una de las obras precursoras de la vanguardia del siglo XX.

⁸⁵ *La Ilíada*, es una adaptación del Teatro de los Andes del poema de Homero, la obra fue publicada por el Editorial Plural, el año xxx

desaparecidos (las mujeres sostienen las fotografías de sus seres amados desaparecidos, cual Madres de Plaza de Mayo). En cambio, las imágenes de *Frágil* no contienen una referencialidad tan directa, quizá algunas aluden a una vida familiar, pero la subjetividad que encarnan es fundamental. Y es por esta razón, que diferencio una etapa entre el teatro social del Teatro de los Andes y una obra que pertenece a un lenguaje contemporáneo como *Frágil*.

De la necesidad de hablar de los desaparecidos, la guerra y asumir un desafío épico, el grupo pasó a necesitar hablar de algo más íntimo, de una historia propia, volver a la subjetividad como punto de partida para reflexionar sobre ternas que atañen a una sensibilidad común. Propuesta que partió de María Teresa Dal Pero, actriz fundadora del grupo.

De esta manera, a través de la creación de imágenes, el tipo de imagen que se buscó en el lenguaje escénico planteado por el grupo demanda al público algo comparable con aquello que Bachelard demanda al lector de poemas (en este caso pensamos en el espectador de la escena): "que no tome la imagen como un objeto, menos aún como un sustituto del objeto, sino que capte su realidad específica".⁸⁶

Toda escena y toda escritura escénica tienen y contienen necesariamente una imagen, pero no toda escritura escénica apela a la imagen como recurso dramático y dramaturgico. Éste es el caso de la estética que propuso el Teatro de los Andes, desde el año que se fundó, 1991, hasta nuestros días.

3.2 Personajes: Corporalidades que se intuyen

El primer instrumento del actor es su cuerpo y su voz, y lo que él busca es una articulación entre aquello que dispara su pensamiento, aquello que le provoca el texto, la relación con los otros personajes, el espacio y el tiempo en el que debe habitar. Todas estas relaciones buscan el gesto o la acción que las contenga en carne.

Así, en cada movimiento estarán entrelazadas la emoción y la precisión de pensamiento.

Es decir, el cuerpo del actor nunca es cuerpo sencillamente, sino cuerpo encarnado, con una historia que se percibe en un presente, con una personalidad que se percibe en un gesto, con una agonía que se percibe en una sonrisa, con una pulsión que se percibe en una mirada.

En palabras de Brook, el ser *sensible* del actor constituye una relación, un estar en contacto con su cuerpo en todo momento. Sólo con una sensibilidad entrenada (no nos referimos a un entrenamiento físico exclusivamente, sino a un ejercicio del actor que lo lleva a contactarse

⁸⁶ Bachelard, *La poética del espacio*. Madrid, Ed. Fondo de Cultura Económica de España, 1965,

consigo mismo, con el espacio y con los otros, a partir de muchas técnicas posibles), el actor estará preparado para abrirse a las posibilidades ilimitadas del vacío:

Un cuerpo sin entrenar es como un instrumento musical desafinado, donde la caja de resonancia está llena de una algarabía, confusa y desagradable de sonidos inútiles que impiden escuchar la auténtica melodía."

De esta manera, el cuerpo del actor no es un cuerpo productivo en tanto genera algo acabado, sino en cuanto es cuerpo en acción de develarse, es decir, cuerpo en un constante estar haciendo.

A partir de esta pequeña introducción al encuentro entre un actor y un personaje (es decir, también un acontecimiento en el cuerpo del actor) es que analizaremos los distintos personajes de la obra. Pues este tipo de procedimiento teatral apela a una metodología teatral basada en el entrenamiento físico actoral, pues cada personaje desarrolla su propia dramaturgia a partir de su corporalidad. Ésta es una característica muy importante de este tipo de teatralidad.

Es así que la aproximación a la corporalidad de los personajes, a la diferencia de la obra de Calla que partía de sus nombres, es decir del texto, en esta nueva lectura parte del aspecto escénico-textual. Es decir, parte tanto de cómo se dibujan en escena, configuración que en el texto sólo puede estar descrita. De esta manera, los personajes se dividen en:

Cuerpo en el umbral. A este tipo de corporalidad pertenece Lucía. Ya que es un cuerpo que tiene diferentes direccionalidades, puede confesarse, hablar de sí, narrarse a sí misma, puede interactuar con los padres en un mundo cotidiano y puede crear un mundo onírico propio.

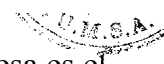
Cuerpos fisurados. A los que corresponden los padres, ya que son cuerpos que pueden tener acciones y textos muy cotidianos pero a la vez pueden recurrir a gestos o acciones que sobrepasan la cotidianeidad, planteando una multiplicidad de sentidos.

Cuerpos oníricos. Al que pertenece el abuelo muerto que aparece como fantasma, y al que pertenecen todos los otros personajes que forman parte del mundo de Lucía, quienes le cuestionan acerca de temas paradigmáticos de su vida.



UN

Cuerpo en el umbral



En este desarrollo se hará un recorrido tanto textual como escénico, pues lo que interesa es el juego entre texto e imagen. De esta manera el análisis empezará por el personaje central: Lucía.

El único personaje que posee un nombre es Lucía, el resto es nombrado por su función en relación a ella: Madre, Padre, Abuelo, entre los principales. Los secundarios llevan el nombre de

⁸⁷ Peter Brook, *La Puerta Abierta*. Barcelona, Ed. Alba, 1994, pág. 31.

su función o rol dentro de la obra: cura, pretendientes, portera. Lucía es quien tiene algún rasgo propio, sin embargo, a diferencia del texto de Calla, no tiene ningún otro rasgo que la identifique o determine de alguna otra manera. La Madre, el Padre y el Abuelo, al no tener un nombre, son determinados en sus roles sociales y *en relación* con una hija. De esta manera, los personajes se bosquejan a manera de cuadro familiar, una familia común en la que existen roles establecidos y entre los que resalta un solo nombre, una sola especificidad.

Es importante analizar cómo estos personajes se constituyen en el texto para entender cómo cobran vida en cuerpo y escena. Lucía tiene tres tipos de lenguajes y referencialidades: en primer lugar, se narra a sí misma hablando directamente al público como quien confiesa algo, estableciendo con el público una relación de intimidad:

Lucía: Mamá no soporta que yo viva aquí [habla desde baúl en el que vive]. Quiere que sea normal, yo trato... no sé qué es lo que ella entiende por normal. Mamá dice que la hago morir por disgusto. Busqué en la enciclopedia... no encontré casos de muerte por aflicción. Soy la primera que mata a su madre de ese modo. Si ella me lo pide debo contentarla. No me queda más que perfeccionarme en esta parte de hija asesina.

En segundo lugar, tiene una relación directa con los padres (en las luchas por la comida o en el reclamo de sus dolores de corazón), estableciendo diálogos cotidianos.

Lucía: ¿Qué tal? ¿Todo bien? ¿Y el trabajo? ¿Descansaron? ¿Y las vacaciones? ¿Cuándo? ¿Y el abuelo?... ¿Y el abuelo?... ¿Y el abuelo?...⁸⁹

En tercer lugar, crea un mundo onírico en el que se encuentra con el abuelo (del que sabemos por los padres que está muerto) y los personajes que la indagan. En este mundo onírico, posee una dramaturgia corporal propia. Es decir, a través de gestos y acciones narra su subjetividad. Nuevamente esta dramaturgia propia se evidencia a nivel escénico y a nivel textual, se describe.

El texto, entonces, reclama una distancia constante en el personaje, esboza un cuerpo que se aleja de los otros, un cuerpo que se mira a sí mismo desde una lejanía, un cuerpo en el umbral, una niña-adolescente-mujer que constantemente se ve de lejos y padece en cuerpo aún su pubertad. Un cuerpo que juega en este alejamiento y acercamiento en los momentos en que tiene una interacción con los otros. Esta característica del texto nos lleva a intuir una encarnación fragmentada: ella es Lucía pero a la vez es la espectadora de su historia, una narradora que va dibujando su historia, que no siempre puede ser un personaje, sino su propia narradora. Así, Lucía oscila entre un mundo real cotidiano, un mundo onírico y de encuentro con el pasado, y un mundo de narración de sí misma.

⁸⁸ *Frágil. Op.cit.*, pág. 10.

⁸⁹ *Idem*, pág. 28.

Estos guiños de su corporalidad se encuentran en el texto a manera de didascalias, e incitan a una corporalidad que se desplaza entre los tres mundos. La observación de los otros y la narración de sí misma normalmente es dicha desde el baúl, desde su rincón de observadora, un lugar casi oculto y al margen de lo que ocurre en escena. Así, ese cuerpo asume un lugar clandestino e íntimo a la vez, el único lugar en el que puede *ser* sólo a partir de aquello que observa.

A nivel escénico, el cuerpo de Lucía parece recorrer un tránsito, el cuerpo de la primera escena en que fue encubierto por un vestido de papel rígido, cual jaula de un cuerpo que debe caminar lentamente para no quebrarse, para mantener su empaquetadura, al sostener el corazón de gelatina, éste cae sobre el vestido de papel rompiéndolo en pedazos. Así Lucía, se despoja del vestido de papel para quedarse con un vestidito azul con cuello marinero, con zapatos azules y calcetines blancos, delineando un segundo cuerpo, una segunda corporalidad. Como dijimos, el vestuario es temporalidad y la va definiendo en etapas: una niña, una adolescente extraña y una adulta aprisionada. Un vestuario que, si bien denota una moda “ochentera”, es indefinible en una época determinada, planteando desde ya la ambigüedad con respecto a la edad del personaje.

