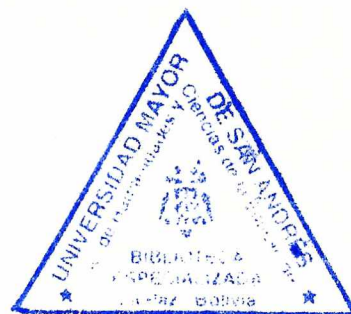


UNIVERSIDAD MAYOS DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA



3 **Texto y escena: un recorrido intertextual a través
de tres obras del Teatro de los Andes**

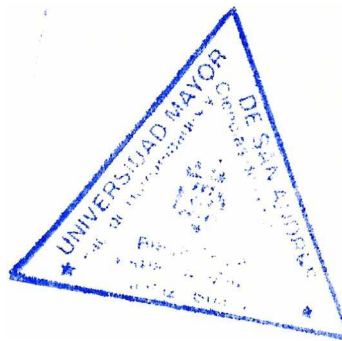
Postulante: Julia Peredo Guzmán
Tutora: Dra. Mónica Velásquez

La Paz, 2010

CB HUMT 2438
Tesis
24

AGRADECIMIENTOS

A todos los que me ayudaron en el proceso de esta investigación, particularmente a mi tutora Mónica Velásquez, a Ana Rebeca Prada, asesora del proyecto en su etapa inicial; al Instituto de Estudios Bolivianos, del cual fui beca-tesista durante los dos años de redacción de este documento; a María Teresa **Dal** Pero, César Brie, Giampaolo Nagli, Marina Chávez, Daniel Aguirre y Soledad Ardaya, creadores y artífices de las obras aquí estudiadas, por su amistad y su ayuda incondicional a la hora de emprender esta investigación; a Eduardo Calla, Daniela Molina y Javier Soria, por la transmisión generosa de su experiencia en proyectos similares, a Jorge Dubatti, Elena Bossi y Marta Monzón por su apoyo, sabiduría y desprendimiento a la hora de brindarme material teórico para la elaboración de esta tesis; a María Peredo por sus diversas e incalculables maneras de ayudarme. A mi familia toda entera, por todo el apoyo a lo largo de estos años. Sobre todo: Armando Soriano Badani y Etna Arce por su prodigalidad y cariño infinitos, a mis Padre y Madre: por el socorro y el cariño, el sacrificio y la nostalgia, el apoyo y la fuerza, los panes y los peces.



***Al cataclismo asesino de imágenes
y la póstuma flor amarilla.***

*A las naves que ardieron con Troya
y los muertos que otros me velaron.*

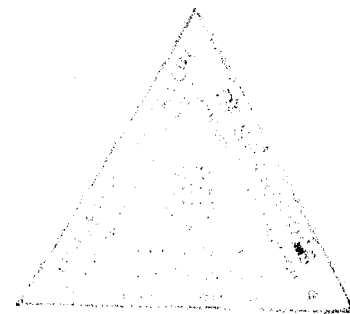
*Al cadáver de la infancia,
el del amor espontáneo
el inmerecido.*

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
1.1. Estado de la cuestión.....	2
1.1.1. Teatro boliviano en el siglo XX.....	3
1.1.2. Sobre el Teatro de los Andes.....	7
1.2. Corpus.....	9
1.3. Metodología.....	10
2. La Ilíada.....	12
2.1. La obra.....	13
2.1.1. De enfrentamiento y frontera.....	14
2.1.2. Campos de batalla.....	15
2.2. Otro sentido de la épica.....	35
2.3. De distancia y simulacro.....	38
2.4. Contrastes.....	41
2.5. La voluntad divina: los dioses visibles.....	43
2.6. El encuentro liminal.....	45
2.7. El último cuadro.....	46
3. En un sol amarillo (memorias de un temblor).....	47
3.1. La obra.....	48
3.1.1. La Tragedia.....	48
3.1.2. La burla.....	59
3.2. El texto de la realidad.....	71
3.3. Personajes y contrastes.....	73
3.4. La violencia.....	77
3.5. Burla.....	78
3.6. Oscilaciones: De humor y de sombra.....	82
3.7. Última escena.....	83
4. Frágil.....	84
4.1. Vía crucis de una infancia(la obra).....	85
4.2. La memoria y el encierro.....	102
4.3. Las transformaciones.....	105

4.4. Las repeticiones.....	108
4.5. Desencuentros.....	113
4.6. De la fisura y el doble.....	116
4.7. Últimas luces.....	119
5. Conclusiones: El gesto de la escritura y la escritura del gesto.....	120
5.1. Intertextos.....	121
5.1.1. El verso.....	122
5.1.2. Lo iterativo.....	124
5.1.3. La narración.....	125
5.1.4. Aquí y ahora.....	128
5.1.5. Versus.....	130
5.1.6. Los contrastes: la negación.....	132
5.1.7. Caricaturas.....	135
5.2. Distanciamiento.....	137
5.3. Lenguaje escrito, escena escrita.....	141
5.4. Del texto a la escena	143
5.5. Fragmentos.....	157
5.6. El equilibrio precario, la equivalencia, la máscara.....	158
6. Se cierra el telón.....	161

Texto y escena: un recorrido intertextual a través de tres obras del Teatro de Los Andes



*Mesmo o impreciso tem de
ser muito preciso em relação
aos fenómenos que tornam a
coisa imprecisa.*

(Hans-Joachim Koellreutter)

1. Introducción

¿Por qué un análisis teatral en una tesis de literatura?

En primera instancia, se trata de la necesidad de investigar un hacer.

Se sabe que todo acto supone una reacción. Supone así un encuentro, un riesgo, una experiencia. La escritura no es una excepción: en el sentido primario, también la literatura está hecha de gestos, es "un hacer que, más allá de los signos, promueve una experiencia en el mundo" (Villena 2003:21) —en sí un oficio y una acción, una causa y un efecto.

Pero, a diferencia de la imagen en escena, siempre a merced de la circunstancia, lo que engendra el hacer literario existe en sí mismo. ¿Qué pasa entonces al enfrentar un texto cuya naturaleza es precisamente la incompletitud, la potencialidad del acto encarnado?

"La literatura" en el teatro "es virtualidad" dicen los expertos, "teatralidad en potencia" (Dubatti 2007:37). Así, nos enfrentamos a la creación de un proyecto, una escritura siempre potencial: acción que promueve otra acción. La dramaturgia, entonces, no es otra cosa que cartografiar intenciones, proyectar en la página en blanco un acontecimiento en semilla.

Es necesario orientarse en ella no mediante un libro, la dirección, sino por el andar, la vista, la costumbre, la experiencia; una vez descubierta, la ciudad es intensa y frágil, no podrá encontrarse de nuevo más que a través del recuerdo de la huella que ha dejado en nosotros: visitar un lugar por vez primera es como comenzar a escribirlo: al no estar escrita la dirección, será preciso que ella misma cree su propia escritura.

(Barthes 1990: 56)

Artísticamente, vivimos en este momento un proceso de "desterritorialización" (Dubatti 2007:38); pues el análisis de lo teatral —y lo literario— se extiende a materias que exceden lo inicialmente parcelado como artístico —como la lucha libre, la moda o los movimientos políticos, por citar algunos— mientras lo que refiere en específico al arte se

llena de excepciones, matices y ramificaciones: junto a los certificados de defunción del teatro y la literatura conviven innumerables manifiestos de vanguardias tardías. Así pues, ya no se trata de problematizar los límites entre estos dos ámbitos que se funden y se confunden, pues teatro y literatura se cuestionan en sí mismos como géneros. En tal coyuntura, el presente análisis no pretende una limitación genérica, sino más bien una indagación en el hacer textual de la escritura y el trabajo escénico en tres obras específicas del Teatro de los Andes que, a través de un estudio intertextual, pueda dar cuenta de una lectura de este proceso.

1.1. Estado de la cuestión

Un actor es el traductor de su tiempo
(María Teresa Dal Pero)

Que el teatro boliviano es una de las artes menos estudiadas hasta el momento y no existe, por lo tanto, un registro riguroso del género dramático en Bolivia y de sus alcances, es una redundancia: la frase está presente en cada uno de los textos bolivianos de investigación teatral realizados hasta el momento. Si bien se ha trabajado bastante acerca del teatro en colonial y pre colonial, así como existen varios estudios publicados en revistas especializadas como *Nuevos Horizontes*, *Casateatro*, *El tonto del pueblo* y los informes del CELCIT, decido enfocarme en los estudios que considero más sistematizados acerca del teatro en el siglo XX para dar un contexto al presente análisis. Reviso los datos encontrados en algunas tesis de licenciatura de la carrera de comunicación social¹, la tesis de en literatura de Carmen Saavedra acerca del dramaturgo Raúl Salmón², el libro *Los caminos de Nuevos Horizontes. 60 años de una apuesta cultural* de Lupe Cajías, los libros *Teatro boliviano en el siglo XX* y *Teatro boliviano 1980-1998* de Mario T Soria, —cuyas reseñas casi periodísticas, presentan una información algo desordenada y distinta en cuanto a tema y relevancia según la obra y autor que se trate— las memorias del *Coloquio Teatro y Sociedad en América Latina 1970-2003*, editado durante el FITAZ 2004 en la ciudad de La Paz, donde distintos profesionales y críticos de teatro muestran su posición

¹ Para esta tesis consulto específicamente dos: *Adaptación de la novela de Jaime Sáenz en la obra de teatro "Los Cuartos" Interpretada Por Mondaca Teatro* de Javier Soria Saucedo (2006) y *Comunicación y Ciudadanía: El imaginario Urbano juvenil paceño desde la asistencia a obras del Teatro de los Andes* De Eduardo Calla Zalles (2005).

² Sentido y forma en el teatro social de Raúl Salmón, una dramaturgia Fallida, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 2000.

estética respecto al hacer teatral en el contexto que los ocupa, y un texto inédito de Dora Cajías, Gilmar Gonzales, Raquel Montenegro y Ana Rebeca Prada titulado *Breve historia del teatro en Bolivia*: 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 los 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. A este recorrido por la crítica teatral de principios del siglo XX a se suma en *Breve historia del teatro en Bolivia* el análisis de un corpus de veintiún obras de autores de la época.

Partiendo de los libros mencionados, a grandes rasgos, hasta el momento, podría dividirse el teatro boliviano del siglo XX en tres etapas: la primera, de 1900 a 1930, la de 1930 a 1970 y la de las últimas tres décadas de este siglo. Por supuesto, no se pretende una división estrictamente temporal, sino más bien de distintas visiones que responden al contexto de cada época, pues es posible que algunas obras pertenecientes como corriente a una época hayan sido creadas en otra, adelantándose a la suya o quedándose atrás en su propuesta.

1.1.1. Teatro boliviano en el siglo XX

Para la definición de la primera etapa (1900-1930) me apoyo en *Breve historia del teatro en Bolivia*³³. En esta época, mientras realistas y modernistas se peleaban el lugar oficial de la literatura, autores como Ricardo Jaimes Freyre (*La hija de Jefthé, 1889*), Fabián Vaca Chávez (*Carmen Rosa, 1912*), Nicolás Ortiz (*Aniversario de Bodas, 1915*) y Franz Tamayo (*la Prometheida, 1917*) se dedicaban a escribir un teatro que, por lo general, estaba subordinado a cierta función social que resaltaba los valores burgueses de la época, sin obviar los primeros intentos de integrar al campesino como una imagen nacional. Sin embargo, el campesino era incluido desde una imagen aún paternalista, distorsionada, que ahonda mucho en la idea del mestizaje como temática para la dramaturgia. En *Breve Historia del teatro en Bolivia* se divide esta época en 5 géneros principales:

³³ Dora Cajías, Gilmar Gonzales, Raquel Montenegro y Ana Rebeca Prada.

- a) El melodrama de tema histórico que, trabajando lugares comunes trata situaciones extremas, angustiosas, raya en la exageración y utiliza a menudo el recurso de la casualidad casi inverosímil como resolución dramática.
- b) El drama situacional, cuya referencia histórica es menos específica y ahonda en temas morales y sociales, extrayendo de la realidad nacional de la época ciertos datos referenciales.
- c) La comedia ligera y la fantasía dramática, que son textos humorísticos similares al entremés por su brevedad y ligereza dramática.
- d) La tragedia (en el caso de la *Prometheida*, tragedia lírica).
- e) El drama de intrigas, (cuya única obra representante es *Los conquistadores* de Jaimes Freyre) que, a diferencia de los otros géneros de la época, carece de una tónica didáctica.

Algunas de las obras de esta época mantienen aún una versificación decimonónica, unas cuantas exploran nuevas formas de versificación y otras apuestan más bien por el coloquialismo, en contraste a las que mantienen un español estandarizado como "culto". En 1912 comienzan a representarse la comedia de costumbres y la sátira social, lo que, a decir de Carmen Saavedra termina con la temática histórica en la dramaturgia e inaugura la temática humana. Llegan a Bolivia compañías españolas de teatro que sirven de escuela a los jóvenes. Con el tiempo se incorporan a estas compañías actores bolivianos. Se escribe como en el Siglo de Oro español y se representa obras de esa época. Con la aparición de la llamada "generación del 21"⁴ los escritores ahondan en la temática sociopolítica nacional. Se funda en La Paz la Sociedad de Actores Bolivianos y dos años después, en la misma ciudad, la Sociedad Boliviana de Autores Teatrales, organizando publicaciones y festivales.

A partir de 1941 surge el teatro popular costumbrista de Raúl Salmón, marcando, a entender de Saavedra, la primera ruptura dramática que da paso a un teatro plenamente boliviano; pues se deja de priorizar el modelo europeo moralizante y patriotista que hacía

⁴ Grupo de de dramaturgos que ahonda en temas relevantes a la justicia social de la época, entre los que se incluye la temática de la guerra del Chaco y la discriminación social. A esta generación pertenecen los escritores Alberto Saavedra Pérez, Antonio Díaz Villamil y Mario Flores, entre otros. (Cortés 2003: 48)

de la escritura dramática un instrumento de la élite política y no un hecho estético en sí mismo. Surge entonces el Teatro de Protesta Social, en respuesta a las demandas de un público marginal que no era el que frecuentaba los teatros que albergan a la tragedia lírica. Cambia el sistema de producción y distribución de la obra teatral, aunque el cambio no es literaria ni estéticamente formal, ya que se mantiene el naturalismo. Saavedra destaca en este grupo la concepción de tres elementos estructurales antes ignorados: la obra dramática tiene un autor especializado, un grupo que materializa dicho espectáculo⁵ y un público receptor que lo justifica. En 1945 Líber Forti funda *Nuevos Horizontes*, compañía de teatro de tendencia anarquista que nace en una ciudad minera de Potosí (Tupiza). *Nuevos Horizontes* es una de las primeras compañías de teatro que busca institucionalizar y difundir al teatro. Publica una revista trimestral especializada, un boletín mensual que da cuenta de su trabajo y realiza giras por toda Bolivia—incluyendo pueblos y provincias que no son las capitales en cada ciudad— en distintos tipos de escenarios y en las condiciones más diversas (Cajías, 2007).

A partir de la década de los 70 surgen nuevas formas de teatro, se difunde el teatro popular de sátira social (David Santalla), las compañías de teatro independiente, los grupos estables que intentan adoptar una tendencia estética específica. Surge un teatro de protesta, existencialista, que sacrifica los elementos escenográficos por el cuerpo del actor en escena. El tema de la colonia se actualiza, se traduce en el antiimperialismo: dentro de la propuesta dramática el opresor es otro, el oprimido sigue siendo el pueblo. El contenido en la mayor parte de las obras sigue siendo fuertemente político, pero se abandonan en el camino las referencias históricas y sociales específicas para plantear cuestionamientos sobre el comportamiento humano. El teatro en esta época es claramente simbólico y alegórico (piénsese, por ejemplo en las obras de Guido Calabi), volviendo en algunos casos incluso al lenguaje del auto sacramental encarnando sentimientos y valores (un personaje es la ira, otro el amor, otro la poesía, etc.). Abundan los elencos universitarios, que incursionan en el teatro del absurdo y otras tendencias europeas importadas por actores profesionalizados en el extranjero, que crean elencos esporádicos para presentar propuestas nuevas.

En 1980 se abre el primer Café Concert (revista), que se distancia de la sátira social por la forma de su representación: pequeños sketch de variedades tocan y satirizan temas de actualidad. Se generalizan y masifican los festivales de teatro de diversos tipos. En los

⁵ Esta concepción de "materialización del texto" queda abolida con el tiempo; el caso extremo es precisamente el Teatro de los Andes, en el que se elabora el texto partiendo de imágenes escénicas al momento de montar la obra.

siguientes veinte años comienzan a consolidarse compañías como la ya mencionada *Nuevos Horizontes*, *Pequeño Teatro*, *Teatro Duende*, *Casateatro* y aparecen actores profesionales, reconocidos por su oficio y creadores de visiones estéticas que constituyen lo más cercano a "escuelas" en el país, entre los que podemos nombrar a Líber Forti, René Hohenstein, Maritza Wilde, Norma Merlo, Morayma Ibáñez, Luis Bredow, Mabel Rivera, David Mondaca, Marta Monzón, Andrés Canedo, Guido Arze y César Brie. Estos actores y directores conforman grupos con propuestas estéticas y teatrales más definidas en función a un trabajo constante y sistemático. Se incursiona en la adaptación dramática de textos de otros géneros.

A partir de los 90, con la proliferación de géneros se hacen múltiples también las posturas estéticas: teatro social, popular, contemporáneo, antropológico conviven con los últimos resabios de melodramas, teatro costumbrista, teatro de barrios, Café Concert, musicales de estilo estadounidense, teatro independiente. "Existen tantos tipos de teatro como grupos sociales, económicos y culturales existen, con intereses diferenciados en relación al consumo" (Calla 2005:53)" dice Calla, de quien (junto a Mario T. Soria) recojo la mayor parte de la información para hablar de estas últimas décadas.

Surge con el siglo XXI una diferenciación clara entre teatro profesional y teatro amateur determinada por el oficio y la solidez (teórica) de cada grupo; una evidente diferencia entre un taller y un laboratorio teatral. Además de la multiplicación de festivales, comienzan a crearse talleres de duración relativamente corta (de una semana a tres meses) de formación en distintas ramas específicas de teatro (iluminación, puesta en escena, dramaturgia, actuación, etc.) generalmente realizados por profesionales extranjeros y, en los últimos años, también nacionales. Esto da lugar a la creación de varios grupos jóvenes semiprofesionales⁶ de teatro, que trabajan con cierta constancia, en camino hacia una profesionalización promovida por una formación y un trabajo diario y metódico a partir de lo aprendido en dichos talleres y lo experimentado de diversas maneras en sus obras.

El año 2002 se funda en La Paz UTOPOS, la primera productora teatral, a la que le siguen algunas productoras fundadas en los años siguientes en todo el país.

Aparece como problema el cuestionamiento de la profesionalización. Finalmente el año 2005 se abre en la ciudad de Santa Cruz, a cargo de Marcos Malavia y Hugo Francisquini,

⁶ Por nombrar algunos en La Paz: La casa del Perro, Teatro fuego, Teatro Grito, Careta de Palo, Alguien, Bogatir, etc.

la Escuela Nacional de Teatro que otorga un título en provisión nacional de licenciatura teatral.

En los últimos años se suman a los mencionados los nuevos directores experimentales, como Eduardo Calla, Percy Jiménez, Christian Mercado, Diego Aramburo y Marcos Malavia, que incursionan en nuevas formas teatrales en las que los límites entre las distintas artes se desdibujan, se fusionan, se ponen en tensión a partir de nuevas formas de expresar y provocar dramáticamente sensaciones en el público, centrados en la experiencia, en el gesto más allá de la historia o el mensaje que en un principio fuera lo primordial, y ahora puede incluso no estar presente. Surge necesariamente una propuesta que, si bien se particulariza cada vez más en su bolivianidad como estética, dadas las circunstancias ésta es cada vez más irrelevante y a la vez más calibánica y múltiple en sus influencias.

A partir de este rastreo de bibliografía y este pequeño panorama de la actividad teatral del siglo XX hasta la actualidad, se puede concluir con que, si bien hay una historia y una crítica teatral en Bolivia, son muy limitadas y están aisladas de su contexto en cuanto a trabajos de investigación. Son las nuevas tendencias las que apenas comienzan a configurar un teatro boliviano con una indagación más vasta y compacta dentro del espacio cultural de este país. Sin embargo, según los estudios realizados y las obras estudiadas en cada época, existe entre ellas un hilo en común que, en su multiplicidad, no ha dejado de ser una constante: el teatro en Bolivia habla —en un grado de abstracción que puede ser mayor o menor según la obra— de la problemática social del país, de lo que significa o implica ser (a entender de cada dramaturgo y cada director) un boliviano en sus distintos tiempos.

También es importante reconocer que, si bien los estudios analizados suponen un aporte a la investigación teatral, son en general inventarios de obras representadas y sus actores; o bien análisis literarios (más o menos rigurosos) de dramaturgia. La pregunta al respecto de la limitación de estos estudios es ya muy antigua: ¿es acaso el teatro literatura? A partir de teóricos que responden afirmativa o negativamente esta pregunta, la presente investigación pretende leer ese lugar escurridizo que es al mismo tiempo escena y texto, que surge de la tensión entre estos lenguajes. Habrá que reconocer entonces que el teatro en todos sus ámbitos es un fenómeno vivo y tornadizo: tanto sus formas de creación como de análisis están en constante cambio.

1.1.2. Sobre el Teatro de los Andes

En medio del contexto descrito, el Teatro de los Andes es desde hace más de quince años uno de los grupos teatrales más representativos en Bolivia y Latinoamérica. Fundado por César Brie, María Teresa Dal Pero y Paolo Nagli en 1991, está conformado por artistas bolivianos y extranjeros reunidos por el trabajo teatral constante, riguroso y experimental (un laboratorio teatral). El grupo monta sus obras, aloja a otros artistas y realiza talleres en una granja en Yotala —a quince kilómetros de Sucre—, donde cuenta con lo necesario para su funcionamiento (sala de ensayo, biblioteca, carpintería, habitaciones para los actores, comedor, etc.).

Dentro de su forma de trabajo, la elaboración de los textos es paralela al trabajo escénico, por lo que, en general, el texto de cada obra es el fin y no el inicio de la puesta en escena. De esta manera, texto y espectáculo son resultados de un único proceso textual y escénico; donde uno de los principios estéticos fundamentales es cuestionar "a su nación a través de la belleza". Así, dentro de la concepción del trabajo de este grupo es trascendental el hecho de hacer teatro específicamente en Bolivia; parte de esta propuesta, al saberse en un país con recursos escasos, es el de un teatro funcional que no requiera grandes estructuras ni presupuestos muy altos para así poder llevar el teatro a la gente —escenarios en plazas, pueblos, calles, etc.

En febrero del 2010 César Brie confirma a través de la prensa su alejamiento definitivo del Teatro de Los Andes: "nos dividimos para seguir creciendo" dice Brie en un artículo en el diario Correo del Sur.⁸ Actualmente, los integrantes del grupo son Paolo Nagli, Alice Guimaraes, Lucas Achirico y Gonzalo Callejas.

El Teatro de los Andes ha participado en diversos festivales alrededor del mundo y ha realizado la publicación de los seis números (contando con el cero) de la revista *El tonto del pueblo*, revista teatral que ha publicado exclusivamente artículos, entrevistas y otros textos técnicamente útiles para los actores. De los textos teatrales de este grupo, han sido publicados hasta ahora seis: *La Iliada*, una actualización latinoamericana y contemporánea del poema griego, *En un sol amarillo (memorias de un temblor)* teatro documental sobre el terremoto ocurrido en Aiquile en 1998, *Frágil* obra subjetiva sobre la muerte de la infancia, *Otra vez Marcelo*, ficción histórica en homenaje al desaparecido Marcelo Quiroga

César Brie, "Por un teatro necesario", *El tonto del Pueblo* Nº 0, 67, Agosto 1995.

⁸ Correo Del Sur, 2 de febrero de 2010.

Santa Cruz, *120 kilos de jazz*, monólogo basado en un cuento de César Brie y *La Odisea*, última obra del grupo escrita y dirigida por Brie. Algunos fragmentos de otros textos se publicaron en distintas revistas, y el texto de la obra *Las Abarcas del Tiempo* figura en la edición número 14 de la revista *Teatro* publicada por la fundación *Nuevos Horizontes* en abril de 1999. Existen a propósito del grupo varias tesis teatrales de distintos grados que exploran diversos ámbitos. Lamentablemente, no se tiene una referencia exacta de cada una de ellas, por lo que para la investigación presente sólo se toma en cuenta la tesis de Eduardo Calla, ya mencionada y la de Daniela Molina, actriz titulada en Licenciatura en Actuación en la Universidad de Chile.