Una nueva corporalidad surge en la relación con los padres, manifestándose fuera del baúl, en un espacio más amplio que obliga a que su cuerpo se relacione con el resto, a que coma, que vomite, que pasee, que pregunte, que se calle, que baile en su fiesta-funeral. Esta especificidad de sus acciones la traza como cuerpo cotidiano.

La tercera corporalidad se revela en la relación con el mundo onírico (con el abuelo, con el cura, con los pretendientes, con la portera del colegio y su hijo), normalmente se da en un espacio abierto también, pero en un mundo de recuerdos, no-cotidiano, que ya en la puesta será definido por una iluminación diversa, con sombras que se proyectan en la pared del fondo del escenario, así como también se determina por una musicalidad específica. Esta especificidad visual la traza como cuerpo onírico.

El encuentro con el abuelo normalmente está anunciado por espacios musicales en los que Lucía puede cantar con él, desmayándose en sus brazos como quien espera el rescate de un ángel guardián. La corporalidad de Lucía se convierte en un abandono de aquello que recuerda, que espera y también se convierte en una carrera de niña que pasea en un parque, que juega y se libera de su encierro.

El abuelo y Lucía pasan. Al abuelo se le cae el sombrero.

Lucía: La música, más fuerte...

Lucía corre con manos abriendo las faldas.

Abuelo: Lucía, **esperame** Lucía, **esperame**.

Trata de seguirla y se cansa. Lucía se esconde.

Lucía: Aquí... aquí.

Abuelo: Lucía, esperame (...) Qué lindo es salir con ella. ¿Por qué cierras los ojos?

Lucía: Estoy juntando lo que vi en el paseo.

Abuelo: ¿Tienes miedo de olvidarlo?

Lucía: Pero no quiero, no puedo, no debo olvidarme de todo.

Abuelo: Para no olvidarse hay que abrir los ojos despacio

Lucía: ¿Despacio?

Abuelo: En vez de dar un portazo, lo que viste se acostará a dormir contigo .

Esta corporalidad intuida es la de una niña que se deja encantar por aquello que se imagina; lejos de ser la observadora distante de lo que sucede a los otros, encarna y acciona aquello que ese mundo le incita, a manera de liberación del cuerpo, en el que su cuerpo puede ser *con* los otros.

En otros momentos, Lucía parece tener una corporalidad en tensión entre la vida cotidiana y un mundo abstracto, como si su cuerpo necesitara encontrar otra manera de hablar, otra manera de narrarse y de ser. Este nuevo lenguaje se evidencia en la puesta en escena (si bien el texto lo traza, lo esboza y lo intuye) a través del suicidio danzado con espaguetis, del tocarse el cuerpo con un arco de violín, entre otros.

Parece ser que la relación con el público no está solamente esbozada a través de sus confesiones verbales, sino a través de otro tipo de confesiones que involucran el cuerpo. Insistimos en el hecho de que esta corporalidad es una dramaturgia actora! propia que narra más allá de las palabras. Es un acontecimiento corporal.

Si nos remitiéramos simplemente al texto, no develaríamos aquellas resoluciones dramáticas escénicas. La escena escribe y ahonda en esa dramaturgia corporal, en un lenguaje del cuerpo que posee sus propias paradojas, sus propios silencios y atisbos, así como su propia narrativa.

Como ejemplo de esta dramaturgia actora! acudimos a la danza del amor, momento en que luego de ser cuestionada acerca del amor, Lucía se toca el cuerpo con un arco de violín. Ésta es una imagen que de por sí contiene una situación dramática, una latencia de que algo ha sucedido y que algo sucederá, una latencia del cuerpo en tanto instrumento, en tanto caja de resonancia, como la melodía propia de una memoria, una lógica propia que no necesita ser narrada por la palabra.

⁹⁰ Idem, pág. 17.



El movimiento del cuerpo tocado por un arco de violín, dejando su rastro en el telón de fondo, la vitalidad de un cuerpo que sale de una jaula y encuentra su propio lenguaje para narrarse a sí mismo. La sombra de una madre distante, lejana que camina lentamente se contrapone a la pulsión corporal de Lucía. Los colores de Lucía resaltan en un espacio casi vacío, el baúl de fondo divide los espacios, aquel de la danza y aquel de la lejanía y soledad.

Hacia el final de la obra, el cuerpo de Lucía será representado por un vestidito blanco, que será su regalo de quince años, un vestido de tela blanca muy suave al tacto, de encajes sutiles, que se irá desplomando en escena cual cuerpo vacío. Lucía le preguntará: "¿qué te han hecho?".

El vestido es el signo de la infancia dejada, de aquella cáscara que ya perdió su contenido. Lucía nuevamente se observa, se asiste, se recoge. Se pondrá el vestido colgado al cuello, como una cuerda, como si ella fuese una muñeca de papel sobre la que se ponen distintos vestidos; se echará sobre su baúl como si éste fuese un ataúd y arrastrará los pedazos de corazón de gelatina que quedan en la bandeja.

Lloriquea y ríe moviendo la blusa.

¿Qué me importa de la infancia?

¡Ya pasó! Cada día la pierdo y cada día la reconozco. Me la llevo puesta. Me la cargo encima, la infancia. A veces ella me empuja, a veces aparece en mis manos; otras veces me toco el rostro y me doy cuenta de que la he perdido. Aparece mi abuela en mi rostro, regresa a mí, porque en realidad voy adelante para unirme a lo que yo pertenecía. Ya no soy mar, soy ola que avanza y retrocede en la playa. Algo se traga la arena, algo regresa al agua. (Lloriquea y ríe) ya no soy fuente de amor espontáneo. Ahora debo conquistarlo, merecerlo, estar a su altura, cuidarlo, negarlo. Ya no soy, ya no soy una niña. Y quiero saber qué hago aquí... en este lugar... qué hacemos todos aquí, en este lugar, en este momento. Tan lindo lugar.

Baila burdamente, sosteniendo su vestido. Luego trastabilla y se sienta.

Este texto final habla de su corporalidad en tránsito, entre la infancia y la adultez, entre todos los ropajes que pueden cubrir su cuerpo y que, a la vez, se van vaciando para dar paso a otros vestidos que cubran el cuerpo. Algo se queda de cada cuerpo que se viste y algo se pierde, pero cada vez el cuerpo debe luchar más por ser cuerpo, por quitarse el velo que lo cubre. Sin embargo, hay tatuajes que no pueden ser borrados y pese a eso el cuerpo se desplaza, huye y se resigna.

Ésa es la corporalidad de Lucía a lo largo de la obra y es por ello que no es posible encasillarla, es por ello que es un cuerpo en el umbral: no es una niña y a la vez lo es, no es una adulta y a la vez lo es, no es una adolescente y a la vez lo es. Son éstos los rasgos que constituyen al personaje, los gestos que lo conducen y reconducen constantemente. No es simplemente una situación, una historia o una psicología de cierto tipo que la configura como personaje, sino una corporalidad, gestos del cuerpo, lenguaje del movimiento que la intuye.

Retomando la propuesta de Roland Barthes en el ensayo "La teatralidad de Baudelaire", el autor afirmaba.

El cuerpo de un actor es artificial, pero su duplicidad es profundamente otra a aquella de la decoración, el maquillaje, el préstamo y la invitación al gesto, a las entonaciones, la disponibilidad de un cuerpo dispuesto, todo eso es artificial, pero no falso. y reúne ese adelantamiento de sabor exquisito, esencial, por el cual ha definido el poder de los paraísos artificiales: el actor lleva consigo la precisión de un mundo excesivo, como aquel del hashis, donde nada es inventado, pero donde todo existe dentro de una intensidad multiplicada. Se puede adivinar que Baudelaire con sentido agudo de la teatralidad más secreta y perturbadora, aquella que pone al actor, al centro del prodigio teatral y constituye al teatro como el lugar de ultra-encarnación, donde el cuerpo es doble, a la vez cuerpo viviente venido de una naturaleza trivial, y cuerpo enfático, solemne, congelado por su función de objeto **artificial**.

Esta artificialidad del cuerpo de Lucía, propone una teatralidad percibida en un lenguaje corporal, visual, plástico. Un lenguaje reconocible en la materialidad del cuerpo, de los objetos, del trazo espacial. Esta dramaturgia **actoral** propone el acontecimiento en el cuerpo, un cuerpo que se transmuta, un cuerpo que encierra en sí mismo los sentidos que lo compone, la acción va más allá de una acción cotidiana, se convierte en un sentido, un mundo en sí mismo. Nosotros espectadores vivimos en cuerpo aquello que ese cuerpo nos incita. El acontecimiento corporal acerca nuestras corporalidades de cuerpos en escenario y nuestros cuerpos de observadores, a través de un acontecimiento que reúne nuestra emoción, pensamiento y cuerpo.

⁹¹ Frágil. Op.cit. pág. 52.

⁹² Roland Barthes. *Op.cit.*

Acerca de la encarnación

Previamente a leer las otras corporalidades que el texto propone, parece importante hacer una reflexión sobre la encarnación del actor a partir de la intuición de corporalidad. El actor moviliza su sensibilidad en búsqueda de sustancia, es decir, en búsqueda de vida y no sólo de imitación, de modo que pone en juego su historia a partir de su técnica. Cualquiera sea la técnica que posea, su material primero siempre será su propia historia, ambigüedad, idea, así como su propia fragilidad y fisura. Sin embargo, la encarnación también exige que él deje algo de sí, que se deje poseer por un otro (personaje). Cada encuentro con un personaje será como haber corrido una nueva cortina del yo, porque todo personaje tiene en el más profundo lugar algo del actor, así como el actor, a través del personaje, descubre la posibilidad de mirar el mundo desde un otro. Y éste es el rapto, el verdadero acontecimiento en el cuerpo del actor.