1.2. Corpus

Partiendo de la idea de una lectura integral de espectáculo y texto, este proyecto propone una mirada a la dramaturgia del Teatro de los Andes desde teorías teatrales y literarias. Se presentará pues un análisis a partir de la intertextualidad⁹, considerándola un factor fundamental en el proceso creativo de este grupo, sin olvidar la tensión que existe entre la imagen poética *verbal* —generada por texto teatral escrito— y la imagen poética *visual* de la puesta en escena. Aquí el intertexto no sólo define una relación entre libros, sino entre actos de origen y de convergencia, de palabras oralmente transmitidas, experiencias personales del artista que se distorsionan al reconstituirse en la escena.

Partiendo del tipo de intertexto¹⁰ que predomina en cada una, divido las obras del Teatro de los Andes en tres grandes grupos; a su vez, de cada uno selecciono una obra publicada. La primera obra escogida pretende representar el grupo de los trabajos del Teatro de los Andes cuya base es principalmente el intertexto ficticio-narrativo, presente en obras como *Colón* (obra nacida de un cómic), *La Ilíada*, *El Cíclope*, *En la cueva del lobo*, *Cancionero del mundo* y *Crónica de una muerte anunciada*; entre los que escojo *La Ilíada* para analizarla como un hipertexto propiamente dicho (literalmente una reescritura) de la obra de Homero.

El segundo grupo lo conforman textos como *El mar en el bolsillo*, *Frágil*, *Sólo los giles mueren de amor*, *Graffiti* y *Las abarcas del tiempo*, que nacen de la reflexión subjetiva: la

⁹ Este concepto parte principalmente de Genette y se refiere en primera instancia a las fuentes del texto. Pero se extiende a la visión de Kristeva en cuanto a mecanismo textual, puesto que se verá la intertextualidad como "lenguaje anterior y contemporáneo que viene al texto, no según la vida de una filtración trazable, de una imitación voluntaria, sino según la diseminación —imagen que asegura el estatuto, no de una reproducción, sino de una productividad" (Toro (De) 1989:5).

¹⁰ Manifestado no sólo en citas, paráfrasis y huellas argumentales, sino también en la utilización de recursos estilísticos de los textos iniciales.

relación de la persona con su mundo, con su país, con la muerte, con el amor, etc. El intertexto en estas obras parte de la poesía y la prosa poética, la lectura de imágenes poéticas de ciertas obras literarias y, sobre todo, la creación colectiva en escena. Para estudiar este segundo grupo he escogido *Frágil*, obra escrita por César Brie y María Teresa Dal Pero, basada en experiencias personales de los autores y actores combinadas y estructuradas a partir de fragmentos de una novela de Boris Vian y otra de Paola Masino. El último grupo intertextual está constituido por los textos cuyo origen se diluye en el contexto: la entrevista, el testimonio, la anécdota, el chisme. En este grupo están, entre otras, *En un sol amarillo* y *Otra vez Marcelo*, de las que retomo *En un sol amarillo (memorias de un temblor)*: teatro documental acerca del terremoto ocurrido en Aiquile en 1998, que narra el suceso y los posteriores casos de corrupción que malversaron las donaciones internacionales y del Estado para los damnificados. A partir del análisis de *La Ilíada*, *Frágil* y *En un sol amarillo (memorias de un temblor)* (a partir de ahora nominada como *En un sol amarillo...*) se pretende establecer un tipo de lectura que sirva como instrumento para una definición (siempre parcial y sujeta a cambios a partir de obras futuras) de cierta poética particular al Teatro de los Andes, que no deja de definir lugares esencialmente teatrales.

1.3. Metodología

Una vez escogidas las tres obras me remito a la primera función de cada una, a la que asistí (varias veces) el año de su estreno —dos mil (*La Ilíada*) dos mil tres (*Frágil*) y dos mil cuatro (*En un sol...*)—; al registro (realizado el mismo año) en DVD de cada una de ellas que forma parte del archivo del Teatro de los Andes, y a los textos de cada obra publicados por la editorial Plural.

Rastreado el intertexto de las tres obras, esta investigación se estructura en cinco partes: las primeras tres se remiten al análisis intertextual de cada una de las obras en particular y la cuarta (conclusiones) se divide en dos partes: el establecimiento —en búsqueda de un acercamiento a la poética del Teatro de los Andes— de ciertas coincidencias que dan cuenta de constantes en el criterio de creación del grupo y la lectura de cierta esencialidad teatral sugerida, a mi entender, por cada una de las tres obras.

El análisis de cada obra comienza con un panorama general de la lectura y la descripción de los textos que considero como bases intertextuales de creación. Luego de un breve análisis de su estructura dramática, describo la puesta en escena, tomando en cuenta la

relación de ésta con el texto escrito y los detalles que dan cuenta de una estrategia intertextual y una propuesta escénica de lectura de los textos iniciales por parte del Teatro de los Andes.

Posteriormente ahondo en las estrategias de intertextualidad, las particularidades y la lectura específica que realizo de cada obra, para luego, como corresponde, cerrar el telón. En las conclusiones, en una primera parte, establezco ciertas coincidencias entre las estrategias de creación relacionadas con la intertextualidad y con la propuesta estética del Teatro de Los Andes, particularizando cada estrategia según la utilidad y el ethos (la intención) que propone como recurso en cada una de las obras estudiadas; para finalizar en una segunda parte en una lectura de lo esencialmente teatral que sugiere cada obra.

2. La Ilíada

*Hallóla en el palacio tejiendo una gran tela doble, púrpura,
en la cual entretejía muchos trabajos que los teucros,
domadores de caballos, y los aqueos,
de bronceíneas corazas, habían padecido por ella*
(Homero)

Luz tenue. Al entrar en el escenario, el público estará dispuesto en dos graderías enfrentadas. En medio, una frontera (acaso fosa): a un extremo, una tela blanca con una división vertical (por ella entrarán y saldrán los actores) al otro extremo, un panel, también blanco. Izquierda y derecha se hacen una cuestión azarosa de la perspectiva del público. Sentado, el espectador no enfrentará el sustituto en tres dimensiones de una página en blanco —acaso versión viva de una pantalla— sino que se verá de inicio frente a frente con sus semejantes (sus enemigos acaso) en un lugar de incomodidad¹¹: de espera. Ese escenario —vacio y frontera— habrá de ser llenado en el transcurso de esta obra en la que irán plasmándose las huellas de otras siete: la *Ilíada* de Homero, la novela *Cassandra* de Christa Wolff, *Hécuba* y *Las Troyanas* de Eurípides, *Agamenón* de Esquilo, el libro decimotercero de las *Metamorfosis* de Ovidio y el testimonio emitido por radio en 1977 por Rodolfo Walsh, periodista asesinado bajo la dictadura de Videla¹². Lo demás — "análisis históricos, mitológicos, sociológicos, psicológicos, filosóficos" (Brie 2000:3) — formará parte del silencio; se habrá fundido en la violencia de la batalla que se anuncia, en la *fuerza* como la entiende Simone Weill en su análisis de guerra *La Ilíada o El Poema de la Fuerza*.

Polaridad y enfrentamiento están también en la distribución del texto de esta obra dividida en dos actos: el primero, de trece escenas, muestra la descripción de los preparativos y las situaciones que desencadenan la guerra hasta la primera batalla en que

¹¹ Una incomodidad nada casual: en palabras de Eugenio Barba (antropólogo teatral) "La dialéctica no es una relación que existe de por sí: nace de la voluntad por dominar fuerzas que abandonadas a su suerte no podrían hacer otra cosa que combatir entre sí (...); el orden asimétrico en el trabajo creativo, es algo que puede lograrse solamente mediante una vía paradójica: la obra de arte, de hecho, es antes que nada una obra artificial(...)¿Cómo puede profundizarse la diferencia entre la óptica del espectador? ¿cómo puede reforzarse la polaridad entre director y actores? En fin: ¿cómo buscar una relación entre estas distintas fuerzas?"(Barba, Savarese 1990:63) De la respuesta a esta pregunta, dan cuenta distintas estéticas. Aquí cabe resaltar esa dialéctica que obliga al espectador, en su incomodidad, a estar siempre consciente de formar parte de un artificio, polarizándose frente a los actores en un enfrentamiento que funciona en varios niveles.

¹² "Estoy convencido", dice César Brie, director y escritor de la obra, "de que si coloco en la escena pequeños elementos del presente, se podrá ver la obra también a través de esa luz. Es Troya, pero es también cualquier guerra, cualquier asedio, cualquier ejercicio actual de la fuerza" (Brie 2000:7).

los ejércitos enfrentan. Termina en el entierro de los muertos (la tregua convenida por ambos bandos en la *Ilíada* de Homero): las piras de los caídos en guerra, y la memoria sin tumba de tres desaparecidos en dictaduras bolivianas. El segundo acto, de quince escenas, enfatiza el relato y el desenlace de algunas historias que mezclan sus destinos en esta guerra; entre ellas, las dos muertes que generan el texto original: la de Patroclo a manos del troyano Héctor y la de Héctor a manos de Aquiles.

2.1. La obra

En términos diegéticos la obra sigue la estructura de la *Ilíada* de Homero:

Luego de diez años de guerra entre griegos y troyanos, el dios Apolo, enfurecido por el rapto de Criseida (troyana hija del sacerdote Crises), derrama la peste sobre los griegos. Para detener la peste, Agamenón (rey griego) se ve obligado a devolver al templo a Criseida luego de una discusión con Aquiles, el guerrero más fuerte y temido entre los argivos, hijo de la diosa Tetis. Para demostrarle quién es el que manda, Agamenón obedece a condición de llevarse en reemplazo a Briseida, la esclava favorita de Aquiles. Enfurecido, el héroe decide dejar de luchar en la guerra. Su madre Tetis, apoyándolo, convence a Zeus de que los griegos pierdan las siguientes batallas. Zeus se le aparece a Agamenón en un sueño y lo incita a luchar, prometiéndole falsamente la victoria que no alcanza. Al ver la desgracia de su pueblo, Patroclo, el mejor amigo de Aquiles, le pide prestada su armadura para ahuyentar a los troyanos haciéndoles creer que el semidiós ha vuelto a la batalla. Aquiles accede. Del otro lado de las murallas de Troya, mientras Casandra, hija del rey Príamo y hermana de Paris, predice el futuro y es ignorada por todos (castigo divino del despechado Apolo), Héctor (hermano de Casandra) se despide de su esposa Andrómaca y su hijo Astianacte, a quienes no volverá a ver. En batalla, Héctor asesina a Patroclo y marca así su destino. Aquiles, luego de mandar (a Briseida en la versión de Brie) a incinerar y guardar en una urna los restos de su amigo en espera de que descansen junto a los suyos, busca venganza y vuelve a luchar. A pesar de los intentos de auxilio de Hera y Afrodita, la balanza de Zeus se inclina a favor de los griegos, quienes ganarán la guerra. Hefesto, seducido por Tetis, forja una nueva armadura para el hijo de la diosa. El día de la batalla, los troyanos, vencidos, se repliegan tras las murallas de su ciudad. Hécuba, la reina troyana, manda a cerrar las puertas. Queda uno fuera. Es Héctor, su hijo. Aquiles persigue a Héctor pero Apolo no le permite alcanzarlo. Atenea, disfrazada de Deifobos, hermano de Héctor, convence al troyano para que se detenga y luche. Cuando Héctor enfrenta a Aquiles se

descubre solo y se lamenta porque comprende que los dioses lo han abandonado, pero decide morir con gloria. Aquiles, rencoroso, luego de asesinarlo se ensaña con el cadáver de Héctor, le perfora los talones y lo arrastra en su carreta, imposibilitando su funeral (y, en consecuencia, su entrada al Hades). Príamo, anciano e indefenso (en la versión de Brie, guiado por el espectro de Polidoro) va en busca del cadáver de su hijo para poder enterrarlo. Los dioses se han compadecido y el cuerpo está intacto. El rey besa las manos (y en la versión de Brie, limpia la sangre) del asesino de sus hijos. Conversa, cena, llora y duerme junto a él. Al día siguiente se lleva el cuerpo de Héctor hasta su ciudad, donde se realizan los funerales de su hijo.

Hasta aquí la historia que se reescribe a partir de la diégesis de Homero. En ella se funde además otra imagen que muestra la violencia descarnada, pero desde otra entrada histórica y temporal: en medio de la historia griega se inserta el testimonio de Rodolfo Walsh, periodista argentino cuya hija, Victoria, se suicida antes de caer en manos de la dictadura, escogiendo morir por voluntad propia antes que ser asesinada.

2.1.1. De enfrentamiento y frontera

La polaridad, evidente en una guerra, establece en la obra de Brie una asimetría diegética al privilegiar los personajes teucros indefensos frente a los indómitos argivos. Las víctimas y las facetas que cada una representa superan en número a los agresores. Heredando las posiciones de la *Ilíada* de Homero, en una esquina, apoyados por Hera y Atenea, están los griegos Agamenón, Ulises, Patroclo y el semidiós Aquiles. En la otra, apoyados por Apolo y Afrodita, se encuentran los troyanos Héctor, Licaón, Dolón, Glauco, Príamo, Hécuba, Casandra, Briseida, Andrómaca y Polidoro. Una diosa juega para ambos bandos: Tetis¹³, otro aparenta ser de un equipo y apoya al contrario: Hefesto¹⁴, y un dios que todo lo mira es el juez definitivo: Zeus, el que ciñe la tierra. A pesar de que los personajes troyanos superan en número a los griegos, la ventaja es ilusoria; la balanza del crónida favorece a los segundos y elimina a los primeros, que conforman un pequeño ejército de víctimas: un único héroe que se queda fuera de las murallas de su ciudad, un grupo de soldados que huye y ruega, una adivina a quien nadie le cree, un rey anciano que admira al asesino de

¹³ Recuérdese que Tetis, en la *Ilíada* homérica (como en la de Brie) está primero de parte de los troyanos, apoyando a su hijo, resentido con Agamenón por haberle quitado a su esclava Briseida, y luego, cuando Aquiles decide luchar para vengar la muerte de su amado Patroclo, pasa a estar del lado de los argivos.

¹⁴ En la versión de Brie, Hefesto es esposo de Afrodita, la diosa que apoya a los troyanos, pero forja una armadura para Aquiles a cambio de los favores sexuales de Tetis.

sus hijos, un niño ahogado, una viuda que ve morir a su bebé, una madre que se convierte en perra¹⁵.

Se levanta entonces el telón.

2.1.2. Campos de batalla

En oscuridad plena, ladrido de perros. En la mitología griega, los perros son el séquito de Hécate, la diosa de las almas en pena. Sobre el escenario, los perros anuncian y se presentan como portavoces sin lenguaje de la violencia en toda la obra: perros que comen los huesos de guerreros anónimos y desaparecidos, perros que anuncian también una circularidad, pues alumbran, con una linterna, a Hécuba; la madre no sólo de los hijos de Príamo, sino la (reina) de toda Troya que ha "parido ofrendas fúnebres para un enemigo" (Ovidio 1997:431) y ve morir a sus hijos uno por uno por culpa de la guerra.

En la *Hécuba* de Eurípides, al recoger agua del mar para las abluciones póstumas de Polixena, una esclava troyana encuentra los restos de Polidoro flotando en el mar. De este cuadro parte la primera escena de *La Ilíada* de Brie: un nuevo ingreso de la oscuridad da paso al canto de Polidoro.

Las linternas sostenidas por los perros alumbran ahora a la actriz que interpreta al niño, proyectando su sombra en el panel. En el escenario, en el vértigo de una circunstancia compartida —frente a un público que lo mira desde ambos flancos de la estructura— Polidoro (idéntico al Polidoro de *Hécuba*¹⁶) lleva una piel de cordero como única vestimenta; canta un lamento¹⁷ y pregunta luego a su madre cómo era Troya cuando Troya existía. Polidoro, encarnación de la nostalgia, es la inocencia, el último hijo de Hécuba que muere a causa de la guerra y el que menos tiene que ver con ésta; es el paso de la escasa esperanza a la absoluta devastación de su madre y su tierra. Flotando en el mismo mar que atormentara el insomnio de Aquiles al llorar a Patroclo, Polidoro, sin sepulcro, es una sombra que vuelve sin descanso, es quien marcará los tres puntos de inflexión (la narración de la guerra, la batalla y el rescate de Héctor) en el relato dramático, y quien pide a su padre y madre que se den el reposo del que, en la versión de Brie, se ve privado él mismo desde la eternidad, aun cuando su madre lo arrulle al

¹⁵ En la versión de Ovidio como en la tragedia de Eurípides retomadas en la obra, Hécuba se metamorfosea en perra luego de ver morir (entre los cincuenta de Príamo) a sus diecinueve hijos en guerra.

¹⁶ En rigor, casi idéntico: suma al relato del personaje eurípideo la historia de Polixena (muerta en la tumba de Aquiles a petición de la sombra del héroe) y cambia de interlocutor, hablándole a su madre en vez de al público.

¹⁷ *El llanto de mi madre*, Yaraví compuesto por Wallparrimachi y E. Joffre, popularizada, entre otros, por Los Jairas y Ernesto Cavour

terminar la escena contándole cómo era Troya antes de la guerra, mientras acuna al viento en sus brazos.

El aire se corta por el sonido de varios hombres que percuten escobas de paja contra el suelo; las mismas que luego serán armas, instrumentos de guerra. "Cantamos" la furia de Aquiles, dice uno de ellos. El parlamento, que en el texto corresponde a un solo narrador, es dicho en la puesta por turnos por estos guerreros anónimos. Entra en escena el primer dios: Apolo, literalmente escupe fuego; "enfurecido, parecido a la noche" (Brie 2000:14) derrama la peste sobre el campamento griego. Entran después Aquiles y Agamenón, con ropa neutra, de color negro y abarcas en los pies, que caracterizarán a los griegos¹⁸. El Agamenón de Brie es una constante paráfrasis de la obra homérica y en ambas obras es la demostración del abuso de poder; un rey capaz de arriesgarse a perder la guerra sólo para demostrar a Aquiles quién manda. Agamenón se lleva a Briseida, la esclava-amante de Aquiles. El héroe, en repudio, decide dejar la guerra aún sabiendo que sin él es muy probable que sus compañeros la pierdan. Esta es la acción dramática¹⁹ inicial en la obra homérica como en la de Brie. En este texto, la didascalia se aferra al texto homérico como Atenea a los cabellos de Aquiles; mientras en la escena Atenea, vestida de brillante terno verde (billete) y con corbata roja (color de las naves aqueas en honor a la diosa), habla a Aquiles sin siquiera rozarlo, soplando sobre él apenas el humo de su puro luego de una fastuosa danza de entrada (mezcla de hindú y tarijeña) al ritmo de la chacarera que, como toda la música en la obra, es tocada en vivo desde tras escena.

Al hacerse silencio, una voz *a capella* anuncia la entrada de Briseida al escenario vacío. Vestida de blanco y con una tela del mismo color en las manos, la esclava cuenta el día de su boda (citado de la *Cassandra* de Wolff) en la que Aquiles mata a su amado "como si lo

¹⁸ La diferencia construida a partir del vestuario es clara: las armaduras griegas son de madera y sus portadores llevan abarcas, las armaduras troyanas son de cuerdas y los teucros llevan sandalias. "Gonzalo ha hecho unas armaduras de maguey que eran impresionantes. Tenían una materia que de por sí te llenaba la escena, te daba cosas. (...).Entonces empecé a pensar en cuerdas. Le hablaba a Danka y ella me dice 'sé hacer macramé' y yo le digo 'macramé... pero ¿son esas chuchadas que venden en las ferias?'... Después me quedo pensando unos días y le digo '¿podría ser una armadura de Macramé y un vestido de macramé?' Me dice 'jamás lo he hecho pero lo hago' y se lanza. No ha hecho una armadura igual."

(María Teresa Dal Pero, entrevista del 6 de noviembre 2008)

¹⁹ La acción dramática radica en la condensación de significados en una acción común, con el objetivo de crear tensiones en la dramaturgia que devengan puntos de giro. La historia de los personajes cambia por completo a partir de una acción simple (en este caso, la decisión de Aquiles de abandonar la guerra) que se hace compleja por su contexto (Aquiles es el único guerrero que puede vencer a Héctor, van diez años de guerra y acaban de superar la peste lanzada por Apolo). Lo fundamental en la acción dramática es su significado —construido por puntos destacados y rupturas previos a esa acción— y el mecanismo causal que desencadena. La acción dramática inicial equivale, en el modelo de Greimas, a la *acción perturbadora* que genera todo el resto de la obra.

seduciera"sic. (Brie 2000:16)²⁰. Fuera de su lugar, a ella se le ha negado el poder enterrar a Héctor y con él llorar a su patria, está obligada al silencio, al simulacro. Por eso, cuando gime de miedo, deja que Aquiles piense que es de placer, "en la cama, sirviéndolo, yendo por agua" (Brie 2000:16) le hace creer que le gusta, lo enamora como única venganza posible. En el personaje de Briseida se concentra entonces el silencio furioso, la impotencia ante quien carece de todo poder, aunque sea en sí misma el significante del poder que se disputan Agamenón y Aquiles²¹. Así pues, Briseida, trágica en esencia, reniega de sí misma: el poder que (la) posee es el que la destruye. En esta escena, el relato de Briseida determina el reparto: el actor de Aquiles hace las veces de Mines (marido de Briseida) y la esclava interpreta a momentos al guerrero que su relato actualiza; una vez más verdugos y víctimas se confunden al encarnarse en un mismo cuerpo. Briseida, mientras relata, lleva un cántaro con tinta roja. Su relato contiene la primera aparición de la sangre: apenas una ráfaga en el panel, replicada en su vestido; la sangre del marido que ella limpia en el cuerpo de Aquiles; sangre virginal de Briseida, como Troya, violada.

Mientras los siervos (o perros) de escena se llevan cántaro y tela, Aquiles se lamenta. Semidiós de torso desnudo, es —junto a Agamenón— la máxima representación de la violencia en la obra de Brie. Uno de los personajes más complejos tanto en la obra homérica como en la de Brie, ya que, si bien es sanguinario e impulsivo, es también uno de los griegos más sensatos: decide volver a su tierra, cambiar gloria y honor por paz y longevidad. A Aquiles, a diferencia del resto de los griegos, no le interesa que caiga Troya, las mujeres, ni la riqueza. El héroe argivo en esta escena recibe la visita de su madre, que entra con una cortina musical de clarinete, guitarra y ruido de agua. Tetis lleva joyas de perlas y largos guantes de la misma tela brillante de su vestido azul marino, largo hasta las pantorrillas que acaban en un par de aletas de buceo del mismo color. Tetis, sensual, mueve las caderas a cada paso que da con sinuosos y cómicos movimientos. Como todos los dioses en la obra de Brie, es una caricatura.

²⁰ Muchas son las conjeturas acerca de la homosexualidad de Aquiles en los distintos intertextos, incluida la propia *Ilíada* de Homero. Tal vez, una de las peores sea la de Wolff, en la que, supuestamente, Aquiles esconde su homosexualidad por orgullo guerrero: en un contexto griego esta vergüenza no tendría lugar, puesto que la homosexualidad no la genera. En cuanto a Aquiles, es probable que el pudor de la traducción no haga evidente lo que en un hipotético original se refiera a su relación con Patroclo, ya muy ambigua en los términos de Segal y Estalella, traductor del texto que tomo como hipotexto de la obra analizada.

²¹ P éñese en el seminario número siete de Lacan a propósito de la carta robada: Todo sujeto está habitado por el significante y quien posee el objeto (en este caso Briseida) que a la vez esconde y manifiesta una ausencia de significante (en este caso, el poder de mando), está poseído por el sentido de este objeto: sufre. No es casual pues, el recorrido de Briseida en *La Ilíada*: pasa de ser el botín más codiciado por Agamenón y Aquiles a ser el objeto devuelto "sin haber sido tocado" en su imposible fragmentación. (Lacan, 1956)

Luego de consolar a su hijo, Tetis, en ambas *Ilíadas*, seduce a Zeus para que, vengando a Aquiles, ayude a Troya a vencer a los griegos. Zeus en escena (interpretado por Brie), es un hombre con el pelo amarrado en la espalda, largo y gris. Lleva un terno del mismo color, una camisa blanca, zapatos negro y blanco y al cuello un pañuelo negro con puntos blancos. Esta extraña mezcla de bien y mal, macho y dominado, jefe de oficina y compadrito, es quien representa la máxima autoridad olímpica. Zeus, como todos los dioses, es interpretado por un solo actor, y oscila entre la caricatura que se mueve con movimientos tiesos y habla en distintos timbres de voz (entre agudos y graves) y el personaje solemne, narrador de los destinos de *La Ilíada*. Tetis, en brazos de este dios omnipotente pero antojadizo, es interrumpida en su intento y huye ante el advenimiento de Hera, "diosa del matrimonio, el amor conyugal, protectora de los partos, de las esposas y de los hijos legítimos" (Brie 2000:17) que entra en escena con pantuflas doradas, implantes de globos en lugares en los que la "silicona" explota ante la furia de Zeus y un mandil, también dorado, que hace juego con el pañuelo que cubre su pelo. Caricatura del ama de casa, cornuda y malhumorada, Hera es la que hace temblar a Zeus y cambia la voz profunda del supremo por una aguda y cómica. Zeus, haciendo eco del personaje homérico amenaza a su esposa con ponerle "las manos encima" (Brie 2000: 17), pero la Hera de Brie, posee una sensibilidad al doble sentido que manifiesta gestualmente con un gemido, justo en el momento en que i(nte)rrumpe, cantando canciones tarijeñas, un nuevo dios: Hefesto, el rengo²², que viste un traje de chacarera rojo y blanco. Hefesto es ingenuo, tiene una voz infantil y nasal, y lleva un sombrero chapaco que le queda demasiado grande. Su ropa es de una tela brillante, la misma del vestido de Hera. Les pide que no peleen.

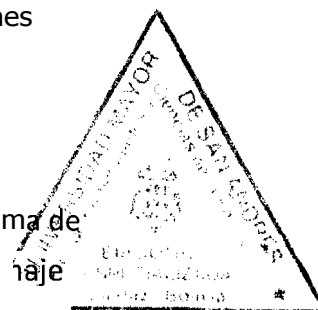
Cumpliendo su promesa a Tetis, Zeus narra en la siguiente escena, en tono serio y ajeno a la caricatura de la escena anterior, cómo envía a Agamenón el sueño "funesto" en el que gana la guerra; sueño que precipita a los griegos a sucesivas derrotas en las siguientes batallas. En la obra homérica, esta escena es un tributo al pleonasma: Zeus dicta un mensaje al Sueño, que lo transmite de forma literal a Agamenón, que lo relata exactamente igual a los otros griegos. Sin tanta insistencia, la obra de Brie rescata la redundancia: Zeus le habla a Agamenón y éste lo parafrasea frente a los soldados²³, que

²² En una ocasión previa, Zeus, como se aclara en el texto homérico y en el parlamento teatral de Hefesto, "revolea" de un pie a este dios herrero y lo arroja al valle de Lemnos. Su gestualidad alude entonces a una cicatriz característica en este dios y es explotada para el baile de la chacarera.

²³ Si bien esta redundancia es una sola, es evidente en la puesta en escena donde, dada la economía indispensable en una obra dramática, toda repetición supone siempre un código.

en la escena están representados metonímicamente por un guerrero con armadura. La guitarra de fondo del sueño da paso a los tambores de guerra, Atenea arma a sus soldados con machetes; baila su danza característica en medio del escenario, en un baile similar al tinku, ritmo que la percusión adopta poco a poco. La terrible escena se deshace al entrar Afrodita, parodiando la danza con un vestido de luces rosado, sandalias y una boa de plumas también rosada, que utiliza constantemente al hablar para ilustrar lo que dice. La diosa de la consumación del amor se queda a solas con Atenea, y cada una describe a su manera y desde su perspectiva las habilidades de cada guerrero, el tamaño de sus lanzas, la velocidad de sus movimientos, la astucia de sus estrategias. En esta escena, además de una marcada ironía por parte de Afrodita, se utiliza por primera vez un recurso primordial para la puesta en escena de los hiperbólicos escenarios homéricos: la aparición de lo que Boyes Naves llama el *espacio latente*, (definido por otros como *espacio entorno*) que supone los lugares presentes en la ficción que el público no ve pero los personajes sí, y que se establece por medio de deixis en términos de De Toro *demonstrativas, indiciales y representativas*, que crean verbalmente lo que ocurre fuera de escena y de *anáforas exafóricas* que refieren sucesos previos a los que el espectador presencia. Se construye así un lugar que "no es un marco sino un escondite; el personaje que se sale de ella sigue viviendo: un 'campo ciego' dobla sin cesar la visión parcial." (Barthes 2006:95)²⁴. De esta forma, las dos diosas miran en la misma dirección: su discurso crea el espacio al que llegan las miles de naves comandadas por héroes griegos. Similar es el recurso que utiliza a continuación Casandra que, cabalgada en la espalda de su padre, ve llegar a los argivos desde las murallas troyanas, pero también desde el fondo de sus ojos de vidente²⁵. Así, el discurso de la ficción expande el espacio latente al salto temporal catafórico, adelantando en la diégesis la muerte de los guerreros que no se verá en escena. Este par, en contraste con las diosas, muestra a Troya desastrosa aún antes de comenzar la guerra: quienes presentan a los soldados son un rey anciano, que no puede ver de lejos, y su hija minusválida, que ve demasiado lejos sin poder compartirlo con nadie. Príamo, horrorizado, no quiere oírla, sale de escena angustiado.

Casandra, prácticamente obviada en el libro de Homero, nace de la novela homónima de Wolff y de su presencia en el *Agamenón* de Sófocles: en la novela de Wolff el personaje



²⁴ En términos del Teatro Antropológico, este fenómeno en la puesta en escena se debe a una función deíctica gestual: "En realidad es gracias justamente a la ausencia de una escenografía realista que con pocos accesorios (...) puede ofrecerse a los ojos del espectador una formidable fantasmagoría de lugares y situaciones. Gracias a la omisión en el escenario de los lugares; pero sobre todo gracias al arte del actor capaz de suscitarlos a través de las reacciones de su propio cuerpo." (Barba, Saverese 1990:138)

²⁵ En sus ojos ya ardía Troya en las altas llamaradas de la ruina" (Baricco 2005:175)

sufrirá repetidos ataques que le otorgarán la visión de lo que va a suceder; en *La Ilíada* de Brie, así como Tiresias²⁶, Casandra se ve impedida por su don: tiene las piernas paralizadas a consecuencia de la clarividencia. Sobre el escenario, luego de ser dejada con unas muletas demasiado grandes, de las que casi cuelga, esta profetisa que lleva el pelo amarrado en media cola y viste una suerte de falda troyana sobre un pantalón cerrado en los tobillos, mira la guerra en dos direcciones del tiempo: hacia el futuro y hacia el pasado. Morirán todos, menos Eneas —en el texto de Wolff, el amado de Casandra— por el que no habrá sido vana su vida. Casandra es la única mortal que, en ese momento, comprende el futuro horror de la guerra, pues "quien más sabe de los hechos es quien no participa de ellos" (Wolff 2000:158).

En contraste, el héroe troyano por excelencia es su hermano Héctor que, durante la guerra del texto de Homero, es impetuoso y despiadado. Sin obviar esta característica, la obra de Brie parafrasea exclusivamente los lugares en que Héctor es más orgulloso (al matar a Patroclo y al ignorar las advertencias de su hermana Casandra) y más vulnerable: el instante en que se despide de su esposa Andrómaca y el que, frente a los muros cerrados de su propia ciudad, decide luchar a muerte con Aquiles para no saberse culpable y salvado de una guerra absurda que él mismo promueve. Es pues fundamental la presencia de Andrómaca: es ella quien evidencia la fragilidad del hombre que se va a la guerra.

La fuente principal parafraseada en todos los parlamentos de Andrómaca es la *Nada* de Homero; en consecuencia, este personaje existe sólo en función de Héctor, está en la escena y en la historia esencialmente por su condición de esposa. Ella habita el lejano espacio de la paz, de la familia, "ese mundo donde cada hombre es, para los que lo rodean, lo que cuenta más" (Weill 1938:1). Andrómaca ruega a Héctor que se quede y lo espera, al final de la batalla, con un baño caliente. Repitiendo el gesto, buscará leña en la última escena para los funerales de su amado. Es la que ama y espera en vano, la que llora al esposo antes de que parta porque no lo verá regresar. Juntos, el último día en que se pueden mirar a los ojos, Héctor y Andrómaca lloran el (im)posible futuro de su hijo Astianacte, huérfano. No saben entonces lo que sugiere Héctor y Casandra anuncia en una frase del primer acto: Astianacte será lanzado de una de las torres troyanas para vengar crímenes de su padre, deshaciendo el último eslabón de la familia. La transposición escénica de todo lo mencionado anteriormente es coreográfica y explota como recursos

²⁶ Adivino troyano que predice la desgracia de Edipo, queda ciego al adquirir su don.

no sólo la transposición poética²⁷, sino también el valor simbólico de los objetos: con la misma música de fondo que presentara a la esclava Briseida (desde ahora, el tema de *%da*), los esposos buscan estar juntos en el centro de la escena. Los "perros" mueven, separan, colocan y descolocan a Héctor y Andrómaca. Los sujetan a los extremos del escenario y ellos se sueltan para abrazarse. Andrómaca lleva en brazos una tela negra sobre la que hay ropa de bebé. Cuando Héctor y Andrómaca hablan del hijo frente a frente, cada uno toma un extremo de la tela negra y los perros, volviendo a jalarlos hacen que la tela se despliegue atravesando el escenario de extremo a extremo. Terminando la escena, esta tela negra que es primero Astianacte, es luego el luto en que Héctor envuelve (literalmente) a su esposa.

Los troyanos lloran a los vivos porque temen no volver a verlos con vida: con este prólogo comienza la batalla, paráfrasis descriptiva del canto IV de la *Ilíada* de Homero con fondo de tinku. Suspendida —en suspenso— la batalla es descrita por tres mujeres y una campanilla que resuena solitaria cada vez que la sangre corre sobre las tablas, intercalándose al digeridú²⁸ que suena monótono mientras ellas hablan. Las Ceres, ausentes en la *Nada* de Homero, pero parte de la mitología griega, son "mujeres de negro, manchadas en sangre, que gobiernan los destinos" (Brie 2000:8)²⁹ ; guardan cierta ambigüedad y versatilidad en función al momento en el que hablan. En la obra de Brie las mujeres de negro, inmaculadas, aparecen descalzas y con el pelo suelto. Cuentan primero de manera descarnada el destino de griegos y troyanos y la forma en que mutuamente se matan, mientras los soldados representan cada una de estas muertes. Terminan la escena contando la muerte de tres desaparecidos en las dictaduras bolivianas de García Mesa y Bánzer, lamentándolos, dando testimonio del duelo imposible frente a la ausencia de sus cuerpos. Los mártires bolivianos que se mencionan (un miembro de la COB, Marcelo Quiroga Santa Cruz y

Carlos Flores) devuelven el sentido a los mártires griegos. En esta descripción el lenguaje se vuelve poético, obvia toda la violencia explícita explotada por Homero en la primera *Ilíada*. Por primera vez en la obra, la muerte impuesta se extralimita del marco de lo exclusivamente ficcional. Como uno de los peores castigos, la tumba no se concede a muchos héroes de *La Ilíada*, gesto repetido en las distintas dictaduras y revoluciones del

²⁷ Transposición poética del objeto: un objeto representa y actúa en lugar de otro objeto específico (por ejemplo, las escobas que son espadas).

²⁸ Aerófono de origen australiano de forma tubular (de aproximadamente un metro en promedio), que toca una sola nota grave y continua.

²⁹ Las Erinias (otro nombre de las Ceres) en la mitología griega, personifican además los remordimientos que promueven el suicidio de los asesinos.

mundo. Comidas por perros y buitres, las almas griegas cuyos cuerpos no se sepultan, quedan vagando sobre la tierra; como vagan en la memoria los cuerpos sin enterrar de los bolivianos:

Un muerto es espejo para los que viven
su cuerpo es la forma de una despedida
las tumbas permiten vivir y olvidar
(Brie 2000:40).

Mientras las tres mujeres describen la muerte de estos mártires, los guerreros las abrazan dejando a las viudas manchadas de sangre. De Erinias a viudas, estas mujeres o seres mitológicos, permanecen en la sombra, innominadas fuera de la notación dramática". Cerrando el primer acto, se describen las piras de los muertos, quemados en una tregua descrita en el canto VII del texto de Homero. Más allá de la paráfrasis, esta escena estructura, a partir del trabajo escénico del grupo, un texto hecho de contrastes. Briseida, con un cántaro en las manos, narra y describe: comienza contando lo que no había en el lugar de la realidad cruda; junto a un cúmulo de cuerpos desmembrados Briseida piensa en algo tan frágil como un niño de pecho, en jazmines, en manzanas. Nuevamente son dos mujeres que la acompañan en la repartición de cuerpos griegos y troyanos. Pasan a ser el personaje del coro, que aparece por única vez en la obra. El coro, elemento extraído de la tragedia, forma también una suerte de muleta del relato. A diferencia de los coros tradicionales, no sabemos en la notación de la obra por quiénes está conformado. Podría decirse que se trata de un coro de troyanas, pero también, en vista de que se basa en la repetición de algunas frases, en un coro de ecos. Ecos que se remiten a una única pérdida, soledad colectiva de las viudas de guerra. Todas sus frases son repeticiones de las que dice Briseida; "Amado" es la primera palabra del coro, que luego repite "yo perdí un amado. Yo perdí un hermano... amado" (Brie 2000:27-28).

El segundo acto se abre con la escena de Rodolfo Walsh. Luego de presentarse, atraviesa el escenario y se sienta en un banco a un extremo del escenario: lleva una gabardina cerrada de color crudo, ropa clara y zapatos planos, modernos. Se pone un par de anteojos y abre el libro que lleva en las manos: la *Ilíada* (dentro de *La Nada*). La escena se oscurece, mientras lee Rodolfo sólo es iluminado por una luz que sale del libro, al mismo tiempo que comienza la música del tema de *La Ilíada*. Cita a Homero: "Por un hijo que

³⁰ Notación Dramática: Entiéndase como el conjunto de nombres de personajes, didascalias de espacio y de actuación que están presentes sólo para ser leídas por el director y los actores, las cuales el público no conoce. En la notación, estos personajes figuran como "Ceres".

muere no hay recompensa" (Brie 2000:28). Cierra el libro. Frente a él, encañonada por varias linternas, está Victoria, descalza, con el pelo suelto. Un camisón blanco le llega a las pantorrillas. Victoria abraza una muñeca-títere que es exactamente igual a ella: tiene sus mismas dimensiones (salvo el cuerpo, del que carece) su mismo rostro, la misma ropa. Rodolfo camina hacia ella y se instala en un asiento que ella le cede. Mientras él habla, comparando a Buenos Aires con un barrio de Troya, Victoria pone la muñeca en las faldas de su padre y hace que lo acaricie. La música se corta abruptamente y se oye ladrar a los perros. "¡Victoria!" grita Rodolfo. Ella corre aterrada por el espacio, replicando la escena entre Andrómaca y Héctor. Callan los perros. Rodolfo cuenta que su hija estaba cercada. Victoria, que no dice una sola palabra en toda la escena, actúa lo que Rodolfo relata: es un personaje que habita sólo la memoria de su padre. Tal vez, este es el momento más claro del paralelismo entre dos personajes que encarnan la paternidad: Rodolfo compara a su hija, "rebelde, obstinada, orgullosa" (Brie 2000:28), con Polixena³¹ lo que establece además una relación entre el periodista argentino y Príamo, en la puesta interpretado por el mismo actor (César Brie)³². En Buenos Aires como en Troya, los que sobreviven, esclavos o escondidos, viven "una vida que la muerte ha congelado mucho antes de haberla suprimido" (Weill 1938:3). Mientras Rodolfo cuenta cómo muere su hija —cita literal de la recopilación realizada por Brie del testimonio de Walsh emitido en una radio artesanal de la época³³— Victoria, sostenida por un "perro", se para sobre la silla. Otro perro sujeta la muñeca a la misma altura. "No nos matan ustedes, nosotros elegimos morir" (Brie 2000:29) cita a Walsh. Ambas (muñeca y mujer) hacen el mismo gesto: disparan una pistola en el aire (Rodolfo describe "en la sien") y la cabeza de la muñeca comienza a sangrar. Suena un acorde sostenido de acordeón, Rodolfo grita. Victoria atraviesa el escenario y le cierra los labios. Se corta al mismo tiempo la música. Victoria sale por la tela y el perro cuelga la muñeca en el panel. Queda Rodolfo, trata de hablar, de persignarse, pero el perro juega con su boca y hace que se golpee el pecho. El poder distorsiona, juega con él desde los más ínfimos gestos. Finalmente a solas, Rodolfo abre la *Macla* y vuelve a leer el mismo fragmento. Lo cierra y mientras la música crece y se vuelve canto desde tras escena, es arrastrado por el perro hacia el panel, donde bajo un

³¹ En *Hécuba* de Eurípides se describe cómo Polixena, hija de Príamo y Hécuba, se para junto a la tumba de Aquiles, se desnuda el torso, le quita la daga a su verdugo y se la incrusta en el pecho con sus propias manos.

³² Si bien Brie dice adjudicarse estos personajes debido a su edad, cabe resaltar su actuación en los tres hombres que en *La Ilíada* encarnan tres distintos tipos de paternidad: Zeus (dios supremo), Príamo (Rey derrotado) y Rodolfo (perseguido político como su hija).

³³ Testimonio de Rodolfo Walsh en la Agencia de Informaciones ANCLA, creada por él mismo en Buenos Aires. Emitió la carta entre diciembre de 1976 y enero de 1977, meses antes de morir, pidiendo que la noticia se difundiera por los medios que fuera posible, ya que estaba consciente de que iba a ser asesinado en cualquier momento.

cañón de luz blanca, el perro dispara dos veces sobre el cuerpo de Rodolfo. En la oscuridad, vuelve a escucharse el tema de *La Ilíada* tocado por una guitarra.

Parafraseando el canto X de la obra homérica, se representa la historia de Dolón: el espía troyano que, al prometerle que no le harían daño, traiciona a su ejército y cuenta todo a Ulises y Agamenón, para ser luego brutalmente asesinado. Esta escena, que comienza con una descripción del Relator (en escena, un guerrero argivo) ocurre al amanecer. Se corta la música. Por un efecto de la penumbra, se ve a Ulises degollar a Dolón junto al panel del que luego cuelgan la cabeza ensangrentada. En la versión homérica, esta cabeza es colgada de un árbol como advertencia a los troyanos. Dolón encarna pues la imagen de los traidores, los cobardes, los vendidos, los que se aferran sin suerte a una última esperanza de sobrevivir a sus agresores que "antes de matarlos, lograron destrozales todo vestigio de dignidad" (Brie 2007:18)³⁴.

Haciendo un corte a la violencia anterior, se prende la luz plena en el escenario que vuelve a ser el Olimpo. Entra Hera, seguida de Afrodita. La escena, bufa, se realiza sin música incidental: Hera le pide consejo a Afrodita para seducir a Zeus. Mientras Afrodita revela los secretos demandados, (aporte escénico de Brie) hay una suerte de seducción mutua: Afrodita seduce a Hera y ésta se pone nerviosa; durante toda la escena, en el parlamento se planea lo que pasará con Zeus o se describe la vida de Venus, que habla a pocos centímetros de la que cree su madre (por ser esposa de su padre). Afrodita transforma a Hera, le cambia los zapatos, le suelta el mechón de pelo que estaba sostenido por un ruler, le quita el delantal y baja el cierre de su hermético vestido hasta el nacimiento de la espalda. La luz se apaga.

Se escucha el canto de Aquiles, que al volver la luz se encuentra dentro de una batea blanca cantando con un charango —En la *Nada* homérica Aquiles se encuentra "deleitándose con una lira" (Homero 1945:218)— ; Junto a él canta Patroclo, que lo baña para luego envolverlo en un manto púrpura. Cuatro farolitos en el suelo enmarcan la escena, formando un rectángulo. Ambos visten como única prenda pantalones cortos de tocuyo. Esta escena carece de notación dramática: la relación entre los dos personajes se muestra a través de la gestualidad que denota una intimidad compartida. Resalta en la actuación el contraste entre Patroclo y Aquiles: mientras el primero es solemne, realista, el otro es una caricatura de reacciones inmediatas, casi animales. Cortando en seco el

³⁴ Tanto en el prólogo a *La Nada* como en *La vocación* (autobiografía aquí citada) Brie relaciona a Dolón con un prisionero colombiano, a quien, cuando cargaron en el camión hacia los campos de concentración gritaba "Pero si yo colaboré, yo colaboré". La imagen marca pues un paradigma: el espía que a la vez traiciona y está luchando por su propia supervivencia.

canto de los amigos, irrumpen en la escena Ulises y Agamenón. Parafraseando el canto IX de la obra de Homero, cuentan las desgracias de la guerra que están perdiendo y ruegan al héroe que vuelva a pelear, ofreciendo devolverle a Briseida junto a otras riquezas. Mientras ruegan, Aquiles, indiferente, baña a Patroclo. Al rechazarlos, vuelve a una actitud humana, desafiante pero medida; Aquiles tiene argumentos sabios e irrefutables: prefiere una vejez tranquila a una muerte gloriosa: Se quita el manto y envuelve con él a su amigo. Cuando los visitantes salen, Patroclo, compadecido por el relato, le pide sus armas para asustar a los troyanos. Aquiles acepta y abraza a su amigo; éste lo cubre y quedan los dos bajo el manto purpúreo. Esta escena explota así la ambigua relación entre estos personajes: si bien no existe ninguna insinuación explícitamente sexual, la intimidad de ambos y la forma en que se confían uno al otro roza lo amoroso.

Explícita es, en cambio, la siguiente escena en la que Hera consume el engaño que ha estado preparando con ayuda de Afrodita. Parafraseando los cantos XIV y XV de la obra de Homero, en esta escena particularmente caricaturesca Hera seduce a Zeus, que la "convence" de hacer el amor en el monte, envueltos en neblina dorada. Zeus, recostado, pone entre sus piernas una tabla rectangular. Sobre ella, Hera "baila" al ritmo de una música flamenca que se detiene al detenerse los amantes. Apenas Zeus se duerme, Hera llama a Atenea, baja de la tabla y le quita a la otra diosa el puro, que fuma mientras le ordena ayudar a los troyanos. Zeus despierta. Les habla desde el suelo, todavía con la tabla entre las piernas amenazándolas con un castigo. Hera se vuelve a subir, pero Zeus la retira, gritándole con voz aguda. El dios supremo se pone de pie y sentencia: morirán los griegos hasta que Aquiles luche por Patroclo muerto. Luego sacude su tabla y sale cargándola bajo el brazo por el lado del panel.