Se trata entonces de accionar la historia de ese otro, su recuerdo, relaciones, dudas, en un aquí y ahora, revelándolos en la superficie de sus gestos y de sus acciones. Es decir, el actor busca ponerse al servicio de su propia construcción para que ella deleve lo invisible, aquello que no se puede contar, que sólo se puede comprender en tanto se ve lo que *sucede*. Él construye sabiendo que lo importante es *hacer* y que en su hacer se revelará la vida.

Siempre se habla de la organicidad del actor, que no es otra cosa que una verdad actoral propia. Dicha verdad no tiene que ver con su capacidad de imitar la vida, ni de ser natural, sino con un compromiso con la regla del juego teatral, es decir, con un verdadero *estar presente* de la manera en que el procedimiento y el mecanismo de cada texto y de cada puesta lo demanda. Y su estar presente no tiene que ver con una manera correcta de encarnar sino con la veracidad de su encarnación, con su hacer inmediato.

Es por eso que el actor no se detiene en el qué querrá decir el texto, ni en la verdad de tal o cual personaje, ni en la manera correcta de decir tal texto, sino en el ritual del engaño, que no admite una manera correcta sino una manera vital, verdadera, una energía presente, una sustancia en movimiento, una acción concreta, por más abstracta que sea, una praxis, un gesto, por el que el personaje lo habrá poseído.

Ése es el gran desafío del actor, la búsqueda de lo vital, de la verdad de una acción, de la frescura de un gesto. El actor no tiene como objetivo simplemente enunciar el texto, sino accionarlo, hacerlo carne, darle voz, convertirlo en un acto inmediato. Existen muchas técnicas actorales a partir de las cuales se recurre a una memoria corporal, a una memoria emotiva, pero más allá de la técnica empleada para la encarnación, está el ritual, el ritual de llegar a *ser* a través del artificio. Y ése *ser* no es otra cosa que la revelación de la fragilidad del ser.

Por eso nos conmovemos en teatro, porque nos seduce la fragilidad, la vulnerabilidad del ser, porque encierra en sí también la fuerza y la energía del estar aquí. Nos conmovemos porque

convergemos en un lugar común en el que los límites entre todos se difuminan, porque aprehendemos del otro y de nosotros mismos.

La encarnación del actor, entonces, es una evocación y una revocación del otro a través de un atrapar el instante, a través de un instante que se va a perder en poco tiempo, pero que antes de perderse nos da el tiempo de amarlo y extrañarlo, nos da el tiempo, como espectadores, de echarlo de menos, antes de su fin.

No existe entonces una manera correcta, ni una receta posible para la encarnación. Lo que sí es claro es que, abordada desde donde sea abordada, ella exigirá siempre un proceso circular. El proceso de la encarnación es circular porque el actor construye buscando borrar los rastros del artificio, es decir que a lo largo del proceso creativo, de los ensayos, el actor va puliendo sus gestos y sus acciones, haciendo que cada vez *sucedan*. Para eso, el actor va puliendo su forma, va dotando de vida a su construcción, va dejándose seducir por la vida del personaje. Eso se traduce en que sus gestos y acciones sean tan frescos como si fuese la primera vez que los está haciendo. El teatro le exige al actor un proceso circular, de desafío constante en el movimiento de construir, de repetir, de buscar y finalmente de revertir su construcción dotándole vida.

El arte del actor es dotar de vida a su propia construcción, hacer que el gesto, la acción y la palabra puedan acontecer en la escena, sólo así puede *estar sucediendo algo* en ella. El actor busca en la repetición de sus acciones y sus gestos a lo largo de la puesta en escena y poco a poco va encontrando los porqués de sus acciones, que no tienen que ver con una racionalización de todo cuanto hace. Por el contrario, esa repetición constante permite que todos sus movimientos tengan una razón de ser, que se conviertan en verdaderas reacciones a lo que pasa a su alrededor, a los otros, al espacio y a sí mismo.

De esta manera, el actor llega al artificio, pero, como ya se dijo, el artificio no es una construcción cenada y sellada,⁹³ en cada representación ese artificio *sucede, está sucediendo* en la medida en que el actor está haciendo algo concreto desde su interioridad. Así entendemos que en teatro todo proceso de construcción implica al mismo tiempo una especie de demolición.

Cuerpos fisurados

Luego de estas perspectivas acerca de la encarnación y del proceso que ella demanda, retornarnos a las otras corporalidades que componen el texto.

⁹³ "El artista mediocre prefiere no correr riesgos, por eso es convencional. Todo lo que es convencional, todo lo que es mediocre, está relacionado con ese miedo. El actor convencional sella su trabajo, y sellar es un acto defensivo. Para protegerse a uno mismo uno 'construye' y 'sella'. Para abrirse se han de derribar todos los muros" (Brook, *Op.cit*, pág. 34).

Existe, entonces, la configuración de los personajes de la Madre y el Padre. Ellos normalmente están en relación con Lucía sin comprender las acciones que ella realiza, abriendo y cerrando el baúl, con una queja muy cotidiana acerca de las ocurrencias de Lucía.

Los padres abren y cierran el baúl, para airearlo, para resguardarla, para desinfectarlo, para cubrirla. Estas acciones contienen desde ya una fisura, pues ellos que, a través de sus textos, parecen pertenecer a un mundo cotidiano, accionan sobre un objeto tan simbólico como es el baúl. Su mundo cotidiano está fisurado por la relación con estos objetos y acciones que evidencian su ironía. De manera cotidiana y coloquial reniegan por la contrariedad que les genera el baúl, la impotencia que les provoca la decisión "testaruda" de Lucía.

Madre: ¿Qué ha hecho ahora?

Padre: Se ha vuelto a meter en el baúl

Madre: (*Abre el baúl*) Claro, en el baúl puedes quedarte porque afuera siempre hay alguien que te cuida. ¿Qué harás cuando yo no esté más? Llegará el día en que me habrás hecho morir de disgustos. Quiero ver, entonces, cómo vas a arreglártelas en la vida. (...)

Padre: (*Cierra el baúl*) No dejen abierto, se va a resfriar.

Madre: (*Abre el baúl*) ¿Quién cierra? ¿Cómo va a poder respirar?

Padre: (*Cierra el baúl*) Cierren. Se va a resfriar. No por vivir en el baúl la nena tiene que morir de pulmonía."

Como vemos el texto de ambos padres necesita tener un giro explicativo frente al valor de los objetos y acciones, el texto juega a ser el ancla de aquello que está simbólicamente representado. Este texto dibuja personajes de otra naturaleza, concretos, cotidianos, contundentes en sus acciones. A la vez, son las acciones de abrir y cerrar el baúl lo que sigue manteniendo esta teatralidad basada en la contundencia de la imagen. Si bien el lenguaje es cotidiano, el baúl no lo es. Entonces, la escena escritural plantea desde ya la paradoja que existe entre un objeto de tanto simbolismo frente a acciones y frases tan cotidianas.

Otras acciones que definen a los padres son los gestos de su truncado erotismo familiar, que parten de los mismos objetos de limpieza con los que asean a la hija, transformándolos en alicientes para el juego erótico. Luego de un momento onírico siempre irrumpe la cotidianeidad. Así, luego de la escena de los spaguetis en que Madre y Lucía terminaron en el piso como parásitos, llega el padre a limpiar a ambas con el plumero.

Madre: Gracias, mi amor, gracias, ah, me encanta.

Padre: ¿Qué?

Madre: Cuando siento el ruidito de las plumitas que se acercan

Padre: ¿Y?

Madre: Se me entran por aquí, por aquí...

Padre: ¿Y el vientito?

Madre: ¡Ah! El vientito me calma, me...

Padre: ¿Y? ¿Y?

Madre: ¿Sabes qué también me encanta?

Padre: ¿Qué?

Madre: Cuando agarras la viruta... grrr

Padre: Grrrr. ¿Qué te hace la viruta?

Madre: Ras, ras, ras, me raspa mi piernita

Padre: Ah, ah.

Madre: Mi barriguita, mi pupito

Padre: Uh, uh...

Madre: ¿Y sabes qué es lo mejor?

Padre: ¿Qué?

Madre: Cuando agarras la esponja...

Padre: ¡No!

Madre: ¿No?

Padre: ¡No! ¡La esponja no! A-ler-gia esponja. ¡Quince años y no has aprendido!

El juego erótico configura estos personajes, el padre monosilábico siempre a la espera de la respuesta de la madre, a la expectativa de aquello que ella detonará. La madre incitando al juego y reponiendo la demanda insistente. A la vez, el juego es interrumpido, siempre por alguna causa de alergia, dolor o cualquier otro impedimento del padre.

Mientras Lucía los narra, ellos simplemente *son*: interactúan con la ausencia-presencia de Lucía, anclados en un mundo cotidiano, de pelea, entusiasmo, incomprensión, hartazgo. Su interacción con Lucía muchas veces no llega a ser directa, sino a través del baúl, a través de una

⁹⁵ *Idem*, pág. 16.

imposibilidad concreta; entonces los reclamos, las incitaciones, son a un baúl a veces cerrado, a veces abierto y al que finalmente pondrán el cartel de "deshabitado".

Podemos intuir una lejanía entre cuerpos: Lucía es un baúl, un mueble, al que se limpia con plumeros, con escobas, al que se da de comer espaguetis crudos, al que se saca a pasear a empujones. Así, sus acciones definen a los padres como obreros, como operadores de una máquina, operarios que se quejan de la hija-trabajo, del empleo de padres que tienen un erotismo también maquinal. Su relación con ese cuerpo entonces es distante, se le lanza el plato de comida por el suelo, se le peina de manera absurda.