La sentencia emitida instauration entonces el desenlace anunciado y se desencadena la muerte de Patroclo. La escena, prologada por la salida de Atenea, comienza con dos guerreros con armadura griega y sombreros/cascos de madera que atraviesan la escena lentamente tocando dos toyes³⁵. En sentido contrario, avanza a los saltos, por el medio, Patroclo con la armadura de Aquiles y se enfrenta a tres guerreros troyanos con machetes. Suena desde tras escena un ritmo de tambores que se mezcla sin hacer

³⁵ Aerófono andino de la familia de los sikus, es el de mayores dimensiones de esta familia. Por la calidad de su sonido, se constituye además en un registro de composición que abarca octavas graves. Para tocar la melodía en escena, se intercalan las notas: cada uno de los actores toca una nota que suena en un solo registro, un solo timbre formado por dos instrumentos. "Denominado arca-ira, este principio consiste en la alternación de sonidos entre dos músicos para la construcción de una estructura musical. Uno de ellos es *ira* (el que guía) y el otro es *arca* (el que sigue). Cada músico propone sonidos propios y diferenciados, pero complementarios al otro." (<http://www.oein.org/pim.html>)

armonía con el sonido de los toyes. Los troyanos se desploman. Uno por uno, relatan su muerte. Si bien parafrasean los cantos XI y XVI de la *Ilíada* de Homero, hay una diferencia que responde a una suerte de justificación —siguiendo la lógica a favor de los teucros— por la muerte de Patroclo (un asesino brutal muere a manos de otro: se hace justicia). Los nombres originales del texto homérico no son respetados: se atribuyen a Patroclo los crímenes perpetrados originalmente por Idomeneo, Agamenón, Áyax y Menelao. Patroclo se acerca uno por uno a los soldados troyanos, ellos cuentan su muerte en infinitivo, cuyo relato ultima él con un comentario en segunda persona y un gesto de asesinato. De esta forma, los cuerpos que son personajes en escena, se convierten en objetos por obra de la fuerza, llegando a ese estado donde "no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte: me convierto verdaderamente en espectro." (Barthes 2006:42), el recurso escénico de quien porta y da la muerte es el de quitar y apropiarse de la última palabra. La llegada al panel de los toyes coincide con el relato del último soldado, tras el cual se dan la vuelta y siguen tocando, atravesando el escenario en sentido contrario. Entra Polidoro. La batalla queda en suspenso. La luz, amarilla, se hace más tenue y los troyanos se levantan mientras él habla y atraviesa lentamente la escena. Esta aparición se explica a través del intertexto: en la obra de Homero, a diferencia de la de Eurípides, citada en la primera escena de la obra, Polidoro muere en medio de la batalla a manos de Patroclo, por correr imprudentemente en medio de los guerreros, y es su muerte la que enardece a Héctor y lo anima a matar al amigo de Aquiles. La obra de Brie, sintetizando ambas versiones, pone en esta escena al espectro de Polidoro hablando acerca de sí mismo sin explicar su presencia en medio de la lucha. Suspendiendo la descarnada acción/descripción de la guerra, Polidoro aparece como el testimonio de una sombra, un hijo (como todos los que luchan) muerto y perdido para siempre, un representante inocente de lo que pasa con ambos bandos —"Polidoro: Dentro de mí está Troya, madre/Pero yo no sé dónde estoy" (Brie 2000:34)—, una víctima; Troya náufraga a merced de las decisiones de Zeus.

Polidoro sale. Desde el mismo lugar y al mismo tiempo, entra Héctor con dos escobas de paja, el pelo suelto, el pecho desnudo. Mientras tanto, los perros le han pasado a Patroclo dos escobas. Comienza el duelo en el medio del escenario. Patroclo se aleja mirando hacia su enemigo y se pone de rodillas. Entra Apolo y le quita la armadura, la ropa, lo deja en las mismas condiciones de Héctor. Lo empuja por los hombros hacia el suelo. Patroclo se para haciendo esfuerzo con el Dios sobre los hombros, Apolo lo suelta y la luz enfoca una coreografía de lucha entre los dos héroes. Héctor grita. Ambos guerreros se encuentran

en el centro y se suspende la acción, mientras se escucha el digeridú desde tras escena. En este instante de suspensión, Apolo (el único que se mueve en la escena) pone algo (imposible de distinguir desde el público) en las manos de Héctor que acarician luego la cara de Patroclo llenándolo de sangre y dejándolo caer mientras éste le dice que es buscado por Aquiles. Vuelve la luz general y Apolo le pone a Héctor la armadura del semidiós, mientras el héroe dice: "¿quién sabe si Aquiles perderá su vida también por mi mano como tú ahora?" En ese momento entra Atenea y le anuncia su muerte. Héctor, asustado, escapa. Mientras Atenea acaricia el cuerpo de Patroclo, entra Aquiles. Mirando hacia ambos lados, susurra (aporte de la puesta en escena) una pregunta ("¿él es Patroclo?"). Mientras Atenea sale de escena, la acción inicial se va distorsionando a un grito de llanto, casi infantil, en el que dejan de entenderse las palabras que Aquiles pronuncia. Llorando, condena a Héctor y el resto de los troyanos, se pone a gritar, se desespera, mueve a su amigo como a un muñeco de trapo... es interrumpido por la entrada de Briseida. Calla súbitamente y se queda de pie a un extremo del escenario. Briseida, con el vestido otra vez limpio, desviste a Patroclo, que está de pie e inmóvil relatando cómo el grito de Aquiles espanta a los troyanos. Con este relato comienza la guitarra del tema de *La Ilíada*. Briseida recoge todas las armas y la ropa que ha quedado en el suelo tras la escena de guerra y sale lentamente mientras cuenta del llanto de las esclavas en tierra ajena, que fingen llorar a Patroclo muerto con gritos en los que se lamentan por sí mismas.

Aquiles relata cómo, exhausto, se duerme junto al mar y es despertado por su amigo, que le pide sepultura para poder descansar. Mientras habla Patroclo, Aquiles intenta abrazarlo y cierra los ojos, pero entra una de las Ceres y toma su lugar. Briseida envuelve a Patroclo en el manto púrpura con que lo cubriera Aquiles en la escena del baño. Describe los cuidados que se tuvieron en su funeral y cómo fueron guardados sus huesos en una urna a la espera de la compañía de los huesos de Aquiles. El semidiós lo carga y se lo lleva, cantando lento, bajo, sombrío, la misma chacarera que cantaran a dúo él y Patroclo. En el fondo, desde tras escena, suena el digeridú, mientras las luces se van extinguendo. Así, a través de elementos que se repiten en el espacio y el tiempo, se crea un símbolo: Patroclo muerto sigue siendo lo que fue; su evocación melancólica, distorsionada por el dolor, da paso a la violencia.

"Oigan" se escucha. La luz se prende iluminando a Cassandra que, de pie con sus muletas, ruega a los troyanos que se escondan desde una esquina de la escena. Paráfrasis del canto XVIII de Homero, suenan tambores y sale Héctor del otro lado de la escena, atraviesa el

escenario con dos escobas en danza de guerra, respondiendo a su hermana que lucharán y tachándola de cobarde. Casandra insiste. Golpeando el suelo con sus muletas, la priávide anuncia la vuelta de Aquiles, llama a todos y trata de advertirles su horrible muerte, habla nuevamente a su hermano Héctor que la ignora. Héctor vuelve a pasar haciendo la misma coreografía con dos soldados que entran con música de gaitas. Para la adivina, su hermano es ya "carne para perros, que tiembla y espera regresar a casa" (Brie 2000:37). Como la de Wolff, esta Casandra analiza y está al margen del sentido común de su pueblo guerrero, su voz no tiene relevancia alguna. ¿Por qué hablar si no es creída nunca? Casandra es la única que cree poder cambiar el destino, la única que intenta, trágica en esencia, luchar contra el oráculo, aún siendo ella su sacerdotisa. El escenario se vacía.

Las luces parpadean. Pasa corriendo Afrodita desde una esquina del panel. Hefesto corre tras ella. La luz ilumina la mitad del escenario habitada por Hefesto hablándole al recuerdo de su esposa: "Mientras en el fuelle estoy, me engañas con otro, maldita. Soy Hefesto, dios del fuego y no un cornudo cualquiera..." (Brie 2000:38). *La Ilíada* de Brie capta el registro en que se mueven los dioses en la *Ilíada* de Homero para crear una situación ficticia, ajena al texto griego, pero absolutamente verosímil dentro de la lógica homérica. A Hefesto, originalmente casado con Caris, Brie le atribuye el matrimonio con Afrodita, de quien se queja por su traición múltiple y reincidente. Tetis, aprovechando la circunstancia, intercede una vez más a favor de su hijo. Hefesto cuenta brevemente el agradecimiento que le tiene a la diosa por haberlo salvado una vez de la furia de Zeus, parte del texto original de Homero (canto XVIII), en el que su agradecimiento basta para que Hefesto pueda construir las armas de Aquiles, hijo de la diosa marítima. En la versión de Brie harán falta más argumentos para convencer al herrero, ya que teme la furia de su esposa Afrodita, partidaria de los troyanos que Aquiles matará con las armas que él forje. La diosa del mar, parafraseando el canto XVIII seduce a Hefesto en procura de una armadura nueva para su hijo. Él se acerca, pero luego la rechaza por miedo a su esposa³⁶. Ella se le acerca por la espalda, mientras la música va in crescendo. Cuando Tetis se aleja un poco, Hefesto la toma por la cintura y se la lleva por detrás del panel. Así, en la obra de Brie, Tetis debe recurrir nuevamente a su sensualidad: le "hace el amor" (Brie 2000:36) a Hefesto a

³⁶ Esta gestualidad de seducción en la obra es un aporte de Brie. Se trata, aún desde la caricatura, del principio de *lentitud* que procura mantener el "casi", el punto de equilibrio precario (tan trabajado por el teatro antropológico) para mantener el deseo, "elevar su precio, hacerlo más deseable (...), crear una peripecia, una tensión, un suspense" (Kundera 1995:43).

cambio de las armas. Se trata de una repetición exacta del mecanismo utilizado por Tetis con Zeus —en la obra de Homero y la de Brie— transpuesto al personaje de Hefesto. En la siguiente escena se retorna la batalla. Entra Agamenón con sonido de tambores, salta, mueve el machete, vuelve y comienza la música. Su parlamento, similar al de Patroclo y a varios cantos de la obra homérica, enumera y describe los sangrientos asesinatos de algunos griegos por su mano. Comienza el tema musical de *La Ilíada* y él, trastabillando, avanza en línea recta. Tras él, haciendo simultáneamente los mismos movimientos, tres soldados troyanos cargan muñecos mutilados, representantes de muertos de ejército desconocido. Uno de ellos, interpretado por la misma actriz que la hija de Walsh, carga a la muñeca de Victoria. Este distanciamiento que funciona exclusivamente al nivel de la imagen, pone de nuevo en un mismo nivel a las víctimas ficcionales de la *Ilíada* y a las de las dictaduras.

Llegan al panel y Agamenón se da la vuelta. Apagón. Zeus aparece por el frente y relata, parafraseando el canto XX, cómo "lucharán dioses contra dioses" mientras "los pobres mortales matarán a otros sintiéndose eternos" (Brie 2000:38). Se apaga lentamente la luz y se prende un cenital en el panel mientras Agamenón canta, más como un lamento que como un canto triunfal. En el panel se apoyan muñecos y soldados: una pila de muertos. La fuerza de Aquiles se representa en la siguiente escena, a manera de sinécdoque, en la muerte de Licaón. Por primera vez en el escenario, el semidiós toca el digeridú, hasta el momento música de fondo para las muertes masivas. Su pesada e imponente figura lleva la armadura forjada por Hefesto. Parte de ella es un yelmo/máscara del que cae una melena roja. Además de ser un color recurrente en la obra en la que lo rojo es necesariamente símbolo de sangre, es una referencia a la descripción del penacho rojo del casco aquileo en el canto XXI de la *Ilíada* homérica. Desde la mitad de la escena, mirando a Aquiles, se arrastra Licaón (representado por el mismo actor que Patroclo) retrocediendo. Le ruega piedad. Aquiles grita enfurecido, salta alrededor suyo. Entra una de las Ceres, y pone delante de Licaón un cántaro. Aquiles le suelta el cabello y le acaricia la cara, manteniendo desde la puesta en escena la idea del que seduce antes de matar, toca el digeridú junto a Licaón que pide disculpas mientras muere. Se moja el pelo en el cántaro y se lanza varias veces contra el panel, manchándolo con el pelo, dejando la impronta de su sangre en una figura que forma una suerte de alas. Cae junto a la mancha mientras Aquiles dice sin dejar de gritar: "Muéranse todos de aquí hasta Troya, ustedes huyendo, yo matándolos" (Brie 2000:38). Apagón.

Al prenderse nuevamente la luz entra Agamenón, cantando como en la escena anterior. Extiende por el medio del escenario una alfombra rectangular, cubierta por completo por una tela blanca de las mismas dimensiones. Entra Casandra sobre sus muletas, ágil. Llama a Agamenón, luego sólo lo nombra. Comienza una música de flauta sola y, poco a poco, Agamenón va recorriendo la tela, develando una alfombra roja sobre la que Casandra avanzará lentamente diciendo su última visión, que sale del espacio y el tiempo de Troya y ve lo que nadie: mira en Agamenón la *fuerza* que se traspone a los imperios, los dictadores, las bombas y las guerras del siglo XX. Un crimen se convierte en los posteriores: Troya es al mismo tiempo Nagasaki y Chechenia, "El destino, la nada, la bota en el rostro/ el rostro en el barro la palabra muda/ Violencia, violencia, violencia, dolor" (Brie 2000:39). Así, Casandra a solas, en vano, mira las interminables masacres a lo largo del tiempo. La priávide, además de tratar solitariamente de cambiar el futuro, es la única que rompe con el nivel narrativo de los mortales y lo transgrede; el único personaje que pertenece a la historia homérica que abre una fisura en la ficción y extiende el espacio latente a la realidad histórica, al acontecimiento que, distanciándolo de la ficción, involucra al público. Sin embargo, como ya se dijo, el ejercicio del don de Casandra no es festivo ni desafiante: puesto que no es escuchado se realiza en el lamento, el acto de intentar ante todo evitar el dolor que sigue su curso impasible. Casandra termina de atravesar el escenario y se apoya contra el panel sobre Agamenón. Levanta, a manera de abrazo, de improvisada y dolorosa metáfora, las muletas contra la pared. Agamenón la abraza y vuelve a cantar: también él es víctima de una guerra que lo consume y lo asesina en su papel irrenunciable de verdugo.

Su canto se interrumpe por una chacarera ya reconocida por el público: entra Atenea. Tras ella, con la ex armadura del hijo de Tetis, entra Héctor. Por el frente aparece Aquiles (ya sin yelmo), precedido por Apolo. Con un guerrero como escudo replicando sus movimientos, los dos dioses bailan frente a frente con mirada desafiante. Atenea toma los hombros de Aquiles. Apolo, que ha entrado nuevamente escupiendo fuego, le pone a Héctor su arma-antorcha en las manos. Desde tras escena, la letra de la canción canta: "vivir, morir, vivir, morir..." y al detenerse la música lo hacen también los dioses, mientras los mortales caen de rodillas. Comienzan a hablar y dan paso a la escena de la persecución, paráfrasis que es casi una cita literal del canto XII de la *Nada* de Homero. Héctor comienza a correr, Aquiles lo persigue gritando ("te voy a matar igual que un perro, mierda" dice Aquiles en la puesta, mientras el texto sigue muy de cerca al original homérico) al tiempo que camina pesada y lentamente. Se saca la armadura. De fondo,

ladran los perros y suena, continuo, el digeridú. Apolo, sostiene a Aquiles del cinto por la espalda. Atenea lo mira, detiene a Héctor en su carrera. Se suspende la acción y Atenea acusa a Apolo de retrasar a Aquiles. Anunciado por el ruido de truenos, aparece Zeus con dos pequeñas copas con polvo dorado y deja caer lentamente el contenido de una de ellas. La balanza se inclina en desmedro de Héctor, Apolo apaga el fuego de su arma y sale. Luz blanca. A pesar de que en la obra no se omite el hecho de que, durante la guerra Héctor es impetuoso y despiadado, esta es, tal vez, la escena en que se muestra más vulnerable. Hincado y con el pecho descubierto, se golpea con un par de escobas de paja: se siente culpable por la ruina de Troya. Sale Atenea con un palo del que cuelga una tela azul translúcida; la luz cambia y desde una linterna, filtra a través de la tela la silueta de Atenea sobre el panel. La diosa dice a Aquiles que descanse. Suena una campanita. Bajo la forma de Deifobos, hermano de Héctor, le ofrece su ayuda. Atenea le pone por la espalda el arma y quita de ella la seda que ocultaba a ambos (arma y diosa). Héctor enfrenta y propone a Aquiles un pacto: que el cuerpo del vencido sea enterrado. El digeridú comienza a sonar a un volumen muy bajo, al mismo volumen la percusión. Aquiles se niega. Comienza entonces, estridente, la música del acordeón. La percusión aumenta el volumen. Héctor se para con las piernas abiertas y las rodillas dobladas, comienza la lucha. Desde tras escena, una canción en quechua relata la batalla. Cada uno con un palo como arma, hacen la coreografía de lucha. En medio de ella, Aquiles pone a Héctor contra el panel. Calla la música. El semidiós saca un frasquito del cinturón y escupe sangre sobre el troyano varias veces, dejando impresa en el panel la silueta en el lugar que no ocupa. Hincado, ruega Héctor por su cadáver mientras (digeridú desde tras escena) Aquiles narra lo que hace con el cuerpo, alejándose. Entra Apolo y pone a Héctor de pie. Del otro lado del escenario, sale Aquiles cargando un muñeco del cuerpo Héctor. Apolo avanza con Héctor hasta el medio de la escena, Aquiles se ubica detrás y nuevamente actor y muñeco (como en el testimonio de Walsh) hacen simultáneamente el mismo movimiento: se hincan mientras Apolo relata lo que pasó con el cuerpo del héroe. Héctor asume entonces el papel más vacío, el más frágil en el imaginario griego: el muerto insepulto, alma que vaga sin lugar hasta que es apenas un cuerpo reclamado por su padre anciano. Se constituye en una imagen del proceso mismo de la guerra: pasa de domar caballos a atravesar cráneos, del absoluto poder y gloria —a costa del robo de la armadura aquilea— a ser un cuerpo arrastrado por la carreta del enemigo; encarna la nostalgia de lo perdido, la demostración clara de la insustancialidad de la guerra. Aquiles se ensaña y lanza hacia el panel una y otra vez el muñeco. Ladran los perros. Mientras tanto, Apolo toma de la

cabeza a Héctor, como abrazándolo. La luz se apaga lentamente, mientras los perros siguen ladrando.

Al volver la luz (central y amarilla) están Polidoro de pie y Príamo hincado, con un cántaro de agua en las manos. Del otro lado del escenario está Aquiles, de espaldas a Príamo y frente a Héctor, también hincado, sujetando delante de él al muñeco.

Esta última y definitiva aparición del menor de los priámidas es una propuesta que excede lo intertextual en la obra de Brie. Polidoro, muerto, mientras su cuerpo insepulto "flota en el ancho mar" (Brie 2000:41), guía con la voz a su padre para rescatar al cadáver de Héctor de las manos de su asesino. Mientras caminan, se oye desde tras escena el tema de Polidoro, tocado en charango mientras una voz masculina canta suavemente en quechua. Si bien en la obra homérica Príamo es guiado por Hermes, quien lo guía bajo la forma de un muchacho, para entender la innovación de Brie habrá que aclarar que, en la versión homérica, Polidoro ya debía entonces haber sido quemado con los muertos en guerra; mientras en la *Hécuba* de Eurípides en la que, en efecto, su cuerpo flota en el mar, no hay una coincidencia temporal. Dentro de la construcción de Eurípides, cuando Príamo va recoger a Héctor es imposible que el espíritu de Polidoro (aún vivo) lo siga, ya que, cuando se descubre al espectro y al cuerpo del niño, Héctor lleva mucho tiempo sepultado³⁷.

Extirpado del contexto griego, este Polidoro, fantasma de un pasado mejor y testimonio de la muerte del inocente, es quien une los cabos en los tres principales momentos de la obra y, como la inversión de la sombra del rey Hamlet, interviene y promueve las acciones de la historia a través de su padre. Se despiden de él junto al cuerpo de Héctor. Con el agua del cántaro y un pañuelo púrpura, Príamo lava del rostro de Aquiles la sangre de su hijo. Aquiles baja la cabeza del anciano, toma el pañuelo y le lava la cara al muñeco mientras Príamo se quita el manto que luego el héroe pone sobre el muñeco. Estas acciones no tienen ninguna fuente intertextual en lo diegético. Se trata pues, de la permanencia del signo instaurado en el baño entre Patroclo y su amigo: como en la Biblia, la limpieza por el agua es un ritual de fraternidad, de abolición del orgullo y la jerarquía tan arraigados en la épica de la *Ilíada*. Remitiéndose al padre de Aquiles, Príamo logra su perdón, al tiempo que Aquiles, limpiando el cuerpo de Héctor, renuncia a la venganza que define su posición de poder; la muerte de Patroclo es irreversible y el héroe cede ante la irrupción de un

³⁷ Los hechos en la tragedia mencionada están en el orden siguiente:

a) Comienza la Guerra, b) Príamo encarga a Poliméstor el cuidado de Polidoro, c) Héctor muere a manos de Aquiles, d) Príamo visita a Aquiles y rescata el cuerpo de Héctor, e) Aquiles muere, f) Poliméstor asesina a Polidoro, g) El espectro de Aquiles pide como sacrificio a Polixena, hermana de Polidoro, h) Muere Polixena, i) Polidoro muerto es encontrado, para después ser enterrado por Hécuba.

anciano que ha ido a besarle las manos al asesino de su hijo. A partir de esta imagen se hace evidente lo que se ha estado observando a lo largo de la obra: Aquiles representa la paradoja del entrelugar: cruel y piadoso, sensato e irracional, no representa a ninguno de los dos extremos y conjuga en sí mismo a los dos. Ni dios ni hombre, mata como si estuviera seduciendo y no escucha los ruegos de Licaón que muere pidiendo perdón por haber vivido, pero devuelve su hijo a Príamo. "Surge entonces la idea de un destino bajo el cual los verdugos y las víctimas son paralelamente inocentes (...) hermanos en la misma miseria. El vencido es una causa de desgracia para el vencedor como el vencedor para el vencido" (Weill 1938:9).

Aquiles, en las dos *Ilíadas*, se muestra como alguien que está obligado a luchar en la guerra, condenado a ser un héroe:

Aquiles: (...)
Mi padre fue rico, su esposa una diosa
Sólo un hijo tuvo y yo moriré
Y no puedo cuidar al viejo en mi tierra
Porque estoy aquí combatiendo en Troya
causando tu pena y la de tus hijos.
(Brie 2000:42)

Aquiles y Príamo cantan (lloran) al unísono, orbitando a Héctor que, de pie, sostiene su cuerpo (el muñeco) en medio del escenario; delante está el cántaro con agua. Mientras cantan, suena un acordeón desde tras escena: Príamo toma a Héctor por la espalda, Aquiles sostiene el muñeco. Se calla la música. Simétricamente se acuestan, cada uno a un lado del cántaro abrazando a su muerto. Se prende una luz blanca del lado de la tela y habla Apolo que —mientras narra cómo los dos hombres comen, lloran, duermen y se contemplan admirados— avanza, recoge el cántaro, toca la cabeza de Aquiles y sale por el lado del panel. Aquiles se levanta y despierta a Príamo. Comienza, en arpa, la música del tema de *La Ilíada*. Héctor toma al muñeco y Príamo carga a su vez a Héctor de distintas maneras en el trayecto hacia el otro lado. Casi al final del trayecto Príamo toma al muñeco, trastabilla, pasa el muñeco a Héctor que lo toma en sus brazos y carga en la espalda a su padre. Durante este camino, Príamo le describe a Héctor su magnífico funeral, reclamándole su muerte, hablándole en segunda persona: "hijo, demasiado vivo estás dentro de mí" (Brie 2000:42)³⁸.