Estos gestos textuales nos hablan de cuerpos siempre muy dispuestos a poner orden, pero a la vez esquivos a sí mismos: entran, salen, hacen, ejecutan, accionan de manera muy concreta, pertenecen a un mundo de la acción cotidiana de manera general.

Sin embargo, las didascalias también hacen referencia a cuerpos que tienen sus propios lenguajes. Por ejemplo, luego de una lluvia de espaguetis, mientras Lucía se corta las venas con los espaguetis, se anuncia una acción de la madre en que sirve repetitivamente el plato del padre hasta desmayarse. El padre raspa con un pan el resto de la comida que queda en el plato que la madre sostiene en el suelo. Luego ambas se arrastran por el suelo, hasta que Lucía se echa encima de ella: "Madre: Parásitos. Tú vives encima de mí, yo encima de ti. Como parásitos".

Esta acción de la madre también nos habla de un cuerpo que está buscando redefinirse de otra manera que no sea por la palabra, El arrastrarse del cuerpo vulnerabiliza su estado de operaria funcional, nos habla de un cuerpo que puede desfallecer, de un cuerpo que no se sostiene y que necesita reescribirse, buscarse de otra manera o que, en su imposibilidad, desfallece.

Existen, a la vez, atisbos de participación de los padres en otros mundos que no son los cotidianos, espacios de memoria en los que es posible que la madre se encuentre con el abuelo, su padre, al que le hace preguntas íntimas sobre su infancia: "Madre: Papá, ¿yo era tan complicada?". Es decir, momentos en que estos cuerpos dejan de ser sólo esos operarios y pueden verse a sí mismos, preguntarse su historia, verse de lejos para verse de cerca.





Esta imagen traza la dualidad de los cuerpos, Mientras Lucía con cara de puchero y capricho señala el cielo, padre y madre, tomados de la mano, intentan comprender aquel otro lenguaje, intentan, detenidos, ser parte de ese otro mundo al que la hija pertenece. La luz enciende los rostros y traza los colores que los componen, dibujando la convivencia de ambos mundos.

A nivel textual esta imagen corresponde a un momento de dolor de Lucía.

Lucía: Ahhhhhhhhh Ahhhhh

Madre y padre: Pero qué te duele ¿Qué te duele?

Lucía: Ahhhhh..... aaahhhhhhh

Lucía se lamenta autísticamente. La madre y el padre la miran. Lucía señala el corazón.

Padre: Es el estómago (*Lucía señala el aire*) ¿Pero qué te duele? Habla...

Lucía golpea en la frente y en el corazón a sus padres.

Lucía: Ayy. Aquí me duele... aquí me duele.

Lucía danza burdamente, lamentándose. Luego cae. De sus manos resbala un corazón de madera. Tiende las manos hacia adelante.

Esta acción de Lucía contagia el lenguaje corporal de los padres, pues luego de la observación a su hija, ellos tendrán arcadas como símbolo de aquello que no es posible comprender, no es posible sostener. Padre y Madre, entonces, participan de un nuevo mundo buscando un lenguaje propio, sus palabras se saturan y sus cuerpos explotan, ya no es posible una excusa razonable ni de cháchara; aquello que hace Lucía provoca algo en sus cuerpos, sus cuerpos se sumergen en aquello que les sucede en escena.

En otro momento en que la madre está haciendo un nuevo reclamo a Lucía y ésta le regala un dibujo de las dos en un corazón, la madre come el dibujo, lo engulle. Esta acción no podría tener una traducción textual: es una acción hecha por un cuerpo que está escribiendo en escena su propia dramaturgia. Las arcadas son muy representativas en los padres, todo momento en que Lucía los descoloca en sus funciones de operarios burócratas, sus cuerpos no se sostienen y tienen arcadas. Esta indisposición es fundamental en la dramaturgia escénica de la obra, es el gesto que les desbarata el orden, que los impulsa a un caos desconocido, que les devuelve mirada sobre sí mismos.

Entre la Madre y Lucía existen momentos en que parece hablarse un mismo idioma corporal estando en un mundo cotidiano, por ejemplo en la escena "Paseo con la madre", salen a caminar "al viento". Esta *didascalia* ya nos abre la perspectiva de un recurso escénico que desafía al lector de la obra a crear una regla posible del juego, a partir de la cual pueda ser posible crear esa caminata al viento.



En la puesta en escena esa escena se escribe como lenguaje a partir del viento que madre e hija hacen con los abrigos, caminando agarradas de la mano, por el contorno externo de la escena. Luego viene un momento cercano al apaciguamiento:

Madre: (*La abraza*) No se te puede decir nada. Crees que crecer es traicionar, sólo porque uno se acostumbra. Cuando algo duele por primera vez, nos abre los ojos. Eso es lo que te ocurre. Pero prueba a vivir con una espina en el costado. Te acostumbras, Lucía, te acostumbras. Yo no renuncié a soñar, yo tengo sueños, pero me cuido bien de mostrarlos para que no me crean loca.

Lucía: (*Sopla a su madre*) Pero los sueños tienen sentido si uno trata de vivirlos.

Madre: No, los sueños tienen sentido porque se sueñan. Si tratas de vivirlos se vuelven pesadillas. La vida de los sueños está en los sueños. Los sueños se sueñan

Los soplidos de Lucía la hacen descender hasta dejarla sentada en el suelo. La madre cierra los ojos. Lucía la abandona.⁹⁶

La corporalidad de la madre deja de operar sobre Lucía como un mueble, Lucía deja de desafiar a la madre y le sopla los cabellos, pese a que la madre se resiste con la palabra a entrar en el mundo de Lucía, no sucede lo mismo a nivel corporal. El desfallecimiento de la madre ahora es simplemente un adormecerse, un intentar la tregua con la hija, el soplido es dejar de ejercer la fuerza sobre su hija, y reversiblemente es un dar aliento a la madre; el soplido relaja los cuerpos, los aúna en su lucha cotidiana, los restituye para que no sean siempre cuerpos desafiados y enfrentados. De igual manera, esta acción se opone y contiene a la escritura textual, la reconduce y a la vez la acalla quedadamente.

En la escena de la Pubertad también se atisba una corporalidad de la madre que la desvía de su función inamovible, incitada por el aullido de Lucía sobre el baúl:

Madre: Lucía, *escuchame*, lo que pasa... es que estás sangrando (*Se desmaya*)

Ella sigue aullando. El padre observa. La madre se levanta.

Madre: Es normal, es algo que les pasa a todas las mujeres. (*Se desmaya*)

Siguen los aullidos. El padre va haciendo una mueca mientras oye.

Madre: (*Se levanta*) A partir de hoy, los hombres te van a mirar de una manera distinta. (*Se desmaya, se levanta*). Pero tú, mi amor, tienes que estar tranquila, porque... sólo te va a doler un poco (*Se desmaya*).

A partir de esta acción nuevamente intuimos un cuerpo distinto que, en su imposibilidad de explicar con palabras aquello que sucede a su hija, se desploma, pero inmediatamente se recompone para volver a intentar nombrar la menstruación, explicar el cambio en su vida, siempre desde lugares lejanos de sí misma, como la mirada de los hombres. En todo este suceso, lo que a la madre la desequilibra es la mirada ajena, así como la imposibilidad suya de comprensión, un pudor tal que desvanece al cuerpo. Es decir, la acción nos lleva a muchas interpretaciones posibles, porque revierten los sentidos de la palabra; por un lado, acompañando la imposibilidad de palabra y, por otro, abriendo nuevas maneras posibles de escribir en escena. A partir de todas estas acciones de Lucía o de la madre, vemos una redirección del texto a partir del cuerpo. Cómo estos personajes abren otras latitudes del texto, cómo el texto necesita hacer el recorrido por esos otros mundos para complementar su propia dramaturgia.

Es importante analizar el vestuario de la madre: un vestido simple violeta, que puede poseer cierta formalidad de mujer adulta, pero a la vez de una tela y una caída tan suave que pronuncia aún más la vulnerabilidad de su cuerpo, con unos tacos blancos que terminan de trazar la

⁹⁶ Idem, pág.32

⁹⁷ Idem, pág. 41.

simpleza de su cuerpo. En un principio lleva lentes y un moño recogido, pero poco a poco el peinado se irá deshaciendo y quedará sin lentes en medio del caos. Este atuendo simple a la vez es colorido y en combinación con los colores del padre. Quizás lo más importante sea la textura del vestido, que por un lado la dibuja como una mujer adulta y, a la vez, en los momentos en los que desfallece extrema la descomposición del cuerpo, su fragilidad.

Por otro lado, el vestuario del padre está compuesto de un terno morado, una camisa amarilla, zapatos blancos, entre un atuendo moderno y algo clásico, en combinación con los colores fucsias de la madre. Este vestuario también nos habla de una cierta modernidad que se quiere aparentar en contraposición con los prejuicios que tiene, un hombre moderno que está al borde de ser estrambótico. Este vestuario también está en tensión con su ser funcional a su rol de cuidador burócrata, a partir del cual se pueden intuir también algunos momentos en que sale de su accionar torpe y se logra ver a distancia con la hija, con la esposa.

Lucía: Papá ¿nosotros somos una familia?

Padre: Una familia, ¿qué es una familia? ¿La costumbre? ¿La mujer que deseas, la hija que anhelas? ¿Un refugio? ¿La caricia cotidiana? ¿El eco de un mudo? ¿Las canas que acompañan el camino a casa? ¿Tu madre dormida frente al televisor? ¿Ayudarte a hacer los deberes? ¿Regresar con un helado como un pirata con el tesoro perdido? ¿Los sueños extraviados por los ronquidos? ¿El refugio de Dios? ¿El puerto al que siempre llega el naufrago? ¿La mesa puesta? ¿El párpado que impide la mirada?⁹⁸

Vemos que en estos momentos de mirada externa el lenguaje cobra un tono distinto a su cotidianidad previa: el padre entra en otro mundo, aquel del sosiego, del recuerdo, aquel en el que es posible ver lo que sucede, sin prisa, sin atropellos. A la vez, no deja de tener un dejo explicativo, en la necesidad de desmarcar al personaje de un lugar fijo se lo convierte fácilmente en un indiferente sensible, porque no es que se muestra a partir de otro lenguaje un lugar posible, distinto para el padre, sino que la palabra quiere retener aquello que no es posible escribir de otra manera. Y quizás ése no sea un problema en otras dramaturgias, pero sí en ésta, en el sentido en que se evidencia demasiado cuando la escena tiene una escritura propia, cuando su multiplicidad de sentidos es detonada por una dramaturgia del cuerpo, y cuando una retórica del texto quiere contar-explicar lo sugerido.

Así, en esta búsqueda de evidenciar con la palabra el mundo escénico que se está tocando, se corre el riesgo de que los personajes, la historia y la imagen cobren sentidos únicos o por lo menos con menor posibilidad de crear más sentidos.

El padre normalmente es indiferente a los desmayos de su esposa, cuando ella cae mientras Lucía se corta las venas con los espaguetis, antes de irse, el padre pasa un pan por el plato resbalado por las manos de su esposa desmayada. O cuando la madre se va desmayando al tener que decirle a

⁹⁸ Idem, pág. 24,

su hija que lo que le ocurre es su primera menstruación, el padre reacciona indiferente al desmayo:

Madre: La niña... Sangró

Padre: ¿Mi hija? ¿Ah? Mi hija no sangra. Nnnnnnnno, qqqqué quiere decir todo esto. ¿Se va a convertir en una puta? Que va a ser una puta, que ya va a poder, ya va a poder, que los hombres le van a mirar de una manera distinta, ¿eso he escuchado? (*La madre trastabilla, medio cae, medio se recompone*) A ver... **hablá... habló.**

Madre: (*Susurra*) Sólo... sangró.

Padre: ¿Sangró? Puta se va a volver... como todas. ¿Acaso eso te ha enseñado tu madre?⁹⁹

Como es posible observar, existe una diferencia en el lenguaje cuando el padre está en un mundo onírico y cuando está en relación a la madre en un mundo más cotidiano; a la vez, su corporalidad cotidiana le impide tener una relación con esos otros mundos: no entiende y no registra los desmayos, es como si un cuerpo fuese absolutamente indiferente a otro, o como si únicamente hablara un idioma y le fuera imposible comprender otro.

De esta manera pareciera estar siempre latente una tensión corporal: en primer lugar, entre texto y puesta, en la intuición, a partir del texto, de resoluciones dramáticas por el lenguaje del cuerpo; y en segundo lugar, por la oposición entre los mismos cuerpos en escena, mientras Lucía aúlla y la madre se desmaya, el padre no sale de su rol cotidiano.

Si en la obra de Calla era posible ver una tensión y oposición entre los lenguajes de los distintos personajes (poéticos, minimalistas, coloquiales, milicianos, entre otros) en *Frágil*, si bien también existe una variedad de rasgos del lenguaje de acuerdo a los mundos que se habitan (el de la memoria, el de la cotidianidad y el de los sueños), la mayor tensión planteada es la de lenguajes corporales opuestos, así como son lenguajes corporales que se oponen a la cotidianidad de la palabra.

Cuerpos oníricos

El abuelo, por su lado, pertenece al mundo onírico. Normalmente sus ingresos son marcados por una musicalidad que envuelve su presencia en el escenario. Está vestido con un abrigo verde de un color opaco y antiguo, una camisa y pantalones claros. Otro rasgo importante del abuelo es que tiene un aspecto indígena, en oposición a Lucía que tiene la piel blanca y un cabello castaño claro, y los padres un aspecto mestizo. Ya en la puesta en escena estos rasgos son importantes ya que presentan otro nivel de lectura, generacional y muy referido a un contexto social boliviano.

⁹⁹ *Idem*, pág. 41.

Abuelo: A mi padre lo enterramos en un par de bolsas de papas. Una la colocamos de los pies a la cintura, la otra de los hombros para abajo. Habíamos hecho un hueco para que asomara la cara. Con la madera de una caja de manzanas le cubrimos el rostro cuando lo bajamos a la tierra. Como un pajarito en una jaula, así iba su cabeza. A salvo de los perros, pero no de las hormigas. (Observa a los demás). Ahora todo ha cambiado, manteca al techo, alfombra de espaguetis. Antes no teníamos estos lujos. Ésta es mi gente¹⁰⁰.

El abuelo también oscila entre narrar a los suyos, verlos desde afuera (tanto a Lucía como a sus padres) e interactuar con Lucía, corriendo tras ella en el paseo, mostrándole su funeral. Estos rasgos lo constituyen como un personaje verdaderamente al margen del mundo cotidiano, como un personaje que habita en un mundo sutil, como un fantasma que acompaña la soledad de Lucía.

Lucía: ¿Encendemos la lámpara?

Abuelo: Sí

La luz cambia.

Lucía: Ahhh, ¿viste?

Abuelo: Siempre funciona

Lucía: ¿Y ahora, qué hacemos?

Abuelo: Esperamos

Lucía: ¿Qué **esperamos**?

Abuelo: Esperamos los sonidos (*Inicia la música*) Siempre funciona

Lucía: ¿Qué es todo esto?

Abuelo: Son recuerdos

Lucía: ¿Recuerdos? Delirios sin lógica

Abuelo: Pero aparecen, insisten, hay que atenderlos

Lucía: ¿Qué nos quieren decir?

Abuelo: No lo sé

Esta voz espectral del abuelo lo configura con una corporalidad diversa al resto de los personajes, una presencia silenciosa que aparece y desaparece, una corporalidad liviana y sigilosa. No irrumpe en la escena de la manera en que lo hace el resto de los personajes. Es una corporalidad etérea cuya voz se escucha como un canto, cuyos movimientos son sutiles y ligeros.

¹⁰⁰ Idem, pág. 19.

¹⁰¹ Idem, pág. 29,

Todas estas corporalidades, cuerpo en el umbral, cuerpos fisurados y cuerpos oníricos tienen un encuentro final en la fiesta-funeral de Lucía. Sólo ahí es posible que la madre baile con el abuelo, que el padre baile con la hija. Sólo en la escena final existe un encuentro entre cuerpos pares, que se pueden mirar, abrazar, tocar, compartir ese mundo común a todos. El funeral es la despedida del cuerpo, pero también el reencuentro con él, la posibilidad de verlo en su esencia, el momento en que cada uno de los personajes *es*.

Los personajes secundarios forman parte del mundo de Lucía, por lo tanto del mundo onírico, no así de la vida familiar. Es un guardapolvo blanco lo que induce a que Lucía entre al mundo de la escuela, en él se encuentra con la portera del colegio y su hijo, quienes eternamente limpian los vestigios de los recreos.

Portera: Lucía, por qué no vienes a visitarnos? Antes la escuela te encantaba.

Lucía: Yo nunca quise ir a la escuela.

Portera: Pero si hemos pasado tanto tiempo juntos

Lucía: Demasiado tiempo... Doce años de chanchullos, doce años de aburrimiento. Es un crimen imponer a los niños un horario de doce años. El tiempo es un engaño, el tiempo de verdad se lleva dentro... Levántense a las siete todas las mañanas... almuercen a mediodía, acuéstense a las nueve... y no tendrán nunca una noche suya... Me robaron doce años de noche ¿Qué me quedó? El olor de los cuadernos usados, las hojas manchadas de tinta... y el miedo atroz antes de los exámenes

Cambia la luz. Lucía avanza y habla como una alumna que pide disculpas. ¹⁰²

Como vemos, no existe un desarrollo de los personajes como tal, son funcionales a las reflexiones de Lucía sobre los temas paradigmáticos de su vida. En un momento serán sus compañeros de escuela y luego convertirán el guardapolvo blanco, estirando sus mangas extremadamente largas, en un chaleco de fuerza. Nuevamente un objeto cobra un doble sentido y son los personajes secundarios quienes conducirán a Lucía hacia el pasado, a un mundo de recuerdos de sucesos incompresibles.

El segundo personaje que indaga a Lucía es el Cura, insistimos en el hecho de que no tienen el desarrollo de un personaje, son simples cuestionadores de Lucía. El cura, por ejemplo, interroga a Lucía acerca de la religión, en un tono impaciente y surreal.

Cura: ¿Quieres ver una foto del buen Dios? ¿Una foto?

Lucía: No me lo creo que tenga una foto del Dios.

Cura: Tengo toda una serie de fotos excelentes... (.)

¹⁰² Idean, pág. 20.

Lucía: ¡Ah! Es Salinas, uno de mi clase, debí habérmelo imaginado. Siempre hacía de Dios en las obras que representábamos en el colegio, o jugando durante el recreo.

Cura: Eso es, Salinas, quién lo hubiera dicho, ¿verdad? Era el tonto de la clase. El último. Salinas. Dios. ¿Quién lo hubiera imaginado? Ten, mira ésta de perfil. Es más clara. ¿Te acuerdas?

Lucía: sí. Tenía un grano enorme al lado de la nariz. A veces, en clase, le pintaba alas y patas, para que pareciera una mosca. Salinas... pobre chico

Cura: No hay por qué compadecerle. Está bien situado, muy bien situado.¹⁰

El vuelo irónico del cura, rompe su extrema funcionalidad cuestionadora acerca de la experiencia de Lucía con la religión. De esta manera la función de los cuerpos oníricos es indagar al personaje principal, llevándolo a vivir episodios del pasado, a rememorar sus primeros encuentros y desencuentros paradigmáticos, sin embargo, dicha funcionalidad está cargada de ironía.