Se prenden las tres luces de la última escena; cada una es un cenital tenue al lado del panel. Casandra, al centro del escenario, lleva la armadura de Aquiles, dos pedacitos de

³⁸ Cabe la tentación, no consumada en este análisis, del paralelo entre este anciano y limitado Príamo y el personaje del viejo en "No Oyes Ladrar a los Perros" de Juan Rulfo.

escoba en la espalda (como alas, o como espadas), está de pie sostenida por las muletas y tiene en las manos un cuerpo mutilado. En una de las muletas hay ensartado un machete. Hécuba está de pie a un lado. Al otro, está Andrómaca. La tríada de las Ceres se ha convertido en estas tres mujeres que cierran la narración de una guerra configurada en clave masculina: Hécuba, la madre, Andrómaca, la viuda, y Casandra, la hermana que no pudo salvar a sus muertos. En el panel están colgadas la cabeza de Licaón, el cuerpo/muñeco de Victoria, y se ven las manchas que surgen al hablar Briseida y Casandra, la que hace Licaón al morir y la silueta de Héctor rodeada de gotas rojas. Hay también, apoyada en el suelo, una armadura griega. Casandra llama a los troyanos para llorar a Héctor, y comienza desde tras escena, un lamento idéntico al que compartieran Aquiles y Príamo. Entra Héctor cargando a Príamo. Se para y atrás queda Príamo de pie. Andrómaca se adelanta, Hécuba tras ella. Andrómaca abraza a Héctor y lamenta su muerte, hablándole también en segunda persona. La luz se apaga lentamente. Ladran los perros. En el escenario sólo se ve la cara de Hécuba, alumbrada por una linterna. Cuenta la muerte de cada uno de sus hijos. Se prende luz del panel. Casandra describe el final de la guerra, a su lado está un soldado griego. Mientras ella habla, el soldado le quita el cadáver que sostiene y lo cuelga del panel, le quita las escobas y las pone en el piso, le quita el machete y la armadura y los cuelga del panel. Se vuelve a apagar la luz, ladran los perros y habla Hécuba, sostenida por los perros y alumbrada por la linterna. La mueven, la empujan, la ponen en el suelo, de cuatro patas. La luz se apaga y vuelve a prenderse. Andrómaca de rodillas, describe la pira de Héctor. Apagón de un segundo. Al prenderse la luz, Casandra, entregando todo frente a la muerte, se vuelve sobre sí misma: los recuerdos del futuro vuelven a su lugar en el pasado y "tras entonar como un cisne el postrero canto y lamentación" (Esquilo 2000:179), cuenta su propia historia en un "contra modelo, un contra canto" (Wolff 2000:11). Pero no sólo es el personaje el que vuelca su tragicidad: en esta escena Casandra establece un corte en la ficción que va más allá del espacio latente para referirse al espacio real, un distanciamiento definitivo: "entrego mis muletas, cursi recurso de un mala actriz" (Brie 2000:43). El soldado, que está tras ella, las recoge y las cuelga en el panel. Hay un nuevo apagón que deja escuchar un solo ladrido. Aparece Hécuba alumbrada por linternas, despeinada, la ropa desordenada, los perros la tiran al suelo. Su llanto, su aullido, no es un acto pasivo de resignación, sino una acción dolorosa y desgarradora: Hécuba rasga sus vestiduras, se araña las mejillas, grita; "la reina de Troya, una perra que aullaba" (Wolff 2000:201), describe Wolff. Surge una

³⁹ Carmen Berenguer, prólogo a Casandra de Christa Wolff.

transformación anunciada en la *Hécuba* de Eurípides y descrita en la versión de Ovidio⁴⁰: Hécuba se convierte en perra. Es el fin de quien ha perdido todo: su tierra, su dignidad, su reino, sus hijos. La imagen del eterno duelo impotente ante la violencia desenfrenada.

Transformada por el dolor, esta mujer renuncia a la orfandad sin nombre de los hijos, la tierra y la vida; pérdida cuyo último eslabón es la forma humana.

Se prende una luz amarilla. Silencio. Entra Príamo. Como en la obra de Homero, la última frase termina en los funerales de Héctor, "que en tiempos de paz domaba caballos" (Brie 2000:43).

A la luz de la pira fúnebre de Héctor, Weill nota en su lectura que la única razón de la guerra —se pierda o se gane— es la de no reconocer que se han perdido diez años por algo que no tiene sentido; se necesita ganar porque "La desgracia sólo se sobrevive si es ahogada por la fuerza: sólo volviéndose amo uno puede ser amo de recuerdos horribles" (Weill 1938:11). Una vez más, Héctor es una sinécdoque de Troya: pasa de ser un imponente domador a ser cenizas en el viento.

Vuelven a encenderse los tres cenitales. En el panel: las manchas de sangre, las armaduras, los cuerpos, las armas...las huellas, las marcas, las ruinas. Detrás de la escena, canta una mujer sola, *a capella*, y su voz se va apagando lentamente, mientras disminuyen también las luces, hasta quedar muy tenues sobre el panel.

2.2. Otro sentido de la épica

Frente a frente, existe sobre la escena más de un desafío, duelos que son atravesados por la fuerza en sus múltiples formas. En el camino se pueden ver las huellas de las armas utilizadas en la constitución de cada personaje, de cada encuentro. Parte de este efecto surge de una perspectiva ignorada que se retorna de la idea de Christa Wolff: dar voz en *La Nada* a las mujeres troyanas (Casandra, Briseida y Hécuba), las víctimas que más saben acerca de los hechos en los que, sólo aparentemente, no participan. Así la viudez, la esclavitud, el grito ignorado, son también en sí mismos una acción constante y subrepticia que forma parte la guerra comandada por hombres asustados y heroicos. De ahí que la obra de Brie relea a la épica desde una visión más cercana a la tragedia que al monumento, recuperando lo esencialmente teatral: la fragilidad, la escena paradójica, el

⁴⁰Hécuba, "ora fija con la mirada la tierra bajo sus ojos, ora levanta hacia el cielo una torva mirada, ora observa el rostro de su hijo tendido, ora las heridas, pero sobre todo las heridas, y se arma y se carga de ira" (Ovidio 1997: 432). A consecuencia de esta ira indecible, Hécuba se va transformando en una perra, aúlla, intenta morder las piedras que la amenazan, finalmente ladra. En la historia de Ovidio se cuenta que vive un tiempo más, aullando en los campos de Tracia, y luego muere con esa forma. De ahí que, en la obra de Brie, desde la primera escena Hécuba describe su errancia en medio de los huesos que roe, entre ellos, tal vez, los de sus propios hijos.

gesto. Una épica que cuestiona a la manera de la épica brechtiana^{al} la actualidad y la repetición cíclica de una violencia que, si bien contempla lo divino sin relativizarlo, lo ridiculiza en su arbitrariedad, puesto que "lejos de fundar una esfera más limpia, la manifestación mítica de la violencia inmediata se muestra profundamente idéntica a toda violencia de derecho (...) por lo que se hace preciso eliminarla" (Benjamin 1991:41); en ese sentido, cada acto de poder queda cuestionado, puesto en ridículo; se lo muestra como algo desechable, absurdo.

La épica gloriosa y heroica reformula en el hecho de que la gloria como valor se hace absurda al estar enunciada por caricaturas de dioses arbitrarios; es el ser humano, su circunstancia, su terror, sus miserias y sus sinrazones los que se resaltan a partir de los textos primeros: las formas en que actúa la violencia y las reacciones de cualquier persona frente a ellas. En ese sentido, la épica de Brie nos muestra una lectura personal de la *Nada*: el absurdo y el horror de asumir hasta las últimas consecuencias valores de los que no se es artífice, sino víctima. Usando astutamente intertextos específicos de la época, se establece en una suerte de contra-épica: Agamenón es un villano que trasciende épocas y lugares, Casandra (la que ve el futuro) recuerda, Héctor escapa corriendo de Aquiles, Aquiles mira con admiración a Príamo y detesta tener que estar en la guerra para matar a sus hijos, Polidoro susurra en el hombro de su padre anciano, Hécuba acuna el viento, se convierte en perro que roe los huesos de su propio hijo "que en tiempos de paz domaba caballos" (Brie 2000:43).

Siguiendo este principio, la narración, el acto primordial en esta obra, deja de estar sujeta al ente divino ("Canta musa la cólera del pálido Aquileo...") para fragmentarse disgregándose en distintas voces que en muchos casos exceden el nivel de los personajes específicos para convertirse en voces fugaces y aisladas, que permanecen en la penumbra, no totalmente oscuras ni claras; que no llegan siquiera a formar personajes, sino pedazos del discurso que narra toda la obra (como el narrador, el coro y las Ceres) interpretados en escena por distintos actores y voces que actúan desde la oscuridad. De esta forma, el protagonista deja de ser un personaje-narrador para ser una historia, una fábula, una situación específica.

Dentro de la narración es difícil establecer niveles, debido, entre otras cosas, a la presencia de Rodolfo Walsh. Al estar este personaje leyendo *La Nada* se podría pensar en

^{al} "Brecht ha emprendido el intento de hacer que el héroe dramático sea el pensante, incluso el sabio. Y por ello es posible definir su teatro como teatro épico" (Benjamin 1998:39)

un nivel narrativo en el que él, lector de la historia, les da vida a los personajes que el público mira. Sin embargo, no existen elementos suficientes para hacer esta afirmación, pues su lugar en la diégesis es ambiguo. Si bien constituye evidentemente otro nivel narrativo, en la medida en que es una interpolación que no está directamente relacionada con la causalidad de los sucesos que afectan al resto de los personajes de la obra; no forma tampoco parte de su tiempo, de su espacio, ni de su historia. Así, será difícil responder a la pregunta: ¿es la narración de Rodolfo Walsh una historia dentro de la historia de la *Ilíada* o es que acaso la *Ilíada* está contada por Rodolfo Walsh? En la medida en que los personajes de Príamo y Rodolfo (no casualmente interpretados por el mismo actor) metaforizan una sola historia —la pérdida del hijo— las relaciones entre la "época" (ficcional) de la *Ilíada* y la del testimonio de Walsh, vendrían a conformar una puesta en abismo, cuyo nivel narrativo primordial, e incluso ficcional, es incierto. Otra posibilidad de narrador está presente en Hécuba, a quien Polidoro pregunta cómo era Troya y que abre y cierra la obra al convertirse en perra. Sin embargo, ambas opciones responden a un hecho que se evidencia al disgregarse la narración en los otros personajes y en diversos actores a lo largo de la obra: el relator en escena se constituye en un personaje vacío, que puede ser llenado con el nombre de Hécuba, Walsh o cualquier otro.

La fragmentación de esta épica es también manifestada en la propuesta escénica. No es casual la recurrencia de los apagones, cuyo ritmo se acelera hasta terminar, en la última escena, dividiendo el testimonio aislado e incompleto de las distintas voces de la obra y precipitando así un desenlace en el que la violencia parte precisamente de la ausencia de ésta: los efectos presentados por cuadros mutilados, descoyuntados: cuerpos anónimos que en tiempos de paz se convierten apenas en fragmentos de un absurdo que no termina.

Desde una acción que contiene una experiencia más allá del texto⁴², la narración-acción omite un elemento primordial de la *Ilíada* homérica: los momentos de reflexión. Los frecuentes soliloquios de los héroes y las discusiones en las que se puede ver la ruptura o la afirmación de los valores de la época —como la prudencia, la honestidad, los valores familiares y la hospitalidad— si bien no son presentados como texto hablado, en *La Ilíada* de Brie se verán parcialmente reflejados en las situaciones y la forma en que éstas resuelven o empeoran la vida de los personajes.

⁴² Se retorna la "poesía del espacio" que, especifica Antonin Artaud, estimula directamente los sentidos y expresa pensamientos y sensaciones que sobrepasan el lenguaje oral. Este *lenguaje-signo*, es para Artaud el que debe poblar la escena y que, en vez de representar palabras o frases, deberá simbolizar ideas, actos y formas que produzcan sentimientos a partir de la acción.

En la obra teatral, el tiempo de la narración conserva su calidad de pasado con interpolaciones dramáticas en presente, pero rescata la circularidad del tiempo mítico; sus personajes cuentan alternativamente el pasado y el futuro de ese pasado, complejizado por la presencia de Casandra que transgrede ambos al profetizar hechos de violencia ajenos a la guerra que ella vive, pertenecientes al presente de la actriz y los espectadores, una vez más: una épica de la identificación a través del distanciamiento analítico. Mucho de lo que sucede en el curso de la violencia en la obra de Brie tiene que ver también con la repetición, lo cíclico. La repetición en *La Ilíada* de Brie está relacionada con el ritmo de lo que está escrito para ser dicho. Está presente como manifestación del coro en la escena de la quema de los muertos, como un eco, una palabra suelta en el aire. También es muy común en la obra el uso de la anáfora. Es utilizada por Casandra, de una forma paralela al coro, para plantear la pregunta sin respuesta de quién pudiera resarcir los horrores de la guerra, y es usada por Zeus para hacer una lista de las mujeres, (todas inferiores a Hera el momento en que lo seduce) con las que engañó a su esposa. En ambos casos resalta la acumulación, lo innumerable, lo vanamente repetido. Polidoro repite constantemente no sólo una palabra sino frases enteras de manera literal y constante. La palabra tío, invocando a su asesino, corta a momentos el discurso. La insistencia de estas palabras nos sugiere su naturaleza de fantasma y, sobre todo, la imagen de su cuerpo que es llevado por el vaivén de las olas. La repetición es un mecanismo que da a la palabra repetida un sentido distinto en cada caso, permitiéndole, por su insistencia y los cambios en su contexto, ser habitada por varios sentidos simultáneos.

2.3. De distancia y simulacro

Como se ha dicho anteriormente, es fundamental la oposición asimétrica entre realidad y ficción, en la que la identificación precisa un espectador analítico y consciente de su papel dentro del espectáculo, efecto ya sugerido en la *Ilíada* de Homero por la puesta en abismo (que se produce, por ejemplo, en la evidencia de la musa que canta una historia contada, un acto de narración). En la obra del Teatro de los Andes este tipo de estética se trabaja a partir de una imagen de la violencia que excede lo ficcional para mezclarse con una memoria social colectiva de su paso por la historia oficial. Lo social como parte de lo trágico amplía el número de espectadores potenciales en las presentaciones y la recepción de un efecto más directo de la experiencia de la guerra, pues ochocientos griegos son más fáciles de llorar cuando se tiene un desaparecido escondido en algún lugar de la propia tierra. Comidas por perros y buitres, las almas cuyos cuerpos no se sepultan, quedan

vagando sobre la tierra: los mártires bolivianos que se mencionan devuelven el sentido a los mártires griegos, dato que juega un papel fundamental en la concepción de la obra de Brie, pues legitima la idea de toda la obra: la de una muerte por el abuso de poder, por la invasión; idea que se desmarca de lo exclusivamente ficcional de la *Ilíada* homérica.

Se entenderá que, si bien esto favorece a la identificación del público (efecto inicialmente concebido como opuesto al distanciamiento), se trata de una identificación que necesita primero de un análisis, una conciencia del artificio como vehículo de reflexión en torno al hecho mismo de la violencia. De esta manera, la destrucción que anuncia y reitera Casandra en otros nombres "es Troya pero es también cualquier guerra, cualquier asedio, cualquier ejercicio actual de la fuerza" (Brie 2000:7), y obliga a pensarla no sólo como un elemento de la ficción, sino como un fenómeno humano presente en todo abuso. Esta misma violencia se manifiesta en la historia de Rodolfo Walsh; estrategia de distanciamiento que, además de poner en conflicto, como se ha dicho, la distinción de los niveles narrativos al leer la *Ilíada* dentro de *La Nada*, (piénsese en Hamlet) la hace más evidente en su calidad de historia escrita, suceso que metafictionaliza y relativiza el discurso escuchado. Rodolfo, víctima de una dictadura Argentina tiene, como Príamo, una hija muerta por la cual no existe ninguna recompensa, es similar al personaje a quien "lo mató el dolor por sus hijos, antes de que el puñal del enemigo lo asesinara" (Wolff 2000:150). El Príamo de *La Ilíada* de Brie está desde el principio cansado, anciano por la guerra, indefenso. En sus únicas dos apariciones, carga a sus hijos: en la primera a Casandra, su hija minusválida; en la segunda, el cuerpo muerto de Héctor; desconsuelo que es compartido por Rodolfo Walsh que cuenta la historia de la muerte de Victoria, relato parafraseado y extraído de una declaración radiofónica. "Príamo buscando el cuerpo de su hijo", dice Brie, "me recuerda los miles de familiares que buscan sus desaparecidos en nuestro continente sudamericano" (Brie 2000:3). Victoria —suicida antes que víctima de los militares de la dictadura argentina— muere, como Héctor, en desventaja y consciente de que va a morir en las manos de quien matará al resto de su familia y someterá a todo su pueblo. Walsh no envejece, muere asesinado; pero lleva, como Príamo, a su hija muerta sobre la espalda, el aterrado silencio ante una noticia que, si bien se sabe de antemano, detiene el mundo y deja para siempre un vacío sin compensación, una nostalgia de lo que no pudo impedirse, "la memoria como único cementerio" (Brie 2000:29).

El último gesto resaltado en este punto es, tal vez, el más claro, pues obliga al público a ver en los personajes a seres de ficción representados: es la acción de Casandra en su

último parlamento, en el que reconoce y señala otra vez la ficción al arrojar sus muletas para hablar de la muerte, de su alma escapando por un tajo de cuchillo, libre al fin de los dioses y su designio, hacedora de su propio destino cuando éste se consuma al fin. La distancia se establece por el hecho de que el actor es un ícono del personaje que lo construye, particularmente en el teatro griego, como estereotipo. "Cuando se rompe esta codificación establecida por una tradición (...) produce una desorientación y distanciamiento en el público" (Toro (De), 1987:105). En este caso, la ruptura excede los límites no solo del estereotipo, sino del propio personaje. Casandra deja de ser para contar, ya no desde sí misma, sino desde la actriz que ha leído y encarnado a Casandra, como debe hacer el público al salir de la escena: exorcizar los personajes con los que se siente identificado, hablar de ellos y no de sí mismo, leer la obra que lo ha conmovido. La muerte de Casandra cierra la acción en torno al panel que lleva colgadas las armas, los cuerpos y las muletas sobre las manchas de sangre. Termina pues el relato, el testimonio, y comienza, desde la muerte liberadora a la vez del personaje y del artificio, el "contracanto" ya mencionado que en el público deberá ser la "contralectura", el volver sobre lo visto para poder conmoverse a través de una recepción analítica de lo que acaba de experimentar.

Dentro de la descripción de la violencia, esta oposición entre verdad y simulacro opera también al nivel ficcional en el sentido diegético de la narración de la *Ilíada* homérica. Tiene mucha relación con la oposición entre lo dicho y lo omitido por los personajes. Nuevamente, quienes nos dan la clave de esto son personajes femeninos. La última acción de Casandra al dejar las muletas nace de una reflexión en relación a la versión de Sófocles: en *Agamenón*, las profecías de Casandra sólo son creídas en el último momento, cuando ya no pueden cambiar nada. "Casandra, antes de entrar en casa de Agamenón, en señal de protesta contra el dios, tira el cetro y los velos" (Boyes 2001:161). Los soldados la escuchan y reconocen su verdad, pero, pocos minutos después, ella muere asesinada y no hacen nada para impedirlo. Paralelamente, el público, ya distanciado de la ficción, pensando en el discurso y no en el personaje, cree en ella y la escucha. Pero es justamente el discurso en ausencia, la muerte del personaje lo único que queda, dejando a nuestra Casandra en la obra, solitaria como en toda su trayectoria por las otras obras en las que ha pasado por guerras que menciona y mantiene, reproduce, actualiza. Casandra no es escuchada entonces ni por su hermano, ni por Príamo, ni por los soldados, ni aún, en el momento de morir, por el propio público. En ese sentido, se podría reconocer en el personaje un grito verdadero que nadie escucha.

En contrapunto, Briseida (otra mujer, especularmente esclava, hija de un sacerdote) finge gritar de placer cuando grita de terror, llora a sus seres queridos junto al cadáver de Patroclo, enamora a Aquiles porque lo odia. Nuevamente se trata de un personaje creado en clave femenina a partir de los silencios en la obra homérica: las reacciones de Briseida corresponden a la narración de la *Ilíada*, pero son desarrolladas y reveladas desde su lado más íntimo, el reverso de lo que la historia oficial de la guerra suele ignorar. El grito entonces, es un grito ahogado, enmascarado en que lo que se escucha no es el grito, sino el simulacro, máscara que Briseida señala sólo en la intimidad de la confidencia entre ella y el público al que narra su desgracia.

En ese sentido, la verdad que no se escucha y el simulacro que es escuchado como verdad forman parte de dos mecanismos que tienen los personajes femeninos para mostrar la violencia y sus efectos, que al negarse tanto como al falsearse, se legitima en las acciones de los guerreros.

2.4. Contrastes

A pesar de que, como se ha dicho, se trata de una épica replanteada a través del distanciamiento, algunos recursos estilísticos del intertexto son mantenidos en la obra. Entre estos, en contraposición a la repetición cíclica descrita anteriormente, está el uso de un discurso *iterativo* en términos de Genette, que consiste en la condensación de ciertas características o gestos constantes en la obra homérica en un solo personaje o una sola acción. Un parlamento de un párrafo resumirá un capítulo de la obra homérica no sólo en términos diegéticos, sino también estilísticos. Así, en el Agamenón creado por Brie subsiste la sombra del anciano Néstor; Diomedes que en la obra homérica protagoniza todo un canto, en la de Brie tiene sólo un parlamento del primer acto: incita en siete versos a los griegos a no tener piedad y vengar los gemidos de Helena en las troyanas (Brie 2000:18). Un mecanismo similar recupera la importancia en el texto homérico del factor de la estirpe —la *Ilíada* de Homero presenta a cada guerrero cargado de toda su genealogía— dicha por Glauco sólo una vez en la escena que lleva el nombre de "el linaje". Otra constante estilística retomada de la obra griega es la comparación de los hombres con la naturaleza. Los hombres se asemejan a la niebla, a las ovejas de los pastores, a toros furiosos, al viento, al rayo, a los bosques cuando se incendian. Esta característica se presenta a través de paráfrasis en la introducción a algunas escenas que narran la guerra —"Encendieron fuegos, como las estrellas en torno a la luna brillan ardiendo" (Brie 2000:29).

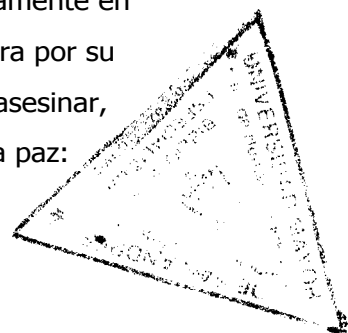
Lo iterativo, no funciona, sin embargo, solamente a nivel textual. Muchos elementos en escena condensan simbólicamente algunas transversales de la *Ilíada* de Homero que han sido construidas a partir de contrastes. De este modo, las cosas en *La Ilíada* de Brie no suceden en la acción en sí misma, sino en el significado de esa acción atravesada por la violencia. Es sobre ese significado que la causalidad cobra sentido, desde sus valores arbitrarios e insondables. En función a ella, aparecen en contraste las escenas en las que lo pacífico y lo familiar se manifiesta como un deseo o una nostalgia de lo que en el momento de la guerra es imposible. "Se me vuelve claro", dice Brie, "que los polos de trabajo son la violencia, el ejercicio de la fuerza por un lado y el ejercicio del amor y la compasión por el otro" (Brie 2000:4). La *Ilíada* homérica es destajada a través de la evidente desigualdad en la que los griegos son los conquistadores enemigos de las víctimas troyanas. Si bien Brie aclara en su prólogo que "todos, en tiempos de guerra somos potenciales víctimas y potenciales asesinos" (Brie 2000:5) y que el hecho de que los troyanos sean agredidos y los griegos agresores es apenas una contingencia, la obra se constituye claramente como un testimonio del lado victimado de Troya (¿Por qué si no contar la vejación al cadáver insepulto de Héctor por parte de los griegos omitiendo la simétrica tortura —evidente en la obra homérica— al cadáver de Patroclo por parte de los troyanos enardecidos?). Como parte de este manejo narrativo-escénico de la obra, el espacio de paz que no sucede más que en la palabra, en el recuerdo, en el deseo, sólo es posible gracias al hecho de que existe una asimetría en el enfrentamiento entre troyanos y griegos que se hace clara en el código de las armaduras: Los troyanos, amansadores de caballos, tejedores, tienen las armaduras de macramé; los griegos, marineros, conquistadores, protegidos de dioses bélicos, tienen las armaduras de madera de maguey. Maleable, suave, inflamable, hecho por manos femeninas, el tejido deja paso a la agilidad, el aire y el aliento. Los troyanos se asustan ante el enemigo, piden piedad, son familiares, los dueños de la casa invadida, los que gritan el silencio y el simulacro: sus reyes son una madre sin hijos y un anciano Frente a él, el maguey, material resistente y difícil de atravesar, protege los despiadados griegos de pasos lentos y pesados como sus caricias, que no dejan nada en pie, no perdonan ni a los neonatos, son quienes empuñan las ironías y la necesidad de una venganza insaciable frente a la evidente ausencia de lo que desean. Están comandados por un rey indómito que, a pesar de toda su crueldad, se muestra finalmente como un eslabón más de la gran cadena de poder presente en *La Ilíada*. Así, en la escena de la lucha entre los dos héroes principales, tanto Aquiles, con la

armadura nueva, como Héctor, que lleva la antigua armadura de Aquiles, están cubiertos del maguey sólido, infranqueable pero se ven despojados de él un momento antes del asesinato del troyano, cuyo cadáver permanece con el pecho desnudo. Esta simetría de la desnudez permite a la vez encuentros excepcionales (como el de Príamo y Aquiles) e irrupciones de la paz, precisamente porque la violencia excede incluso a quien la ejerce: víctimas y victimarios se quitan la armadura, lloran a sus muertos, se encuentran a veces.