Posteriormente aparecen los "pretendientes", personajes en traje de baño con toalla al hombro que a través de una especie de vara mágica, van merodeando y cuestionando a Lucía.

Carlos: Hola Lucía. Tenemos que preguntarte algunas cositas...

Enrique: ... Sobre el amor

Carlos: Exacto, somos especialistas

Enrique: Especialistas

Lucía: No sé qué decirle

Carlos: Oh, podemos oírlo todo (...) Hemos sido salvavidas en la playa".

Nuevamente el vuelo irónico, dos bañistas de playa especialistas en el amor, indagan a Lucía que no quiere hablar acerca de sus sentimientos. Estos cuerpos oníricos, son personajes tomados de la novela de Boris Vian, personajes surreales cuyo fin es indagar desde la ironía.

Ellos conducirán a Lucía a la Danza del amor, en la que se toca el cuerpo con el arco de violín.

3.3. Didascalias: Intuición de la imagen

Las didascalias son muy simples (plantean las entradas, salidas, ciertas acciones concretas de los personajes) pero en su descripción simple anuncian los elementos que construirán la escritura escénica, convirtiéndose en aquellos atisbos de una teatralidad diversa, anunciando los elementos escénicos que, como objetos, gestos y acciones, configuran ese lenguaje teatral.

¹⁰³ Idem, pág. 35.

¹⁰⁴ Idem, pág. 44.

Hasta este momento, por un lado, abordamos lo objetos, cuya presencia en el texto está descrita en las didascalias. Así que por un lado, las didascalias hacen referencia a objetos con roles dramáticos que cobran otros sentidos, alejándose de ser netamente funcionales, constituyéndose como parte de la estructura dramática. Y por otro lado, las didascalias *narran* las acciones y la escritura escénica a través de las imágenes que contienen conflicto, siendo la base de este procedimiento teatral. Ahondaremos un poco más en las acciones que contienen las relaciones entre los integrantes de la familia, o las acciones que continúan configurando a los personajes.

En una de las primeras escenas, denominada "Los espaguetis vuelan", la descripción de la escena a través de la didascalia propone el juego y la dramaturgia escénica que establecerá las relaciones entre los personajes en escena. Reunimos varias de las didascalias que hacen referencia a ese lenguaje escénico.

"La madre lanza el plato que atraviesa la escena (...) El padre hace masticar a Lucía los espaguetis crudos en el baúl (...); Ruido de los dientes rompiéndolos (...); Lucía arroja espaguetis y gira por el espacio (...); Se corta las venas con los espaguetis, se apuñala el corazón, enloquece y cae a tierra. La madre también cae sirviendo hasta el final espaguetis al padre. Éste toma el plato que la madre ha dejado en tierra, le pasa el pan y va comiendo".¹⁰⁵

La escena se fragmenta y se convierte en algo caótico. El padre hace comer a Lucía, la madre hace comer al padre, Lucía bota los espaguetis que por los aires, los espaguetis cubren el piso para configurar un suelo rugoso y herido, y todo termina en una danza de espaguetis mortales.

Otra de las didascalias que nos remite a las acciones y a la latencia de un lenguaje escénico caracterizado por el valor de la imagen es la siguiente

Lucía golpea en la frente y en el corazón a sus padres; Lucía danza burdamente, lamentándose. Luego cae. De sus manos resbala un corazón de madera. Tiende las manos hacia adelante. Padre y madre tienen conatos de vómito que suenan como un corazón que pulsa.

Las arcadas y el vómito también serán un gesto al que los padres recurran de manera repetitiva, en la imposibilidad del diálogo. Así, frente a un objeto como un corazón de madera existe la reacción de una acción como la de las arcadas, configurando nuevos elementos narrativos. Gestos contenedores de conflicto, un lenguaje desatado por un procedimiento escénico que se basa en acciones también narrativas que desatan situación y escriben dramaturgia.

Luego de escenas un tanto más irónicas debido a la intervención de nuevos personajes que cuestionan sobre la religión, así como escenas que retoman el erotismo familiar, retomamos la escena 18: "Corazón partido". El texto nana lo que sucede luego de otro de los reproches de la madre por el corazón de madera que Lucía le da:

¹⁰⁵ Idem, pág. 12 y 14.

¹⁰⁶ Idem, pág. 17.

Lucía le muestra el pecho. La madre arroja el corazón a la basura y busca en el pecho de Lucía. Saca un bollo de papel, lo abre, es un corazón dibujado por una niña. Lo apoya en el pecho, luego se cubre la cara con el dibujo. El padre se levanta, va al baúl, arranca el papel y pedazos de la cinta scotch y los come. La madre come el papel con los dibujos de niña. Se van con arcadas de vómito.¹

De esta manera, vemos que el procedimiento teatral vuelve a uno de sus recursos, la imagen. Y reaparece el silencio, en el sentido de ausencia de diálogo, el comerse algo para no decir nada, las arcadas de vómito como un mecanismo dramático repetitivo.

Estos son los vacíos textuales, en el sentido en que no se plantean resoluciones dramatúrgicas a conflictos planteados a través de la palabra, por el contrario se recurre a la imagen como lugar en que se dan dichas resoluciones, ya sea a través del gesto o de las acciones.

Los padres no tienen otro recurso lingüístico para posicionarse frente a Lucía y frente a su propia impotencia al ver el dolor de su hija. Entonces engullen, comen los dibujos, comen el scotch con el que la encerraron en el baúl, como quien al no poder retroceder en sus pasos, devora el error, devora la angustia, devora silenciosamente la culpa y la impotencia.

La escena 23: "Danza del amor" anuncia otro de los objetos metafóricos de la obra, luego de que Lucía es cuestionada por dos bañistas acerca del amor en la escena 22, queda en el aire la pregunta que uno de ellos le hace "¿No sabes leer en tu corazón?", a la que Lucía responde "Mi corazón tiene una voz débil que no se deja escuchar". Es así que la didascalia de la escena 23 refiere al arco de violín: "*Lucía tiene un arco de violín. Danza y se toca como si ella fuera el instrumento*". Es así que, si bien se introduce un elemento que no cumple un rol netamente funcional, a partir de éste se configura una escena de movimiento, de juego y lenguaje corporal que podemos intuir desde el texto:

Lucía: Los hombres, abrazarlos, tocarles el pecho, las nalgas, sentir sus manos grandes acariciarme todo el cuerpo. El sexo no tanto. Sueño que me acuesto sobre hombres muy gordos como si fueran un colchón. Sueño con hombres altos, negros, japoneses, que me toquen y luego milagrosamente **desaparezcan**.⁰⁸

Este texto puede resultar, sino innecesario, demasiado estrecho para todo aquello que la escena puede revelar a otros niveles, ya que la danza con el arco es mucho más sugerente de aquello a lo que el texto la constriñe. En este sentido pareciera constituirse como una necesidad de explicar al público ese lenguaje más abstracto, de remarcar aquello que se está haciendo y diciendo a partir de otro lenguaje, como si se quisiera explicar un cuadro, una escultura, siendo que la escritura escénica posee de por sí una lógica propia, un propio lenguaje que narra a partir de un cuerpo que habla con el movimiento.

¹⁰⁷ Idem, pág. 37.

¹⁰⁸ Idem, pág. 46.



Luego de la Danza del amor, yendo hacia el final de la obra la escena 24: El vestido de la fiesta, aparece otro vestido blanco de una tela muy sutil, casi transparente. Vestido al que de manera resignada Lucía lleva a cuestas, puesto delante de sí con un colgador, como una estampa vestida:

Lucía: (*Llevando el vestido y hablando con él*) bueno, ven. Vamos (*lo deja caer al suelo*). Ehi, pobrecito. ¿Qué te han hecho? Vamos, a representar la parte que nos ha sido asignada. Ven, ven. Renuncio, por piedad filial, por cobardía, renuncio a la niñez. Pobrecito, pobrecito, ¿qué te han hecho?

Pega con el vestido al padre y a la madre. El padre se levanta y ella sigue pegándole con el vestido.

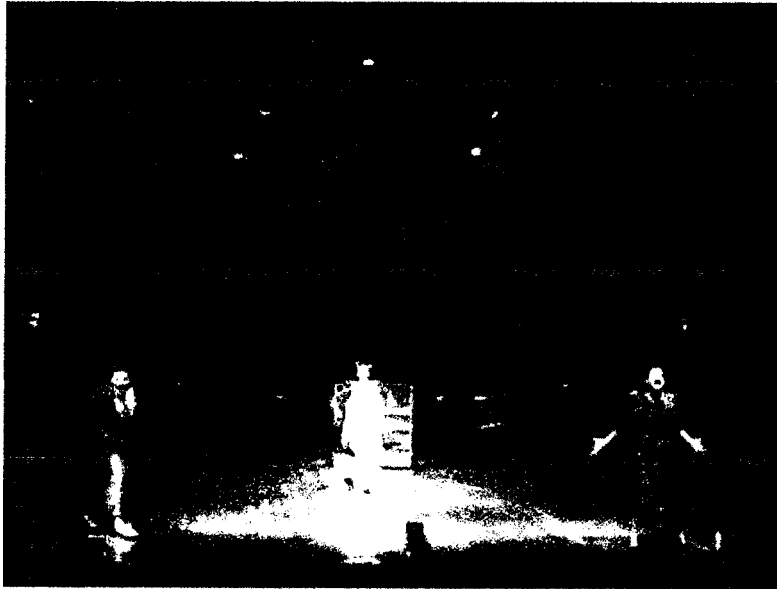
Comiencen, comiencen a castigar. Estoy delante de ustedes para esto. Reina equivocada que se conduce sola al patíbulo ¿Qué te han hecho? ¿Qué te han hecho? ¿Qué te han hecho?

*El vestido cae, lo recoge, lo lleva al baúl, lo cuelga dentro. Ven, pobrecito, ven, ven. Adiós. Abandona allí el vestido blanco. Se va.*¹⁰⁹

Anteriormente vimos cómo los objetos no solamente cobran un sentido diverso o encierran en sí muchos sentidos, sino cómo se van transformando, así el vestido tieso de papel de la primera escena, ahora es un delicado vestido, a diferencia del otro, dúctil, indefenso. Así, el vestido-despojo es la imagen de la infancia abandonada. El vestigio de Lucía, el vestigio de una vida en el baúl, de un lugar secreto, de un rincón perdido, de una vida que ya no se habitará más, ya sin armas, ya sin defensa, un fantasma que habitará el baúl que lleva como cartel Deshabitado.

Por último, el final de la obra, en la escena 25: La fiesta de quince años, advierte la introducción del último elemento: "*El padre con cinta scotch envuelve los bancos y los percheros. Al ritmo de una música festiva, silbando, baila*". El scotch fue utilizado en escenas anteriores para cerrar de manera más hermética el baúl marcando la impenetrabilidad, sin embargo, en la escena final se convertirá en las serpentinas para la fiesta, en el decorado festivo, que luego Lucía, en una irrupción abrupta, arrastrará consigo llevando todos los muebles envueltos por él, como quien queda atrapado en una tela de araña.

¹⁰⁹ Idem, pág. 48.



Con esta didascalía termina de esbozarse el espacio, escueto en escenografía, que se desploma al entrar en un caos festivo y funerario a la vez. Sin embargo, y mucho más que en el resto de la obra, el texto necesita narrarse, ya no solamente escribirse a manera de diálogo, sino construirse de manera paralela entre didascalía y parlamentos. Ya que, así como el texto va necesitando un cierre dramático (al llegar al fin de la infancia, a la fiesta de quince años, al reconocimiento familiar entre madre y abuelo), de la misma manera, la escritura escénica va necesitando ese cierre y es por eso que retornan los elementos, las escrituras, para llegar a su fin:

Aparece Lucía sosteniendo entre las manos la bandeja con los restos del corazón de gelatina; El padre envuelve a ambas [madre e hija] con la cinta scotch; Lucía lanza grititos desarticulados. Caminan así, unidas por el scotch”.

De esta manera, el corazón vuelve, siendo también un vestigio y a la vez un ofrecimiento, siendo la comida de la fiesta desperdigada, el recuerdo de la infancia, siendo parte de aquel muerto para el entierro, habiendo transitado sus transformaciones de gelatina, papel y madera para volver a tener esa apariencia de fiesta de niño, de carne triturada y de desecho de memoria.

De la misma manera, el scotch recorre otro camino, siendo ahora la unión parásita entre madre e hija, el impedimento y la discapacidad, pero a la vez aunando las almas solitarias que hasta ese momento no pudieron caminar juntas.

Será "La fiesta de quince años" la que abra paso hacia el encuentro final.

El padre envuelve con cinta scotch los bancos y los percheros. Al ritmo de una música festiva, silbando, baila.

¹¹⁰ Ideen, pág. 50.

Padre: Mi hija ya es una mujer. Está bien, le digo adiós. Se la van a llevar. ¿qué puedo hacer? Que sea feliz. Siempre fui severo, pero porque la quise. Qué fiesta, siempre vas a acordarte de este día. Por amor, por amor, Lucía. Mi Dios,, un ratito más,, que sea niña. todavía... Qué fiesta, qué hermosa fiesta

Madre: Llegan todos a la fiesta. Primos, hermanos, tíos, abuelos, parientes, desconocidos, amistades. Damas con vestidos antiguos, zapatos de charol.

Lucía arrasará con los muebles por el scotch que se le pega a la ropa; se intentará mantener el festejo pese al arrasamiento de la escena, el sonido de lo que se arrastra irrumpe en el ambiente festivo. Y, en los vestigios de la escena, inicia el funeral, en el que ambas hijas bailan con los padres. Así, por último, la didascalia final parece ser el cierre de un texto narrativo más que dramático, ya que para concluir necesita volver a la imagen:

*Lucía sienta a la madre al lado del abuelo. Se retira, Música. Abuelo y madre están abrazados. Se alzan y bailan. Bailan también Lucía y el padre. Se cargan entre ellos, se sostienen. Es una danza de heridos. También con el padre. La madre medio danza, cae, se levanta, va de rodillas. El abuelo acuesta a Lucía en el baúl. La lleva como un féretro con los otros detrás, el padre ayudando a empujar, la madre carga el corazón de gelatina: es el funeral de la infancia. El abuelo alza el baúl. Lucía cae al suelo como un muerto que precipita en una tumba. La madre coloca delante de ella el corazón de gelatina.*¹¹²



¹¹¹ Idem, pág. 49.

¹¹² Idem, pág. 51.

La escena final reúne finalmente los dos mundos de la obra, el cotidiano en el que la familia evidencia sus imposibilidades cotidianas y el mundo onírico en que el abuelo muerto se encuentra con Lucía para acompañarse mutuamente, para sobrevivir a la indiferencia familiar cotidiana

Es a partir del funeral, entonces, que se intenta restituir un cuerpo, un corazón, entregarle las pertenencias a un cuerpo que se mofa a sí mismo por ser enterrado. Delante de la procesión va el abuelo, arrastrando el baúl, sobre el que Lucía está echada con su vestido blanco de algodón delgado colgado a su cuello; el padre secunda empujando el baúl, como quien acompaña en la carga de la cruz hacia el calvario, y por último, la madre va detrás de la procesión ofreciendo, con las manos en alto, los restos de corazón en la bandeja.

Montaje final

A manera de conclusiones es importante partir de los propósitos de ambas lecturas. Mientras la lectura de *Di cosas bien...* focalizó una teatralidad inherente al texto dramático, como germen de aquella teatralidad que luego será escénica, la lectura de *Frágil* focalizó la teatralidad en la propuesta escénica, como lugar en que se desarrollan resoluciones dramáticas visuales y plásticas antes que escriturales.

A través de la lectura del texto de Calla podemos asomarnos a una teatralidad intuita desde la propuesta dramática. Ya sea a través de la gráfica del texto, de los diversos lenguajes de los personajes, de los nombres de los personajes, como a través del rol de las didascalias que llegan a formar parte del texto.

En *Frágil*, la teatralidad está sustentada en el trabajo escénico a partir del tipo de imagen que propone. Un lenguaje escénico basado en el valor de la multiplicidad de sentidos contenidos en objetos y en acciones que son en sí mismas resoluciones dramáticas.

Otro de las perspectivas trazadas en el primer capítulo está relacionada a la propuesta de Badiou en su concepción de verdad teatro. Una verdad que sólo es posible de revelarse en el acontecimiento que reúne la mirada del espectador y el artificio teatral.

La verdad teatro es el resultado del intercambio entre la idea-teatro que proviene del artificio teatral y el espectador. Una idea teatro, afirma Badiou, es ante todo un esclarecimiento evidenciado por una simplicidad ideal. Esclarecimiento que vive en la composición de un espacio narrativo, de un tiempo, de cuerpos, objetos y acciones que encierran en sí mismos una idea, un pensamiento, es decir en la composición de un artificio teatral.

Los elementos dramáticos y escénicos de *Di cosas bien...* y de *Frágil* encierran en sí mismos esta simplicidad ideal, pese al atiborramiento y a la simultaneidad saturada, la simplicidad existe en la contundencia de los gestos, de las acciones, los objetos. En este sentido, recordamos la reflexión de Lupe Cajías, mencionada anteriormente, en la que dice ser testigo como público del proceso de pensamiento de las propuestas estéticas de los dos mil.

Estas propuestas estéticas, como vimos a lo largo de las dos lecturas, son el resultado de un procedimiento que posee sus propias reglas y se desarrolla a partir de ciertos dispositivos y mecanismos que implican relaciones matemáticas entre todos sus elementos. Es decir, estas propuestas estéticas crean un sistema en sí mismo, un mecanismo que pone en juego día a día a sus jugadores: sean actores, o sean espectadores.

En el libro *Trazo escénico* desarrollé una propuesta de lectura del teatro, sustentada en la aproximación al teatro en tanto juego. "El teatro, en tanto juego, es un lugar de incomodidad", afirma Daulte, director y dramaturgo argentino.

La incomodidad deviene del aquí y ahora que implica el teatro, es decir, de su advenimiento día a día, representación tras representación. El jugador, entonces, se sabe jugado y en este saberse, es inmerso en la condición del juego: la seriedad de la regla. El juego teatral posee sus propias reglas y por ello *es* en sí mismo.

De estas aproximaciones se pueden deducir tres aspectos del juego.

a. Jugar es ser jugado.

En la lectura de ambas obras pudimos apreciar el juego actora! ante todo por las fotografías y por las referencias a los registros audiovisuales de ambas. Observamos que tanto en la obra de Calla como en *Frágil*, los actores poseen una dramaturgia propia. Es decir, no juegan simplemente a interpretar, sino a crear a partir de aquello que el texto propone o a partir de una sensibilidad escénica que luego necesita encontrar un texto que le dé contexto. La dramaturgia actora! nos remite a un juego que no está sustentado netamente en la cabeza o voluntad del director o del dramaturgo, sino en el diálogo que se establece entre aquello que propone la dramaturgia y aquello que los actores crean desde la artificialidad de su cuerpo y su pensamiento.

De igual manera, tomando en cuenta que el vocablo griego *drama* involucra al suceso que vive el espectador. Como espectadores nos ponemos en juego en la medida en que acudimos a una convención. Cuando el teatro realmente sucede, nuestro pensamiento y cuerpo son raptados por aquello que el artificio suscita en nosotros y por aquello que escapa al constructo.