El espacio de la paz y la redención convive hombro con hombro con el de la terrible guerra y ambos están presentes en todos los personajes masculinos en mayor o menor medida. En la escena, los objetos son a la vez rastros y signos de este estado: la sangre acompaña todos los lugares de violencia, empaña el panel que fuera blanco, es la virginidad perdida, el hijo y el padre que no vuelven, el espía que ha perdido la dignidad, es la impiedad, la vergüenza, la huella de víctimas y victimarios. Pero el lugar del amor, del consuelo es, como dirá Weill, el lugar de la amargura, la nostalgia de lo que se ha perdido o se está a punto de perder. A decir de Weill "todo lo que está fuera de la guerra (...) está envuelto de poesía en la *Ilíada*" (Weill 1938:16). Este es el lugar que representa, en oposición a la sangre, el agua. No es casual pues, que Brie haya escogido poner en escena a Andrómaca que quiere preparar el baño caliente de su marido y termina preparando su tumba, Hécuba que acuna una canción del viento mientras Polidoro es mecido por el mar, Patroclo y Aquiles abrazados bajo el manto púrpura que habrá de ser la mortaja de Patroclo luego de haberse bañado mutuamente. Estos códigos se juntan precisamente en la escena que culmina el relato de guerra: Príamo lava la cara de Aquiles que llora por su padre, mientras Aquiles lava la cara del hijo muerto de Príamo al que acaba de asesinar, ambos duermen juntos, conviven, establecen una igualdad que va más allá de la paz: recubren las heridas de nostalgia.

2.5. La voluntad divina: los dioses visibles

Además del valor simbólico del contraste, los objetos en escena remiten también a lo que no está presente, lo que no se puede decir. El cuerpo de Astianacte se convierte en el luto por su muerte, el vestido negro de las Ceres les permite convertirse en viudas, las escobas son armas, las prendas de vestir sustituyen a las personas que son sus dueñas, una tabla sobre la que baila Hera sugiere el sexo entre los dioses, los muñecos son el lugar que ocupa y no ocupa un cuerpo amado y muerto. Remiten pues, en su calidad de signos cambiantes a una ausencia en escena del objeto en concreto (no hay armas, hay escobas).



De la misma manera operan la gestualidad que reacciona y el texto que remite al espacio *latente*, donde está el mar del que Polidoro sale y los guerreros arriban, el camino hacia la carpa aquilea, la tumba de Héctor, etc. Es pues el lugar donde ha sucedido o está sucediendo lo que la escena no muestra, pero recuerda y cicatriza guardando sus indicios, espacio muy familiar a la tragedia griega, que refiere los hechos más violentos a través de testigos que acaban de presenciarlos. A partir de este mismo recurso se explota también el espacio inexistente de la paz. No se trata sólo de crear un contexto para lo que en escena sucede, sino también de nombrar en la nostalgia lo que no sucederá y hubiese sucedido: tal la vida de Astianacte niño, el futuro de Aquiles y el de Héctor junto a su padre, los niños, los olores, los sonidos que están ausentes de los campos de batalla en los que las mujeres recogen restos de sus seres amados.

En contraste, carentes de toda invisibilidad, los dioses son, tal vez, los personajes más sujetos a pulsiones concretas. Llama la atención su presencia en esta visión de *La Ilíada*, pues, salvo en los textos griegos, están ausentes en las obras que han dado origen a esta. En palabras de Boyes Naves, responde a una característica de la época, pues en general, las obras modernas que dramatizan historias griegas lo hacen desde la visión antropocentrista sin tomar en cuenta a los dioses. Desaparece el coro, dando al diálogo la tarea de construir el relato y caracterizar a los personajes, sin aclaraciones, comentarios ni resúmenes agregados (Boyes 2001:463). Importa, desde sí misma, la tragedia humana.

¿A qué responde entonces la presencia de estos personajes? En un país en que la modernidad no mata a los dioses, donde la urbanidad se despliega como una pátina sobre la superchería, las creencias y los sincretismos no pecan de ingenuos. Pero tal vez la razón más clara es el hecho de que estos personajes son instrumentos que permiten entender y cuestionar un hecho fundamentalmente humano: los mecanismos arbitrarios del poder. Los dioses, lejos de ideales y deseos sublimes, aún determinándola, actúan al margen de la polaridad de la guerra; manifiestan claramente una posición ética de la obra de Brie frente a quienes son dueños de un poder (una fuerza) que aniquila. Brie establece la diferencia categórica entre sus personajes a través de recursos intertextuales y estilísticos: los mortales son creados a través de paráfrasis que respetan el estilo, mientras para los dioses utiliza el *travestimiento burlesco*⁴³, lo que permite conformarlos como caricaturas. Así, la oposición entre quienes tienen el poder y quienes son sometidos por él, se construye también primordialmente a partir de un contraste que supone la inversión de jerarquías a través del uso del lenguaje: mientras los mortales respetan la temporalidad

⁴³ Manteniendo la diégesis en rasgos generales, se trastoca el estilo "degradándolo" (Genette 1989: 47).

de la guerra de Troya, en su lenguaje como en sus actitudes, tienen siempre palabras solemnes, parafrasean a los personajes de Homero y hablan, por lo general, en verso (cuya métrica cambia según el parlamento); los dioses utilizan un lenguaje vulgar, bufo, plagado de frases de doble sentido, de modismos, de elementos de la época actual (como la silicona), de palabras que los acercan al contexto boliviano y popular.

En ese sentido, una propuesta clásica que roza la tragedia se contrapone a la caricatura, y los dioses se distancian de los mortales a través de un lenguaje propio. Si bien se sabe, como refiere Boyes Naves, que en la tragedia griega cada dios se representaba con un distintivo específico, en esta puesta en escena la caricatura se extrema a través del brillo de los trajes, la ironía en ciertos elementos (como las aletas de Tetis y las chancletas de Era), los movimientos casi (y a momentos completamente) coreográficos de cada dios, la entonación de cada uno (Hermes es gangoso, Zeus cambia de tonos muy agudos a muy graves, etc.) y una presencia clara de la música como elemento de caricatura y caracterización de cada personaje. Así, los que se recuperan de la *Ilíada* son dioses cuyo discurso es puesto en entredicho, que tienen el poder pero no por una cuestión de merecimiento, dioses cuya gloria es muy relativa. En ellos "los celos, las envidias, las injusticias, los caprichos, el puterío, el fanatismo están presentes" (Brie 2000:8), sus decisiones, siempre arbitrarias, parten de sus peleas conyugales, de sus celos, sus mutuas seducciones en función de un deseo que se relaciona con el afecto caprichoso a los seres humanos". Este contraste permite además escénicamente que una obra embadurnada de sangre y lágrimas no actúe en el público como un recurso sólo trágico de ver la violencia de manera monótona y continua; gracias a la irrupción de estos personajes se crea una suerte de ritmo, de impulso: producen a la vez expectativa y sorpresa.

2.6. El encuentro liminal

En esta encrucijada entre dioses y hombres, griegos y troyanos, violencia y nostalgia, existe un lugar intermedio que promueve el encuentro. Será el semidiós quien encarne esta liminalidad también partiendo desde el lenguaje. No existe mortal, hombre ni mujer, que hable en los términos de Aquiles, quien en batalla contra los mortales se da el lujo de usar metáforas fuera de la época —"como agua de la ducha correrá el cerebro fuera de la herida" (Brie 200:39)— y de insultar con palabras como "Borracho, cara de perro" (Brie 2000:15) y, al mismo tiempo, usar un lenguaje está absolutamente limpio de modismos y

⁴⁴

"Siempre los dioses hemos padecido males horribles que recíprocamente nos causamos para complacer a los hombres" (Homero 1945:149)

frases populares, oscilando según la circunstancia: todas sus sentencias racionales y piadosas son similares a las de los mortales, las pasionales, a las de los dioses. Es uno de los personajes más complejos recuperados de la obra homérica, ya que, si bien es sanguinario e impulsivo, es uno de los griegos más sensatos. Es a la vez la conciencia de quien quiere huir de la guerra para morir con paz en vez de gloria, y el indómito ser que frente a la muerte de Patroclo no escatima en sarcasmos, insultos y amenazas a los hombres que agonizan en sus brazos. Juega también en Aquiles la ambigüedad entre la seducción y la crueldad, tanto en sus actitudes con Briseida como en los asesinatos en sí mismos. Su liminalidad no es de ningún modo un equilibrio entre sus dos naturalezas, sino la convivencia de ambas, "o ser el huésped benévolo, o el degollador. Así, por lo tanto, también es esta la medida: cuando no hay término medio" (Blanchot 1993:166)

No es casual que todos los códigos confluyan en el encuentro entre Príamo y Aquiles. El héroe griego protagoniza ese encontrarse en el lugar de la paz contenida en la nostalgia, del héroe indómito durmiendo junto anciano desvalido, encuentro entre quien da la vida y quien la quita, última confluencia antes del desenlace que consiste apenas en recontar ruinas: sepultar a los muertos. En ese encuentro algo coincide y cambia de lugar. Cada uno de los dos tiene algo del otro. De esta manera, si bien existen lugares enfrentados, no se llega a una definición sin matices, pues hay algo de ridículo en la solemnidad humana, algo de vulnerabilidad en el poder aniquilador, todo griego tiene algo de troyano; se crea un espacio para la paz que no es posible en la guerra, pero que, aún como deseo o nostalgia, logra suspenderla al menos por un momento.

2.7. El último cuadro

En el panel, colgadas en la luz tenue han quedado la sangre, las armas, la memoria de los insepultos y de quienes en sus manos murieron. Queda en el escenario asimétrico la huella de diversas polaridades: lo divino frente a lo humano, la armadura griega aplastando la troyana, el grito fingido y el inaudible, los héroes remotos y los recientes, los propios, la mancha de sangre, la sandalia perdida... la luz oscurece sobre las ruinas, frente a una tela enteramente blanca sumergida en la oscuridad. Suena el primer aplauso. A cada lado del escenario (o fosa) la mitad del público, parpadeando por la luz blanca mira la cara de la otra mitad.

3. En un sol amarillo (memorias de un temblor)

*¿Se da cuenta? Crece el infinito...arriba un sol amarillo
y el alma que se apartó de la caridad divina
anda sola y ciega bajo el sol amarillo
(Roberto Arlt, Los siete locos)*

Un teatro municipal. La venta de entradas, las taquillas, el centro de la ciudad. Un escenario. El público frente a él: "por un lado, en una luz que finge ignorar, el actor, es decir, el gesto y la palabra; por otro, en la noche, el público, es decir, la consciencia." (Barthes 1990:83). Telón cerrado, pesado, guindo, delante del que hay un hombre sentado inmóvil en la penumbra. El tiempo en silencioso suspenso. Súbitamente, las cosas se mueven de lugar: el hombre queda semidesnudo, del techo cuelgan y oscilan —junto a su ropa y amarrados por sogas— desarticulados fragmentos de lugares que han o hubiesen sido: Una puerta con una esquina rota a manera de ventana, el marco de un cuadro, una maleta, una mesa, una silla; aquí comienza la historia de Aiquile, Totora, Mizque y las comunidades aledañas; en la ruptura, lo inesperado, el sismo de la memoria que las preguntas desentierran.

La obra trata precisamente de eso: responder a las preguntas que se hacen los pobladores, intentar comprender quiénes son responsables de esta catástrofe humana, cómo sucedió, qué hubiese podido evitarla. Son estas preguntas de las que parten los textos de diversas formas que serán materia de la obra, alejándose de la ficción para entrar en el pantanoso terreno de la oralidad: transcribo, conmovida, los más de cincuenta y dos testimonios recopilados por el Teatro de los Andes, de personas damnificadas en los pueblos de Totora, Aiquile y las comunidades campesinas de Chijmuri, Loma Larga, Antakawa, Hoyadas, y Chakamayu para luego buscarlos en el texto de Brie en citas literales y recurrencias diegéticas. En contrapunto, en la obra se filtran textos del discurso oficial: denuncias registradas, informes del ministerio de defensa sobre casos de corrupción en Aiquile, Totora y Mizque, las noticias de la prensa cochabambina de esa época⁴⁵, el informe de desastres de la Organización Panamericana de la Salud (OPS), discursos (también grabados y transcritos para esta tesis) del presidente Hugo Bánzer, el

⁴⁵ La investigación hemerográfica realizada en Cochabamba abarca no sólo los artículos de las fechas cercanas al terremoto, sino además los de los casos de corrupción descubiertos después.

ministro Carlos Kieffer y los militares presentes luego del terremoto. De esta múltiple información, nace la primera división de la obra a nivel del texto: lleva un anexo que, por puntos y con nombres completos, detalla los actos de corrupción y los robos de donaciones internacionales (desde dinero hasta ataúdes) para el terremoto de Aiquile, Totora y Mizque en 1998. Lo dice Brie en el prólogo: las páginas anexas que "son un deber cívico", y la obra que "es un hecho artístico", nacen de una misma inquietud, "van juntas" (Brie 2004:48).

3.1. La obra

A su vez, la obra se divide en dos actos que funcionan —dirá Brie— "como dos movimientos musicales" (Brie 2004:8) divididos en escenas, que a momentos se subdividen en cuadros. Si bien se rigen por el orden temporal y hay una estructura sucesiva (antes, durante y después del terremoto), las situaciones dramáticas que movilizan la acción (la "detonan" dirá cierta jerga teatral) son distintas en cada escena. En cada acto hay un motivo que genera la dramaturgia: el hecho mismo del terremoto y las consecuencias de los actos de corrupción en los habitantes de las zonas afectadas.

El primer acto se titula *la tragedia* y ha sido dividido en siete escenas que dan voz al testimonio de distintas personas (entre ellas los actores); pone en escena varias versiones narradas de lo ocurrido en el temblor y en la gente. El segundo acto, titulado *la burla*, contiene ocho escenas que muestran, además de testimonios, hechos de violencia militar y civil, sumados a las "medidas" del gobierno a través de un contraste entre lo cómico y lo trágico que denuncia algunas actitudes de estas instituciones.

En esta división es importante, más allá del tema, la decisión estética que parte de la intención de cada acto: mientras el primero, a la manera trágica, promueve cierto elemento catártico y, en cierta medida, de identificación por parte del público; el segundo (nótese que titula "la burla" y no "la comedia") parte del humor negro para generar un distanciamiento; es decir, una mirada que a la vez involucra la ficción y va más allá de la anécdota al momento de dar la información diegética.

3.1.1. La Tragedia

En medio del escenario en penumbras, un Campesino (nombre que comparten este y varios otros personajes en la notación dramática) sentado en una silla. Lleva un sombrero viejo, chamarra y pantalón color tierra, está descalzo y con la mirada fija en algún punto. Tras él, de pie, un hombre con `saco del mismo color, mira al frente en silencio, con el

puño cerrado. El parlamento del hombre sentado, exclusivamente ficcional, muestra un deseo de enterrar el dolor pasado junto con los muertos, un cansancio que se niega a responder a las preguntas insistentes de un periodista. Estructura cíclica típica de la tragedia: se anuncia, en la voz de este personaje, el relato de una historia conocida, mítica como todo cataclismo, como toda muerte. Mientras habla, se va iluminando junto a ellos una pareja: ella lleva pollera y blusa negras, el pelo amarrado en dos trenzas y abarcas en los pies, al igual que él que viste ropa café y sostiene en las manos un marco de madera que bordea las caras de los dos, como en una fotografía. Ambos permanecen inmóviles. Desde la silla, el campesino termina su parlamento preguntando "¿quieren saber cómo fue?" en el instante en el que "*los objetos estallan y vuelan*" (Brie 2004:9) quedando pendientes de seis cuerdas distribuidas en el escenario. En el estallido han salido del escenario los otros actores. Cae polvo del techo y un hombre solo, descalzo y con el pecho desnudo, canta en medio de la escena. Su canción cuenta en idioma quechua y sin traducción que su hijita está enterrada y dormida: va a morir. En el texto escrito, es la cita textual de un testimonio, traducido entre paréntesis. Entra un Periodista con un micrófono en la mano (real, que suena desde los parlantes del teatro) y busca información para el morbo de sus televidentes. Pone el dedo en la llaga que se convierte en el presente de la historia, inaugurando la presencia de testimonios reproducidos en forma literal; en este caso, el de Aurelio Ugalde Torrico, uno de los pocos habitantes de Aiquile que revela su nombre en escena. El terremoto ha ocurrido hace poco y el anciano cuenta su desgracia: acaban de desenterrar vivo a su nieto y quedan todavía dos familiares bajo tierra. Culmina con una frase ficticia que sintetiza otra faceta del terremoto mencionada en varias entrevistas: pide ayuda al periodista para desenterrar a su familia pero éste, que ya tiene la información que necesita, lo abandona sin terminar de escucharlo, asumiendo la actitud —adoptada por los propios actores en algún momento del proceso— de quien, en procura de una buena historia, olvida la circunstancia y se va, dejando solo al campesino que lo mira inmóvil y perplejo.

El acento se particulariza y la voz del actor se hace más grave; hace evidente el cambio del personaje, al tiempo que establece una diferencia léxica entre los "Pobladores" de Totorá, Aiquile y Mizque y los "Campesinos" de las comunidades de Chijmuri, Loma larga, Antakawa y Chakamayú —pueblos aledaños— que describen el momento del temblor en esta escena, lo que De Toro define escénicamente como un *índice social*: "una gestualidad codificada de ciertos sectores" (Toro (De) 1989:112). Los testimonios han sido copiados y citados literalmente a la manera del collage: el parlamento de cada Campesino toma

forma por pequeños segmentos de testimonios contados por personas de diversas comunidades, géneros y edades.

Mientras él habla, entra avanzando hacia la puerta una campesina que sostiene un poncho de aguayo envuelto. "Encima de la casa también como las águilas, los cóndores 'lapaj, lapaj' hemos sentido" (Brie 2004:10) dice el Campesino, y ella mueve la puerta: la bisagra se mueve y suena como un pájaro. Mientras continúa la descripción, dos actores percuten con palos el suelo desde el fondo de la escena y hacen onomatopeyas, también extraídas de varias entrevistas en comunidades. Así, desde lo más íntimo del intertexto, la representación no sólo busca escenificar un terremoto, sino la percepción de éste desde la memoria de los que lo vivieron.

La mujer se suma a ellos. Al centro del escenario, el Campesino se tambalea, alarmado, sube la voz y el resto calla de golpe. Cuenta el relato de cómo ve su casa desplomarse sin poder salir de ella. La actriz se adelanta y levanta el aguayo detrás de él, "Un adobe me ha pescado en mi cabeza" (Brie 2004:10), dice mientras la mujer le pone el poncho. Este tipo de representación será dominante en todo el acto: rompe con una representación realista no sólo porque usa códigos escénicos simbólicos además de representativos (entiéndase por ejemplo, el poncho como la muerte, la desgracia, lo trágico), sino además porque los actores no representan (no *imitan*) a personajes que narran, sino a la narración en sí misma: los pobladores entrevistados a los que el discurso cita o alude están recordando el terremoto, los personajes de la obra lo *viven* y lo poetizan en cada función; "de manera que la copia elaborada sobre el escenario no sea en absoluto destruida, sino como quebrada, estriada, sustraída al contagio metonímico de la voz y del gesto" (Barthes 1990:78). Los actores salen de escena. Queda el Campesino echado, la mujer lo sacude mientras cuenta que quería despertar a su hijo. Él se va al fondo del escenario. Ella, hincada y mirando al cielo, cuenta su relato, que suma en sí un testimonio de Chijmuri y otro de Loma larga, describiendo cómo la noche del terremoto no salió de su casa porque acababa de dar a luz, y se durmió mientras su hija salía con el bebé. Al día siguiente, la casa se derrumbó a sus espaldas. Mientras narra, se pone de pie repentinamente, trata de moverse y el hombre que ha permanecido de pie detrás de ella la toma por las muñecas. Se retorna una idea recurrente de Brie en cuanto a lo que excede y somete al hombre: la brutalidad que en *La Iliada* pertenece a guerreros y militares se traspone a la metáfora de un terremoto.

Aparece por segunda vez un elemento que sostiene la idea de una representación del relato: el terremoto se personifica en un actor que sale de escena y abre paso a otros dos

que dejan una muñeca en el suelo y dan vueltas a sus ponchos: crean una imagen de algo que se mueve, otro sonido para el momento de la catástrofe. La mujer retrocede hacia ellos y comienza a dar vueltas, abrazada a la muñeca. Cae y salen todos los otros actores mientras se apaga la luz. "Así he amanecido" (Brie 2004:10). Se iluminan dos pequeños círculos de luz en los objetos a la derecha del escenario: la puerta y la maleta. "La casa se ha caído" (Brie 2004:10). Se apaga la luz.

Simultáneamente, al frente se enciende un cenital donde está el marco de la primera escena, colgando. Detrás de él un Campesino hincado. Entre sus piernas tiene un tambor y apoya el mentón en dos baquetas. Se prende la luz central y, de pie, otro Campesino cuenta cómo los catequistas interpretaron el terremoto como castigo divino. Apenas termina su relato, el primer Campesino toca el tambor que está lleno de tierra: vuela el polvo, se apaga la luz del medio y se prende la de la puerta, desde donde habla un tercer Campesino (interpretado por el actor de la anterior escena), que relata el rescate de algunos heridos y enterrados luego del primer temblor⁴⁶. El Campesino que está detrás del marco empieza a contar el temblor utilizando onomatopeyas, avanza al centro dejando el tambor. Su actuación, que también es un collage, muestra varias voces, como si cada frase fuera dicha por un personaje distinto, otra muestra de cierta épica que va más allá de la representación de los enunciadores, que en este relato único parecen ser muchos. Detrás de él, los otros tres (la mujer al medio) hacen un sonido constante desde la penumbra, in crescendo, mientras avanzan al frente. Cuando él empieza la última onomatopeya (única que no figura en el texto) los otros la repiten. Al terminar su relato, sin abandonar el último ruido descrito, intercambia el lugar con una Campesina que habla a gritos, arrastrándose desde el suelo. La Campesina cuenta cómo se movía la tierra la noche del temblor y se tambalea, retrocediendo. En una nueva personificación del terremoto, ellos avanzan: parecen pasarle por encima mientras ella lucha, habla, se escurre por los resquicios (en medio de los brazos, las piernas) tratando de avanzar. Finalmente lo logra: exhausta, se apoya en ellos, que comienzan a retroceder. Aferrada a uno de los ponchos, cae poco a poco hasta que termina en el suelo, temblando. Avanza un Campesino hasta estar delante de ella, mirando hacia el público. Empieza un sonido de sikus⁴⁷ a un volumen muy bajo que va creciendo mientras los otros dos avanzan dejando

⁴⁶ En la puesta en escena del texto, este parlamento cambia de lugar dentro de la obra, lo que no es relevante: al ser un discurso fragmentario, el sentido es el mismo. Este desplazamiento se debe a una cuestión rítmica en escena que tiene relación con el manejo de contrastes: una escena ruidosa precede al silencio o la canción solitaria, una escena rápida anuncia un cambio, una suspensión en el que la acción se mienta o se contiene.

⁴⁷ La música de sikus en toda la obra, reproducida con amplificación, ha sido compuesta por Cergio Prudencio.

caer polvo de sus puños. Toman por los brazos al Campesino y lo llevan atrás. La música va in crescendo mientras él cuenta el día siguiente al desastre. Sin dejar la personificación del terremoto, uno de los del fondo atraviesa el escenario y le quita el poncho, le rompe la camisa, se queda junto a él, que continúa su historia subiendo el volumen de la voz a medida que aumenta el de la música, la cabeza gacha: "como en un sol amarillo estábamos, no había ganas ni de agarrarse la comida, todo habíamos dejado, a nuestros animalitos, nuestras cosechas, aquí ya no era como antes, no pensábamos más poder existir" (Brie 2004:12).