En fin, el ponerse en juego como espectadores de estas dos obras implica que todos dejemos de lado algo de nosotros mismos para poder ser parte del juego. Pues el teatro en tanto juego es la posibilidad de que un acontecimiento suceda porque nos obliga a jugar activamente, a estar presentes y en esta presencia en forma de pacto, saber que "en un instante irreplicable una puerta se abre y nuestra visión se transforma". ¹¹³

b. Jugar implica comprometerse con las reglas

El juego teatral posee una seriedad propia, una seriedad incluso sagrada. Y esta seriedad sacra lanza al jugador a través de la aventura de su compromiso y de su espíritu lúdico. El jugador, entonces, *se sabe jugado* y en este saberse, es inmerso en la condición del juego: la seriedad de la regla.

¹¹³ Peter Brook, *Op.cit.*

En ambas lecturas pudimos observar cómo las reglas del juego teatral son sólidas, en el sentido en que cada propuesta estética posee un lenguaje propio, del que no escapan a nuestra vista, reglas referidas a algún otro juego que no sea éste.

En el caso de *Di cosas bien...* las reglas están planteadas desde la dramaturgia, sin embargo, la puesta en escena también encuentra sus propias reglas, en algunos casos coinciden con la propuesta dramaturgica y en otros casos no. En el sentido, en que buscan una nueva escritura escénica. Por ejemplo, la OTRA VOZ AL OTRO LADO DE LAS CONEXIONES, si bien se establece como una parte del juego dramaturgico, a nivel escénico puede ser suprimida por un microondas que revienta un montón de pipocas.

En el caso de *Frágil*, vimos que esas reglas están mejor resueltas y planteadas a nivel escénico que escritural. Afirmando esto debido a que el texto muchas veces puede contraponerse a la imagen y potenciar su multiplicidad de sentido. Sin embargo, otras veces, el texto intenta explicar o justificar una imagen más abstracta, que de por sí tiene una variedad de sentidos, para convertirla en algo más explicativo y didáctico para el público, corriendo el riesgo de sesgar su valor.

En este sentido. las reglas de cada una de las propuestas estéticas son arbitrarias, no se cuestionan. No nos cuestionamos por qué los nombres de los personajes de Calla son de tal manera o por qué una mujer se toca con el arco de un violín, o por qué un hombre tiene una corbata muy larga. No nos cuestionamos porque la convención que cada juego plantea es aceptada al tener una coherencia propia.

Es más, como espectadores, disfrutamos mucho de ir descubriendo a dónde puede llegar esa convención, nos suscita vértigo al ver que las propuestas llegan al borde de límites absurdos, sin caer en la incoherencia de su propuesta. La saturación en Calla, nos provoca incomodidad, nos atiborra de sensaciones de patetismo, de vértigo, de sorpresa, de alivio. La imagen en *Frágil*, nos desafía a tener un ojo más fino frente a la multiplicidad de sentidos que encierran tanto los objetos como las dramaturgias actorales, algo nos conmueve, algo nos avergüenza, algo nos conmueve, algo nos rapta.

c. Jugar es crear un procedimiento

A partir de la regla, el juego crea convenciones y al crearlas establece las condiciones para concebir el artificio. Concebir un artificio —concebir una obra— implica encontrar un mecanismo y un procedimiento. Una obra se crea mediante un mecanismo y un procedimiento porque más allá de pensar en el qué se está diciendo, se trabaja en el cómo se está diciendo, cómo esa situación o historia *está sucediendo*. Así, el trabajo de la puesta en escena implica estar al servicio del procedimiento. De esto deriva que el procedimiento es la ordenación y configuración del movimiento del juego, es la tarea que se debe resolver en ese juego.

Bibliografía

- AA.VV. *Coloquio: Teatro y Sociedad en América Latina, 1970-2003.* (Coordinación Carmen Saavedra), La Paz, Simon I. Patiño, 2005.
- Quipus: Nudos para una dramaturgia boliviana.* La Paz, Plural, 2008.
- Ardaya, Soledad; Rodríguez, Glenda y Gozávez, Pablo. *Trazo escénico: Perspectivas del teatro en Bolivia 2000-2010.* La Paz, Plural Editores, 2010.
- Aristóteles *Poética.* Edición trilingüe traducida por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.
- Badiou, Alain *Imágenes y palabras.* Buenos Aires, Manantial, 2005.
- Badiou, Alain "Presentación de la edición en castellano de El ser y el acontecimiento" en <http://www.raularagon.com.ar/biblioteca/libros/Badiou>.
- Bachelard *La poética del espacio.* México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Barthes, Roland *Oeuvres Completes.* Paris, Seuil, 2002.
- Baudrillard, Jean *De la Seducción.* Madrid, Cátedra, 2000.
- Book, Peter *La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro.* Barcelona, Alba, 1994.
- Dal Pero, María Teresa y Brie César *Frágil.* La Paz, Plural Editores, 2003.
- De la Parra, Marco Antonio. "La dramaturgia como sacrificio", en *El tonto del Pueblo*, número 2.
- Daulte, Javier "Juego y Compromiso I, La Verdad; Juego y Compromiso II; La Responsabilidad; Juego y compromiso III, La Libertad". Buenos Aires, textos inéditos.
- Dubatti, Jorge *Filosofía del Teatro I.* Buenos Aires, Atuel, 2007.
- Filosofía del Teatro II: cuerpo poético y función ontológica.* Buenos Aires, Atuel, 2010.

- Muñoz, Willy O. *Antología Selectas del teatro boliviano contemporáneo*. Santa Cruz: Ed. del Comité de la Honorable Alcaldía de Santa Cruz, 2005.
- Pavis, Patrice *Diccionario de Teatro*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1980.
- Peredo, Julia *Texto y escena: un recorrido intertextual a través de tres obras del Teatro de los Andes*. La Paz: Tesis de Grado de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, 2010.
- Saavedra, Carmen *Sentido y Forma en el Teatro Social de Raúl Salmón, una dramaturgia fallida*. La Paz, Tesis de Grado de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, 2000.
- Soria T. Mario *Teatro boliviano del siglo XX*. Santa Cruz, Comité de la Honorable Alcaldía de Santa Cruz, 1990.
- Villena, Marcelo *Roland Barthes, el deseo del gesto y el modelo de la pintura*. La Paz: IEB, Instituto de Investigaciones literarias de la Carrera de Literatura, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015.

Bibliografía infiltrada

- AA.VV. Principios de Dirección escénica. México D. F., Gaceta, 1992.
Teatrales.txt: Bolivia, 2002-2007. La Paz, Gente Común e Imakina Comunidad Teatral, 2008.
- Barthes, Roland *La cámara lúcida*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
L'empire des signes. Paris, Editions d'Art Albert Skira S.A, 1970.
- Berger, John *Mirar*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor S.R.L., 1998.
- Bobes Naves, M. C. (et al). *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libros, S.L., 1997.
- Craig, Gordon *El arte del teatro*. México D.F, UNAM-GEGSA, 1987.
- Dubatti, Jorge *El Teatro Teatra*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2011.
- Fo, Darío *Manuale minimo dell 'attore*. Torino, Einauid Tascabili, 1987.
- Gadamer, Hans-Georg *Verdad y Método I*. Salamanca, Sígueme, 1993.
- Kantor, Tadeusz *El teatro de la muerte*. Buenos Aries, Ediciones de La Flor, 1984.
- Kartún, Mauricio *Escritos 1975-2001*. Buenos Aires, Libros del Rojas Universidad de Buenos Aires, 2001.
- Melendres, Jaume *La dirección de los actores: Diccionario mínimo*. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena en España, 2000.
- Oliva, César; Torres Monreal, Francisco *Historia Básica del Arte Escénico*. Madrid, Cátedra, S.A., 1990.
- Ranciére, Jacques *El inconsciente estético*. Buenos Aires, Del estante editorial, 2005.
- Villena, Marcelo *Las tentaciones de San Ricardo*. La Paz, IEB, 2003.

Reflexiones maquiavélicas. El personaje poético en el monólogo dramático

RESUMEN

Esta tesis se inscribe en la línea que explora la dinámica del lenguaje en *Reflexiones maquiavélicas* de Pedro Shimose. Este poemario constituye un espacio en el que acontece la reelaboración de una postura ideológica, sostenida, popularizada y centralizada por la historia en la figura de Nicolás Maquiavelo. Con base en la teoría del monólogo dramático, un subgénero poético que pone en escena a un personaje histórico a través del cual el autor manifiesta su propia subjetividad, se estudia la construcción del personaje poético, más allá de la "expresividad autorial", como producto del proceso de lectura y las relaciones intertextuales y enunciativas. El Maquiavelo de este poemario llega al final construido como un personaje, no se reduce a ser una voz. Está dotado de elementos particulares capaces de configurar un perfil. Adquiere independencia del autor, puesto no resulta de un mero "vaciamiento" del autor. La aproximación conceptual al monólogo dramático, realizada en el primer capítulo, nos permitirá circunscribir teóricamente estas apreciaciones. En el segundo capítulo, el planteamiento de Ricardo Piglia respecto a la lectura como interpretación en sentido musical nos permite revisar ese aspecto, pues Shimose es un lector del Maquiavelo: interpreta, imagina las variantes posibles. En el tercer capítulo, los conceptos de intertextualidad, hipertextualidad de G. Genette e intertexto de Riffaterre permiten pensar los textos presentes en la obra y las voces surgidas desde ellos como una red que determina la naturaleza de la obra. Finalmente, se presenta un breve ensayo que sintetiza el progreso de estas ideas y su relación y la dinámica que establecen los elementos estudiados en cada capítulo.