La elección de Brie en cuanto a estos textos (numerados y sin nombre específico) sigue un criterio de representatividad temática: cada tema escogido para esta escena atraviesa los testimonios omitidos en el proceso de selección y está en la voz de un campesino diferente. Refieren las condiciones de las casas el momento del terremoto, las reacciones de las familias, las de los animales, el llanto, las sensaciones. También integran criterios estilísticos que comparten los testimonios, como la forma de hablar (que cambia algunas palabras de género, abunda en diminutivos, usa mucho el pasado compuesto, modifica la sintaxis, etc.) y el uso de onomatopeyas que describen el movimiento de la tierra, las cosas que caen y otros sonidos de la noche del terremoto. El lenguaje de los Campesinos (rescatados de textos de Chijmuri, Loma Larga, y Antakawa) y el de los Pobladores (de Totorá y Alquile) al ser una constante cita, conforman una suerte de dialecto" que caracteriza a cada personaje dentro de un rango, aunque no de una personificación específica. La fragmentación multiplica: no es casual que cada uno de los actores hable hacia una diferente dirección y a partir de una postura corporal distinta: cada postura define una multiplicidad de personajes que no actúan como actantes, sino como fragmentos de una colectividad con un sentido en común.

A estos testimonios se suma la narración de la experiencia de un Actor frente al relato en quechua de una víctima del terremoto. Comienza la escena tercera, que se referirá en específico a los niños en el terremoto. Entra en escena y pone un muñeco de niño en el suelo. Desde atrás un Campesino avanza y con el solo hecho de sumar su presencia al texto del Actor, personifica el relato mientras se escucha una quena de fondo. El Actor, de voz solemne y suave, es nuevamente una intrusión que rompe lo referencial, lo mimético

⁴⁸ La definición de la palabra dialecto de la Real Academia de la Lengua Española es la de un "Sistema lingüístico derivado de otro, normalmente con una concreta limitación geográfica, pero sin diferenciación suficiente frente a otros de origen común." En lingüística antropológica se entiende por dialecto la forma específica de lengua usada por una comunidad. Al referirme a *dialecto* en esta tesis, me remito entonces al habla popular característica de la zona, sea esta Alquile, Totorá o las comunidades campesinas circundantes.

en la obra: se incluye como parte del relato como ficción, desestabilizando el personaje de los campesinos como reflejos de una realidad para ubicarlos como imágenes dentro de una estructura mayor. El actor sale de escena y queda el Campesino, cuyo personaje y texto nacen del testimonio de Juan (de apellido desconocido) de Loma Larga", que relata la muerte de su hija de tres años, fallecida en sus brazos mientras está dormida. Una vez más, en la obra el testimonio se repite de manera literal y en idioma original (quechua, traducido entre paréntesis en el texto). El campesino, descalzo, con el poncho colgado en la espalda, y un muñeco en los brazos habla con la mirada fija en el horizonte, con "rabia contenida" (Brie 2004:12), como describe el Actor.

Canta una canción de cuna y entra desde atrás otro actor con otro muñeco: un niño como de tres años. Cantan los dos y cuando callan y se escucha una voz femenina en off cantando la misma **canción**⁴⁹. Sale el campesino que acaba de hablar y queda el otro con el muñeco en brazos y la canción de fondo. Relata, citando un **testimonio**⁵⁰, que no había ataúdes suficientes. Mientras habla, se prende un cenital sobre la puerta que uno de los otros pone en el suelo en posición vertical. Se apagan las otras luces y la música. El Campesino se sienta apoyado en la puerta, con uno de los muñecos sobre las rodillas y el otro sobre el hombro. Otro de los actores, pone delante de él el marco que ha descolgado y se forma la imagen de un féretro. Los niños compartieron ataúdes con sus padres, "ni siquiera muertos han podido descansar en paz" (Brie 2004:13) cuenta uno de los actores mientras vuelve a escucharse la canción de cuna.

Mientras la canción se extingue, se prende la luz en todo el escenario y nuevamente hay un salto temporal hacia los antecedentes del terremoto. En escena se mezclan diferentes rumores (sacados también de los testimonios) sobre el temblor, sumados a la rabia de los pobladores por su poca preparación sobre el tema siendo habitantes de una zona sísmica. Los pobladores son interpretados por dos actores vestidos con camisas de colores neutros y una actriz que lleva un vestido ancho, violeta. Al entrar en escena, deshacen la imagen del ataúd. A diferencia de las anteriores, en que los personajes narran, estas escenas muestran réplicas directas y cortas. Sólo cuando hay citas textuales utilizan los objetos que cuelgan de las sogas. La actriz le pone un saco a un actor y él interpreta a un poblador apenas se lo pone. Los tres actores se paran en el fondo. Citan textualmente las opiniones

⁴⁹ Transcripción propia de la entrevista grabada por un integrante del Teatro de los Andes.

⁵⁰ Paskanantintin, Luzmila Carpio.

⁵¹ Pobladores de **Chakamay**.

de siete habitantes alquileños⁵² y se crea un personaje ficticio: un Geólogo con acento extranjero (después nos enteramos que es alemán) que explica los terremotos previos, la causa y la forma en que se manifiesta y se mide un sismo, cuenta además otros desastres naturales que fueron consecuencia de errores humanos. Al entrar el Geólogo los actores se hincan. La escena que comienza mezcla una suerte de caricatura humorística con información seria; la fuente de información que da cuerpo a este personaje es una "crónica de desastres" de la OPS (Organización Panamericana de la Salud) sobre el terremoto de Alquile e información de la prensa que explica la magnitud del terremoto y el grado de previsión que se pudo haber tenido.

El Geólogo, al fondo de la escena, explica los datos utilizando la mesa como pizarra. A cada pregunta mal respondida por los actores, que permanecen de rodillas, los castiga como un profesor: los agarra de las orejas, los golpea con una regla, los despierta con un grito cuando, aburridos, se duermen. Ellos se levantan, preparan escenografía mientras se escucha nuevamente el bolero de Sipe Sipe. El geólogo se adelanta y sigue hablando, recoge de tras escena un frasco de cristal lleno de agua. Cuenta los casos de contaminación y corrupción de empresas mineras que descargan sus desechos en ríos y entra la actriz con una jarrita, echando en el agua un líquido negro, que primero la ensucia y luego queda flotando. Una vez más los Actores participan, pero, en vez de contar su experiencia, dan voz a algunos datos que el geólogo omite; interpelan y cuestionan al público directamente sobre las causas y las posibilidades que se desaprovecharon para evitar pérdidas en el terremoto. El tercer actor, dejando de representar al Geólogo, se ha parado tras ellos. Se queja ("quién tiene la culpa") y cuenta que en el pueblo escribieron un graffiti al respecto. Se prende la luz de atrás: la mesa, que aún cuelga, da vueltas vertiginosamente. En ella está replicado el **graffiti** original: "lo malo de Dios es que vive en las nubes".

El actor borra la pizarra, descuelga la mesa, la pone en medio de la escena y sale.

En escena, un parlamento femenino introduce al texto que omite esta frase: "ay Michiel, un holandés que trabajaba en Alquile?". Comienza entonces una escena extraída en su totalidad del testimonio de Michiel Werweij⁵³, que narra el momento del temblor y el rescate al día siguiente de su esposa embarazada, los cuerpos de sus dos hijas y su propio rescate. La narración de este testimonio es también citada de manera literal, pero

⁵² Nardy **Román**, Ramer (sin apellido **registrado**), **Gualberto** Beltrán, Miguel Cabrera, Magín García y dos testimonios sin nombre, todos sin fecha, transcripción propia de testimonios grabados por el Teatro de los Andes.

⁵³ Publicado en el diario Última Hora el 22 de mayo de 1999.

sinetizada y reordenada, dividiendo el discurso originalmente monológico en dos personajes: Michiel y su esposa Katrina (nombres reales de los damnificados). Se enciende la luz del marco donde habla Michiel mientras cuelga en él una enredadera. Katrina pone flores en la puerta que pende al frente de la ventana. Atrás sube la cuerda de la maleta y también hojas de enredadera cuelgan de ella. Michiel y Katrina cuentan lo que hicieron con sus hijas (un día normal) el día del terremoto, mientras avanzan de la mano hasta el medio de la escena. Michiel se sienta en una silla junto a la mesa que ha sido ubicada al centro de la escena, mientras desde atrás entra un actor con un mandil morado. Katrina, con el mismo vestido de la escena anterior y un saco azul, habla por la ventana de la puerta, que sostiene con las manos. Se duermen. El actor con el mandil sacude la mesa y ambos despiertan asustados, entra un segundo actor con un mandil idéntico y arrastra hacia atrás a Katrina, para luego agarrar a Michiel por la cintura. Michiel se suelta, habla hacia el público, de pie y cuenta el momento del terremoto en que abre la puerta del dormitorio de sus hijas el instante mismo en que su casa se desploma. Cae al suelo y uno de los actores le hecha polvo encima. La luz se enfoca en él y el actor vuelve a sacudirlo y lo lleva hasta la otra luz. Michiel tose polvo. Los dos actores lo ponen de pie, lo levantan y lo tiran echado sobre la mesa. Le dan la vuelta y su cabeza queda colgando. Lo sientan. Se hace un suspenso en la narración y en la acción. Michiel cuenta "luego era un silencio total" (Brie 2004:18) y en ese instante comienza a escucharse el bolero de Sipe Sipe. Los actores vuelven a echarlo y uno se apoya sobre él, el otro le agarra un brazo, juega con sus dedos. Lo ponen contra la mesa y echan polvo alrededor. Michiel tose, el polvo vuela, cuenta cómo gritaba por auxilio. Cuando finalmente es escuchado, lo levantan y lo limpian con torpeza. Lo sientan en la silla, mientras habla y uno de ellos hace un dibujo en la mesa con el polvo. Michiel cuenta la tristeza por sus hijas muertas. Desde atrás, Katrina avanza hacia la mesa y la levanta poco a poco: hay en ella un dibujo infantil que representa a una niña. A medida que levanta la mesa se va desdibujando, cae el polvo al suelo, la mesa queda en blanco, en posición vertical. Ambos avanzan hacia adelante, se dan la mano como al principio, habla la voz dulce de Katrina: "Y finalmente, el amor y de nuevo la esperanza por nuestro hermoso y sano hijo. Martín Alexander nació seis meses después del temblor" (Brie 2004:18)⁵⁴.

La escena se oscurece; uno de los actores queda sentado en una silla junto a la puerta, iluminada tenuemente. Titulada *Cuánto dura un temblor*, la escena se divide en cinco

⁵⁴ Nombre real del hijo de Katrina y Michiel Werweij, pues, en efecto, cuando rescatan a Katrina lleva tres meses de embarazo.

cuadros que cuentan anécdotas y descripciones de los pobladores intercaladas a la presencia de los Actores que describen las consecuencias, la pérdida, la forma de vida que se genera después del terremoto. Como una cortina, entre cada cuadro se oye una música de quena baja, melismática, sombría.

Sentado, un campesino describe el terremoto mientras desde la oscuridad los otros dos actores, con mandil violeta, le lanzan ropa a la cara, cada vez más violentamente. Habla de los heridos. Nuevamente cita el relato de Eufonio **Camacho**⁵⁵, habitante aikuileño cuyo personaje (nominado en la didascalia como Hombre) engrana además citas de los discursos de otros dos pobladores **aikuileños**⁵⁶. Lo sacan de la silla y se la llevan, él sigue contando los muertos y rescates que había visto, avanza y la ropa que le tiran a la cara interrumpe su discurso, se prende la luz general de escenario. La acción de los otros dos oscila entre buscar entre la ropa, tirándola hacia arriba y lanzársela al Hombre con fuerza. Termina de hablar y sale, la luz baja, quedan los cenitales sobre los objetos.

Uno de los hombres de guardapolvo violeta husmea entre la ropa. Cada vez sostiene una prenda distinta, "¿Es este?" (Brie 2004:21), pregunta a la actriz, que está ahora con el pelo suelto y sin saco. Ella contesta que no. Se pone a buscar entre la ropa. Entra el relator y cuenta cómo es necesario volver a armar y curar todo lo que se ha destruido. La mujer sigue buscando. Entra un hombre. Se pone a buscar con ella que encuentra entre la ropa una chompa de lana y se la pone. Se transforma en una Pobladora y cita el relato de la Dra. De **Ferrufino**⁵⁷, el único que denuncia la actitud de los propios pobladores de Aiquile (en el relato original se trata de campesinos) que por ayudar a recuperar las cosas de una casa a punto de derrumbarse, cobran como comisión la mitad de lo recuperado. Entra un actor y envuelve a la mujer en una frazada, ella se duerme. El otro actor encuentra una gabardina y recuerda: "aquí se murió el Marcelito" (Brie 2004:22), mientras desde atrás avanza lentamente Marcelito con un pantalón negro de tela y el pecho desnudo. El actor agita la gabardina junto a la mujer, crea el viento (después repetido como código en *Frágil*) que trae consigo la memoria. Dormida, la mujer se pregunta por su nieto, mientras el actor cuenta que ella tiene miedo de dormir. La mujer despierta sobresaltada, cae la frazada de sus hombros mientras describe cómo era su nieto. El actor se pone la gabardina y recoge además una bufanda. La actriz y el actor sostienen a Marcelito por los hombros y los brazos, como a una marioneta. Es acaso el símbolo del muerto, el

⁵⁵ Transcripción propia de la entrevista grabada por un integrante del Teatro de los Andes, sin fecha.

⁵⁶ Miguel Cabrera y un poblador sin nombre registrado.

⁵⁷ Transcripción propia de la entrevista grabada por un integrante del Teatro de los Andes, sin fecha.

inexistente con el que cargan y al que dan vida los recuerdos de sus abuelos. Él camina lento con las rodillas dobladas, en silencio, mientras los otros cuentan los sucesos previos al temblor. Se apagan las luces: queda el cenital sobre Marcelito, que se desploma sobre los brazos de un actor con guardapolvo violeta. Comienza el relato de la historia de Marcelo —nieto de Miguel López y Lucha de López— sepultado por su propia casa al tratar de rescatar a su abuela, quien sale segundos antes de ver cómo la casa se desploma sobre su nieto. Luz tenue sobre la puerta, desde donde habla ella, y en el marco, hacia donde avanza. El hombre grita desde la puerta, ella grita desde el marco y comienza a escucharse el bolero de Sipe Sipe. El hombre de guardapolvo pone de pie a Marcelo y lo deja. La mujer se abriga con los brazos lánguidos del nieto a sus espaldas. Su esposo hace el mismo juego pero de frente: angustiado, trata de que lo abrace varias veces, pero los brazos se caen. Una vez más se hace referencia a un código presente en otras obras: la escena es, gestualmente, casi idéntica a la de Aquiles junto al cuerpo de Patroclo en *La Nada*. El Esposo cuenta su angustia, y cómo decide ir a buscarlo al río, donde estaban los chicos de su edad. Marcelito se hace en el relato, por segundos, los otros muchachos: "al río" dice y luego cae lánguido en los brazos de su abuelo. El abuelo intenta correr, camina torpemente con el nieto colgando. Finalmente lo pone de pie y lo deja ahí. Cuenta cómo lo encontraron muerto y la abuela termina el relato describiendo cómo arreglaron el cuerpo. Marcelo sale mientras entra otro actor con guardapolvo y le pone en los hombros una frazada al abuelo. "A partir de ese momento, nos perdimos" (Brie 2004:23) comienza el relato de la vida después de la muerte de su nieto. El actor pone otra frazada a la abuela. Se pone otra él y la luz se hace tenue. "Nos fuimos de Alquiler, no concebíamos haber perdido a un chico de catorce años que ya usaba mis trajes, que ya era un hombre (...) ¿por qué él? ¿Por qué él y no yo?" (Brie 2004:24)

El abuelo cambia de personaje, de acento, y cita el testimonio de Pastor Camacho⁵⁸. Desde su lugar, realiza una serie de onomatopeyas que describen lo que las palabras del campesino no alcanzan: es el relato de la lluvia de estrellas, fenómeno registrado la noche misma del temblor, observable desde distintas partes del planeta; entre ellas Alquiler. La música de fondo, de sikus, se hace más fuerte a medida que el relato avanza. Cuando termina, se queda mirando fijamente al cielo.

⁵⁸ Como casi toda la escena, esta es una cita del testimonio de Miguel López que es complementada con fragmentos del testimonio de su esposa, Lucha de López. Marcelo es el nombre real de su nieto muerto en el terremoto. (Transcripción de la entrevista realizada por el Teatro de los Andes, sin fecha)

⁵⁹ Entrevista realizada por el Teatro de los Andes, transcripción propia.

El mismo actor del primer cuadro, el periodista, entra con un micrófono en la mano (que suena en los parlantes del teatro), es el día siguiente al terremoto. Se acerca a la mujer, le pone el micrófono en las manos, ella lo sostiene pero permanece inmóvil, no contesta a nada. Se acerca al Campesino de la derecha. Él contesta con gestos. Mientras tanto el hombre de atrás sale y vuelve a entrar con un guardapolvo blanco abierto. Se anuncia una entrevista al médico, que sucede de pie, en el medio de la escena. El médico tiene en las manos un pan, que está a punto de comer, pero permanece intacto mientras habla. Condensa en sus parlamentos fragmentos de los testimonios del doctor Romolo (sic.), Elizabeth Torrico (hospitalizada luego del sismo) y una enfermera del hospital de Aiquile sin nombre registrado. Cuenta, entre varias descripciones, la muerte de Freddy Flores (también real), historia que es comentada por varios testimonios en el pueblo⁶⁰. El periodista se va luego de confirmar que hay muertos, interrumpiendo el testimonio del Doctor, que mira a al frente y sigue su relato sobre las dificultades que se tuvo al atender a los heridos fuera del hospital a punto de derrumbarse, las precarias condiciones de higiene, la falta de personal, los quejidos, los gritos, el horror que desde ese momento acompaña algunos recuerdos indelebles, cerrando el acto con una frase literal de la enfermera: "A ratos se oía un llanto, pero silencio era después, corrían las enfermeras, los médicos indicaban, pero el resto era silencio" (Brie 2004:26). Termina de hablar, come su pan y mira a los otros dos. La luz se paga lentamente, mientras suena una vez más el bolero de Sipe Sipe. Dice la didascalia: "*impasible, le caen lágrimas*" (Brie 2004:26). Así termina *La tragedia* que fragmentariamente devela la indefensión de las víctimas frente al desastre, las muertes, los heridos, la pérdida: la forma total y múltiple de la catástrofe. Todo gira en torno a la situación dramática de la tragedia, la fatalidad de lo natural por sobre lo humano. Es pues en esencia una tragedia en términos aristotélicos: el hombre, impotente ante la fatalidad, se ve condenado por la circunstancia; en ese sentido, si bien se presenta a través de la mediación de un discurso que es interpretado por actores (y no así una versión mimética del relato y lo acontecido) el conflicto de esta

⁶⁰ Una de las historias descartadas en este proceso y de las más comentadas por todos los aiquileños es la de Freddy Flores y su esposa. Freddy, luego de sacar de la casa a sus dos hijas, Alejandra y Anel, vuelve por su esposa embarazada de ocho meses, que se ha quedado para abrigarse. La empleada entra a buscarlos, nunca regresa. A un paso del umbral de la puerta, abrazada, la pareja es aplastada por la casa que se derrumba. Rescatado por su hermano, llevan a Freddy horas más tarde al hospital con la tráquea rota, agonizante, todavía pidiendo que salven a su esposa, que va en el mismo taxi, muerta. La casa de Freddy flores es en la calle Bolívar, contigua a la de lucha de López, que se queda cuidando a Alejandra, la menor de las niñas, procurando que no se duerma. La hija mayor, Anel, única superviviente de los Flores se le acerca y pregunta "ay el Marcelito, doña Luchita?". La casa es a media cuadra de la de Michiel y Katrina. (Historia rescatada personalmente por fragmentos de los testimonios aiquileños. Existen borradores de una posible escena de esta historia que sólo incluye a Freddy y su esposa el momento de morir, pero termina omitiéndose).

primera parte aparece como un elemento catártico, en el que el público compadece a las víctimas de un mal que va más allá de lo previsible y teme la posibilidad de caer en la misma situación.

3.1.2. La burla

En el escenario vacío se ilumina el telón cerrado. Algo se anuncia, inquieta: la estridente música de banda rompe el silencio e inunda el espacio: el himno al deportista despliega un aire solemne y ridículo mientras por toda la sala vuelan papelitos de propaganda electoral (caricaturizadas). Entra por el medio de las butacas un guardaespaldas con linterna precediendo al primer mandatario, que lleva unos pantalones muy largos y una gabardina demasiado grande de la que sobresale una cabecita sin cuello con una boina negra; le siguen el ministro, con una camisa violeta, chaleco, corbata y pantalón beige y la flamante primera dama que luce el pelo amarrado en un moño, saco rojo y gafas. El vestido negro de la señora oculta un aspecto voluminoso y bufonesco: su cuerpo está formado de una serie de implantes. En este acto el vestuario es indispensable, ya que la indumentaria crea personaje y constituye cada caricatura, que tiene a la vez una voz y una gestualidad particular. Mientras la música disminuye hasta perderse, el relator, que pondrá en contexto cada escena durante este acto (en este caso, el mismo actor que el Guardaespaldas), nos cuenta, desde un micrófono ubicado a la izquierda, el viaje de campaña que el presidente hizo un año antes. El telón se abre, aunque toda la acción sucede aún en el proscenio. La didascalia describe: *"Saludos, sonrisas, besamanos, volantines, papelitos, caricias. Suben al escenario y saludan dando espaldas al público. La esposa da media vuelta y suspira, se seca el sudor visiblemente molesta. Da un codazo al presidente"* (Brie 2004:26).

La primera dama, con voz chillona, se queja: quiere un avión presidencial, que su esposo la consienta, que deje de mentirle. Cuando comienza a reclamar infidelidades, el Presidente se desliza hacia el Ministro. Cuchichean. Luego lo suelta, se acerca la esposa: ella lo seduce, empujándolo —y arrinconando así al ministro y al guardaespaldas y tras ellos— hacia el otro lado con el enorme trasero que el guardaespaldas comienza a observar con su linterna. Los otros dos lo miran indignados, el guardaespaldas se avergüenza y ella, que no se da cuenta de nada, avanza en sentido contrario sin parar de hablar. Tanto la primera dama como su esposo y el ministro usan un lenguaje coloquial sin llegar al sociolecto⁶¹. Es

⁶¹ La definición de sociolecto se refiere a una variante de la lengua hablada por un determinado estrato social, sin la relevancia geográfica que implica el antes mencionado concepto de dialecto.

decir, no se utiliza el lenguaje literal de los personajes políticos parodiados, pero tampoco se adquiere un tono solemne o artificioso.

La Esposa, al borde del abandono le da una última oportunidad: "¿qué sería lo bueno?" (Brie 2004:27), pregunta. El presidente responde a esto con otras preguntas en tono cariñoso (¿quién te pone los rulers?, ¿quién te lima los callos?, etc.), ilustrando gestualmente de forma exagerada lo que dice. Quedan mejilla con mejilla y comienza el himno al deportista, salen saludando. Las caricaturas del Presidente y su esposa⁶² son, de inicio, muy claras en su relación: la esposa dominante es a la vez cornuda y el Presidente dominado ha llegado a su puesto gracias a ella.

Nuevamente se escucha la música del himno al deportista. El Ministro entra en escena lanzando ropa por el suelo. Se queda con una prenda y la primera dama lo mira con reproche: es la banda presidencial (lila amarillo y rojo). Apenas se la pone al presidente, la esposa lo hace a un lado y el ministro, molesto, le pone otra banda a ella. Saludan a la gente, mientras el presidente se mira las uñas. Su esposa lo jala, lo obliga a saludar. Esposa y Ministro lo jalonean como peleándose un objeto, el Presidente no reacciona. Nuevamente habla el relator desde el micrófono y cuenta que al día siguiente al sismo el presidente, ya electo, realizaría su discurso para los pobladores. Mientras el relator habla en el micrófono, ministro y presidente miran la ropa, las cosas colgadas, las tocan apenas, con curiosidad, con miedo, usan en toda la escena la técnica del clown. Calla la música. El presidente comienza su discurso, parodia del discurso del general Hugo Bánzer Suárez⁶³, entonces presidente de Bolivia, al llegar al pueblo de Aiquile. La parodia respeta algunas frases literales de este discurso; cercana al clown instaurado por Karl Valentin que, para Brecht, muestra "la simple conexión que existe entre placidez, estupidez y gusto de vivir" y hasta "las viejas brutas ríen y lo advierten profundamente"; Se trata de la burla a través de la exageración, la puesta en extremo del discurso.

El discurso de Bánzer habla de la búsqueda de soluciones, la ayuda que se va a brindar a los damnificados, la pena que comparte con ellos y el llamado a la solidaridad entre vecinos: "ayúdense que nosotros los vamos a ayudar" dice Bánzer y repite el personaje del Presidente; "Los que perdieron su casa recibirán carpas" dice Bánzer, a lo que el personaje

⁶² En este caso la caricatura es una deformación específica del presidente Hugo Bánzer, su esposa Yolanda Prada y el Ministro **Kieffer**, responsables de los mayores casos de corrupción con relación a las donaciones del terremoto de Aiquile. Esta parodia es evidente en varios niveles: en primera instancia, utiliza los chismes y las opiniones populares acerca de la relación entre Bánzer y su esposa. En otro sentido caricaturiza, como se ha descrito, en forma física y gestual a cada una de estas tres personas.

⁶³ Transcripción propia de la entrevista grabada por un integrante del Teatro de los Andes, sin fecha.

⁶⁴ De la revista *El tonto del pueblo*, volumen O, agosto de 1995

agrega: "los que lamentan muertos se consolarán con la herencia. Los calvos recibirán pelucas, los sabios tendrán hijas opas, los petizos recibirán tacos altos y los altos recibirán tremendas palizas" (Brie 2004:28)⁶⁵. En esta escritura paródica se cambia también el sentido de palabras específicas, como la pérdida material: "Lo que se haya perdido vamos a buscarlo. Quien nunca busca nunca halla" (Brie 2004:28) dice el Presidente. Otra estrategia paródica utilizada en este discurso juega además con el sentido (el *subtexto* diría Stanislavsky) de las frases del discurso original. Así, en su discurso a los aiqueños el general Bánzer dice:

Yo estoy desde las cuatro de la mañana⁶⁶. En cuanto supe la noticia inmediatamente me la transmitió el ministro de defensa y empezamos a trabajar, me he tenido que venir de La Paz...a... a ver aquí con ustedes para darles confianza. No se desesperen, no todo está perdido, lamentablemente hay muertos. Lamentablemente.
(Discurso grabado en audio por Chicho Ebia, ATB, S/F)

En la misma tónica, el personaje de Brie, afirma:

No desesperen, esperen, no se sientan abandonados sino amados. Aquí tienen un gobierno que trabaja para ustedes. Que está cagado de sueño desde esta madrugada para resolver esta mierda. Espero que sea recíproco.
(Brie 2004:28).

Mientras el presidente habla con voz y gestos exagerados, dos habitantes (hombre y mujer) se paran en los extremos de la escena envueltos en frazadas. Miran al frente, como mirándolo a él. Estos personajes dejan de citar a los campesinos reales para convertirse en texto iterativo; escritura de Brie en la que se enuncian temas recurrentes en la mayoría de los testimonios: describen la emotividad falsa del presidente, sus promesas, sus recomendaciones absurdas. El presidente sale; ellos, hablando hacia el público, se juntan al medio de la escena. El ministro, desde el centro se abre paso empujándolos a los dos lados, vuelve el himno. Cuenta en breves líneas la presencia de helicópteros y aviones de ayuda desde donde saltan, en un ostentoso despliegue, los paracaidistas cayendo (en la obra) sobre cactus. La campesina sale de escena. Desde atrás, el presidente le hace un gesto al ministro y se escabulle. El Ministro realiza entonces su propio discurso, que recupera las declaraciones públicas de Carlos Kieffer y habla también con gestos exagerados, saludando, deslizándose los pies. El discurso del Ministro, a diferencia del presidencial, si bien no es reproducido en forma literal, no sufre una parodia burlesca 

⁶⁵ También a partir del discurso la caricatura se acentúa: Bánzer era muy bajo de estatura.

⁶⁶ Los pobladores entrevistados aseguran que el presidente llegó a las siete, después de Fujimori.

⁶⁷ Transcripción propia de la entrevista grabada por un integrante del Teatro de los Andes, sin fecha.

que, en un gesto inverso, cambia el tono coloquial a uno más serio. El discurso original de Kieffer puede llegar a ser un prototipo del corrupto:

Todos los camiones, sean de la institución que sean, van llegando y van siendo descargados y hemos tenido la precaución de que sean descargados a vista de todos. Eso yo les digo que es fácil controlar (...) para evitar pequeñas especulaciones.
(Discurso grabado en audio por Chicho Ebia, ATB, s/f)

En un proceso inverso a las anteriores parodias, el Ministro de Brie rescata sólo la información de lo dicho por Kieffer, transportándolo a un lenguaje más neutral:

Los camiones van a ser
descargados a la vista,
para que ustedes controlen
las donaciones que llegan,
y evitarnos de ese modo
desconfianzas y sospechas.
(Brie 2008:29)

Esta elección, probablemente, se debe a la opción estilística de darle al texto cierta cadencia rítmica que se perdería al citar el discurso; cambio de registro muy ligado al ritmo de la actuación: las escenas de los políticos han sido redactadas en verso libre, en ocasiones rimado y con una métrica que, si bien cambia y se permite algunas licencias, es constante. Este recurso no es nuevo: ya Brecht en algunas obras como *La resistible ascensión de Arturo Ui* utiliza el verso clásico como estrategia de distanciamiento. La burla, en este caso, no actúa como parodia del discurso del político, sino que se pone en evidencia por el comentario del campesino que le sigue, extraído de un testimonio aiqueño¹¹: "¿Por qué el ministro hablaba así desde el primer día?/ parecía que sabía/lo que ocurriría después" (Brie 2004:29). El campesino, que sigue reclamando por los abusos, queda solo en el escenario vacío y en penumbras.

Cambia la luz. Cambia el tiempo. Cambia la forma de intertexto. Una vez más aparecen los campesinos, las víctimas: el relato en nueve cuadros de los abusos militares. El Teniente, vestido con un pantalón claro, botas y chamarra de camuflaje, revuelve la ropa en medio de la escena. Una mujer con un vestido azul, muy ancho y grande, le habla desde el marco, pidiéndole cosas que han pertenecido a su familia, a su esposo. "Es basura", responde el Teniente a cada pregunta y ella se va. La oposición es evidente: la torpeza, la forma de hablar, los movimientos rápidos y violentos del Teniente contrastan con la dulzura de la mujer. Esta escena —salvo en el cuadro nueve, desarrollado más adelante— no cita

¹¹ Testimonio anónimo, transcripción propia de la entrevista grabada por un integrante del Teatro de los Andes, sin fecha.

discursos específicos, sino que parte de comentarios generales al interior de los testimonios que cuentan o insinúan (en general en tercera persona) los abusos sufridos por los pobladores. Cada cuadro tiene un tiempo y un espacio distinto, generalmente indefinidos y van *in crescendo* en relación a la intensidad y al grado de abuso.

Entra un campesino vestido de blanco, quiere agua. El Teniente lanza un cuaderno al suelo y le pide su firma. Mientras él se acerca, el Teniente tira un vaso de metal en el suelo, lo hace girar, trae una jarra desde tras escena y echa el agua sobre el vaso que gira. El campesino recoge el vaso rápidamente. El Teniente le habla sólo con imperativos a los que el campesino responde humildemente. Le lanza un zapato y exige que su esposa venga por el otro, pues él no sabe firmar⁶⁹. Mientras el campesino sale, vuelve a revolver la ropa y manifiesta entre dientes querer violarla. Escoge una pollera negra y una blusa blanca, las cuelga en el marco.

Se escucha desde atrás el grito del Capitán. El Teniente se pone firme siguiendo sus órdenes. El Capitán, que lo ha visto separar ropa de las donaciones, lo obliga a ponerse la pollera, la blusa y bajarse los pantalones. Este cuadro podría parecer a primera vista una suerte de revancha. Sin embargo, el grado de violencia anula toda posibilidad de una sensación cómica o reivindicatoria. Mientras el Teniente se cambia, el Capitán recoge ropa de hombre del suelo, se la prueba. Encuentra un rouge y pinta los labios del Teniente en forma grotesca.

Capitán: ¿Qué se dice?

Teniente: Gracias Aiquile.

Capitán: ¿quiénes?

Teniente: Gracias Alquile, Totor y Mizque

El Capitán le pinta los labios.

Capitán: ¿Qué se dice?

Teniente: Gracias terremoto gracias

Capitán: ¿Cómo?

Teniente: *(Más fuerte.)* Gracias terremoto gracias

Capitán: ¿Cómo?

Teniente: *(Grita)* ¡Gracias terremoto gracias!"

(Brie 2004:33)

El Capitán le ordena que limpie el suelo con una camisa. Llega Rosita, la esposa del campesino, que ha ido a recoger víveres. El Capitán ordena al Teniente que se vaya y éste se retira caminado dificultosamente, todavía con los pantalones abajo. Comienza una

⁶⁹ Esta podría ser una excepción en la forma de escritura ya que el *Campesino* dice un nombre en específico: "Juan Morales, de Hoyadas". Así, es posible que esta anécdota haya sido rescatada de un testimonio del que no queda registro.

música disonante, triste, de cuerdas y voz de mujer⁷⁰. Se apagan las luces, se prende a la izquierda un cañón blanco enfocando al Capitán. Llama a la mujer con la mano. Ella, en silencio, obedece con el rostro inexpresivo y movimientos tímidos, encogidos. Él la jala, le toca los pechos, la empuja hasta el suelo. La llama de nuevo con un gesto de la mano. Ella se levanta y se repite el mismo movimiento. La recoge como a una muñeca de trapo, le acaricia el pelo, la besa. El contrapunto entre escena y texto es claro: el Teniente "acaricia" a Rosita y abusa de ella mientras le pregunta por su familia con palabras dulces. Se apaga la luz y se prende la luz del frente, sobre el marco. Un hombre echado sostiene a otro a horcajadas sobre sus hombros, como espiando por el marco, que deviene ventana. El de arriba cuenta cómo el Capitán "se la está tirando" (Brie 2004:34) a la Rosita. Vuelven a prender la luz de la esquina, se apaga la otra. El abuso se traduce en órdenes —"Firme, saque pecho (...) mueva el poto, lengua afuera, haga el perrito, carajo..." (Brie 2004:34)— que da el militar y que ella sigue sin ninguna sensualidad, con la mirada fija en el horizonte y el rostro inexpresivo. La voz del militar es natural, sin inflexiones, neutra. El texto del que esta escena nace es la alusión al abuso sexual denunciado por casi todos los pobladores **aiquileños**: en la escena, Rosita, guarda silencio.

La presencia de los dos vecinos que espían resuelve a la manera de la tragedia la necesidad de mostrar situaciones explícitas en escena a través del texto: la consumación del abuso sucede en el espacio latente, como ocurren a continuación el robo de las donaciones y la complicidad del pueblo tácito frente a los abusos que se hacen en él. Vuelven a intercambiarse las luces que iluminan otra vez a los mismos dos habitantes junto al marco, pero esta vez el de abajo está arriba y viceversa. Uno le dice al otro que "se están llevando la harina", los generadores de electricidad, las muletas (Brie 2004:34). La actriz, que ya no es Rosita, narra hacia el público cómo los camiones con la ayuda eran descargados antes de llegar al pueblo.

Se prende la luz del medio. El Profesor, con pantalón beige y camisa blanca, está de pie, descalzo, mirando hacia el frente. Habla mientras el Capitán escoge entre la ropa. Este cuadro es, aparentemente, el único en esta escena que narra un testimonio específico. Sin embargo, a diferencia de los otros, no se cita literalmente, pues la variación de este testimonio parte de la posición ética del enunciador: mientras el personaje de Brie tiene una carga moral y una conciencia de su pueblo abusado, el testimonio grabado del profesor Juan José Quintanilla cuenta una anécdota personal. Así, donde el testimonio original cuenta: "entonces nos inventamos una actividad... quizás cuando estén

⁷⁰ Música de Cergio Prudencio.

chispeaditos se animan a darnos", el personaje de la ficción dice "a los profesores les hicimos una fiesta por orden del director." (Brie 2004:35). El estilo del testimonio, aunque mantiene un tono similar al de los otros pobladores, al no ser citado en forma literal pierde la posibilidad de rescatar el sociolecto de quien narra; se cuentan los hechos en forma concreta. El personaje militar, siguiendo la lógica de la obra y sintetizando la historia dice: "a ver, tienen un minuto/ para sacar lo que quieran/ itodos adentro carajo!" (Brie 2004:35). Juan José Quintanilla cuenta que el militar anuncia: "Señores vamos a abrir la puerta de nuestro depósito aquí hay chamarras, zapatos, medias hay de todo. Entonces, profesores, vamos a sortear" ⁷¹. En escena, el militar le ofrece probarse la ropa, le da unos zapatos, lo viste, le pone un saco encima, con las mangas le da golpecitos en la boca; mientras él sigue hablando, se lo amarra al cuello. Los testimonios se separan radicalmente en su afirmación final, un momento antes de que el militar en escena ponga un cuaderno entre los dientes del profesor: El *Profesor* de Brie, consecuente con su pueblo, afirma avergonzado: "pasada la borrachera /confieso... me sentí mal (...) Claro, como ellos robaban/ querían asegurarse/ para no ser denunciados/ con cómplices en el pueblo. / Fuimos cómplices también." (Brie 2004:35). El profesor **aiquileño**, afirma en cambio desde el registro hablado: "De carrera a sacar todo lo que podíamos, no había para escogerse, todo lo que podías agarrar, hemos sacado toda la ropa de allí, pero no valía la pena, porque era toda ropa que no servía. Hasta en eso se han hecho la burla...". Suena desde una quena el bolero de Sipe Sipe.

La didascalia describe con detalle:

Una mujer avanza en diagonal hacia el frente con un estandarte con un vestido colgado. Un hombre detrás de ella carga una valija. Delante de ellos ha quedado el profesor con su carga de ropa. Llega otro hombre con un niño en brazos. Miran al frente.
(Brie 2004:35)

El ritmo y la forma particular de desplazamiento recuerdan a la coreografía de Agamenón con los muertos de *La Nada*⁷². Suena el mismo bolero interpretado en mandolina, mientras los pobladores se despiden y se alejan al fondo *en una danza sincronizada y burda* (Brie 2004:35). Van al fondo de la escena, y cada uno describe cómo, después de muchísimo tiempo, decide volver a su pueblo. Avanzan hacia el frente con los ojos cerrados, expectantes. Los abren. Se paran en seco. Todos retroceden desconcertados,

⁷¹ Transcripción propia de la entrevista grabada por un integrante del Teatro de los Andes.

⁷² Ver *La Iliada*, acto II, escena 11 (Brie 2000:38).

menos la mujer, que deja caer lentamente el estandarte. La luz y la música bajan lentamente y un cañón de luz enfoca a la mujer. A través de estos movimientos, se escenifica otra recurrencia en el relato de los **aiquileños**: la narración del éxodo que deja a Aiquile despoblado durante un largo período, aunque tiempo después —en muchos casos, varios años más tarde— la gente regresa a su pueblo. Algunos fragmentos son frases textuales de Marcelina, una trabajadora aiquileña de la Radio Esperanza"; pero la escena es, en general, una creación del grupo con base en los testimonios escuchados.

La mujer ("relator" en la notación dramática) cuenta, con voz pausada pero furiosa, las estafas hechas al reconstruir Aiquile en condiciones precarias —casas diminutas, en obra gruesa, sin baños, ventanas ni puertas. Se prenden las luces para dar paso a las escenas que muestran la corrupción y sus consecuencias: comienza la burla. Burla a la vez de los campesinos por parte de los funcionarios y de los funcionarios por parte de la obra en complicidad con el público. Se pasa entonces de un efecto de tragedia tradicional al giro conceptual brechtiano: se evidencia que las víctimas lo son no solamente de un inevitable desastre natural, sino de la miseria humana de quienes están en el poder y no son controlados ni denunciados a tiempo.

En esta escena, un *Funcionario* y un *Responsable* justifican con argumentos absurdos la forma en que han sido construidas las casas aiquileñas. Los otros dos actores descuelgan los elementos de la escenografía: ponen la mesa vertical con las patas hacia el público, la silla delante y la puerta como un techo: forman una casa. Mientras el responsable habla hacia el público, la actriz sale. Sacan el "inodoro multiuso": un bacín conectado a un resorte que sigue al chorrillo, sirve de antena, baño portátil y es

Antisísmico además
en caso de terremoto
se lo coloca de casco
mejor cabeza con caca
que hecha mierda la cabeza.
(Brie 2004:38)

Cada una de las cosas que dicen es representada y ofrecida a la manera de un programa de ventas por televisión.

La actriz vuelve con otro vestido y se queja de los sobresueldos de los ingenieros. Mientras el empresario responde, los otros dos mantienen una actitud de picardía: bostezan, se limpian los zapatos, limpian el techo con su corbata como disimulando. La relatora se queja de los palos con que apuntalaron las casas en Totorá. Ellos representan,

⁷³ Transcripción propia de la entrevista grabada por un integrante del Teatro de los Andes, sin fecha.

literalmente un sketch publicitario: cantan un Jingle ("palo palo palo, palo bonito...") y lo bailan. El funcionario explica cada uno de los posibles usos (pesca, ejercicio, crianza de insectos) que, una vez más, es representado gestualmente por los tres, frase por frase. La relatora se queja de las **volquetas**. Queda para explicar sobre las volquetas "**superclon**" un actor. El otro comienza a desarmar la casa y el tercero sale. Entra un campesino que cuenta, mientras desarma la casa con el otro, como se deshacían los techos de calamina en Alquile. Devuelven todo a su sitio, colgándolo en las sogas. Comienza a sonar el bolero de Sipe Sipe. Todos los objetos han sido amarrados unos a otros con sogas, el campesino recoge todas en su espalda, jalando hacia sí los objetos. La escena, en su mayor parte cómica, termina con un cuadro que renueva el contraste, traducido en una frase del campesino que cuenta la forma en que se vive en las casas mal construidas: "Aquí yo había nacido, y aquí quisiera morirme/pero no de sed ni de hambre" (Brie 2004:40). Vencido por el peso, cae para atrás y suelta las pitas. Todos los objetos se balancean, se apaga la luz.

La música del bolero de Sipe Sipe se mezcla de una manera estridente con el himno al deportista. Es una muestra sonora de la simultaneidad de los dos elementos que se mezclan en escena y dan existencia a la obra: la tragedia del campesino que se acaba de escuchar y la burla que se remite los casos de corrupción, entre los que se incluye en ~~esta~~ ⁷⁴ escena la compra de un avión presidencial con los fondos de ayuda para el terremoto. La información ha sido recopilada por Brie de la prensa nacional y de <http://www.respondanet.com/>, una página Web que publica periódicamente casos de corrupción en América Latina. La escena, dividida en cinco cuadros, está dominada por la caricatura que sigue el motivo festivo del carnaval⁷⁴. Así, los grotescos personajes políticos se mojarán con chisquetes, se lanzarán pastelazos, esquivarán "pedradas" del público; todo con una banda como fondo musical. En este caso, el intertexto parte de una reescritura de la información en la que lo estilístico del original es irrelevante, pues está subordinado a la estructura de la fiesta, la confusión de los poderes, el desorden general, excesivo, ilógico.

El campesino sale. Entra el presidente con un pastel y una servilleta en el cuello. Detrás de él, la primera dama, buscándolo mientras él escapa o se escabulle. El relator contextualiza: el presidente acaba de volver de Alquile a La Paz. La esposa exige su avión y le ordena:

⁷⁴ Nuevamente, ésta es una referencia contextual a Bánzer: el carnaval es una de las fiestas más importantes de Santa Cruz, su tierra natal, donde la banda (que en este caso suena con el himno al deportista) está presente en la mayor parte de las fiestas.

“¡firme!” (acción no registrada en el texto) mientras él obedece. Esta acción suma a la burla un elemento importante en la conformación del código en la obra: no sólo se trata, para el público informado, de parodiar al presidente aludiendo a su imagen a la vez militar y subordinada a la esposa, sino que parodia la propia obra, que en la escena anterior realiza el mismo gesto (véase la escena de la violación de Rosita) en una de las escenas de mayor dramatismo.

El Relator cuenta la compra del avión con un sobreprecio, del que el Ministro, el Presidente y su Esposa se echan la culpa mutuamente. Todos tienen en la mano pasteles con crema. El cuadro termina con una escena "Gag clásica"⁷⁵ (Brie 2004:41): Entra el Ministro comiendo un pastel a grandes pedazos, habla con la boca llena. El Presidente no entiende lo que le dice. La Esposa trata de callarlo y el Ministro grita salpicando migas al Presidente, que por esquivarlas da un pastelazo a su esposa. Le pega con la servilleta al Ministro, este intenta defenderse lanzando un pastelazo y el Presidente se agacha: la Esposa recibe un segundo pastelazo. Presidente y Ministro juegan un duelo de servilletas mientras la primera dama camina dando tumbos con los objetos porque tiene la cara llena de crema. El ministro sale. El presidente se acerca a su esposa, parece que va a ayudarla, pero en cambio pone objetos en su camino, para que choque. Le roba el pastel que ella tiene en la mano y escapa con él. Ella se queda llamándolo, buscándolo a tientas. La didascalia describe todo extensamente.

En el escenario vacío el Relator cuenta que el avión ingresó al país sin pagar impuestos. Entra un nuevo personaje: el Aduanero, que, mientras a sus espaldas vuelan avioncitos de papel, cuenta cómo entró el avión de contrabando. Con un terno beige y serpentinas en el cuello, caminando como borracho al son del himno que suena toda la escena, recoge uno de los avioncitos y lo lee.

Aduanero: (*Borracho*)
Vino en papel de regalo
con un cartel que decía
"para mi querida esposa".
Firmado: "el presidente"
¿Cómo le voy a cobrar?
(Brie 2004:41)

Mientras el Aduanero sale bailando, entra el Técnico con un alicate, guardapolvo y gorra azules. Se acerca al relator, lo abraza y describe cómo el avión era ya viejo, pues tenía una

⁷⁵ El Gag es una secuencia cómica donde una de las grandes particularidades es la torpeza, la repetición, la no llegada al objetivo primero, la infantilidad, el juego por el juego.

garantía caduca por más de diez veces las horas de vuelo permitidas. Todos los datos de estos cuadros son documentales.

Sale bailando y entran el Ministro con una lata de espuma y un Parlamentario con lentes oscuros y camisa celeste. Tiene en la mano un chisguete. Juegan un rato hasta que la música se detiene. Discuten y cada afirmación es acompañada (y en algunos casos, ilustrada) por un ataque del uno con espuma y el otro con chisguete. El Relator cuenta la denuncia y la amenaza de desafuero al Ministro, quien logra evitarlo chantajeando al Parlamentario.

Los dos salen abrazados, sin dejar de agredirse discretamente, mientras al escenario vacío entra el campesino de la anterior escena. Los objetos se mueven, se balancean. Bajo la luz tenue se escucha el bolero de Sipe Sipe tocado en zampoña. El campesino tiene en brazos una manta que se le cae cerrando esta estridente serie de escenas con un cuadro que cita con mínimas variaciones el testimonio de un campesino de Chijmuri⁷⁶ :

Campesino: iba a venir un avión,
Decían que iba a venir
a rescatamos a todos
a las gentes en el campo.
Como no encontré a nadie
en la comunidad, yo pensé
"seguro que fue el avión
que pasó a rescatarlos,
y yo, como vivo tan lejos,
a pie nomás debo huir."
(Brie 2004:43)

El personaje del Relator es ahora una mujer vestida de negro. Sobre el fondo de la música de sikus, cuenta que la gente empieza a cansarse. Aparecen tres políticos, caricaturescos, que se ubican en fila mientras empieza a sonar el himno al deportista. Se empujan unos a otros y hacen discursos, lanzan promesas, regalan tonterías. Van aumentando el ritmo. Mientras tanto, se ha repartido al público "proyectiles" (Brie 2004:43) de papel estrujado, que son arrojados hacia los políticos en medio de la escena. Una vez más, el público representa a quienes en el texto son el "pueblo", y de esta manera se lo incluye en la ficción, además de la encarnación del personaje, en la posición de asumir un rol frente a lo que acaba de ver. Los políticos escapan, se calla el himno, se apaga toda luz menos el cañón a la izquierda. Catarsis participativa y premeditada, el lanzamiento de los proyectiles deja al público una sensación simbólica de venganza, aunque no de justicia (las

⁷⁶ Transcripción propia de la entrevista anónima grabada por un integrante del Teatro de los Andes, sin fecha.

víctimas siguen sin compensación), vacío que queda en la medida en que, a la manera de Brecht, se pretende una experiencia estética que no ahogue lo analítico. Cuenta el relator, al finalizar la escena, que, al estallar el pueblo, los políticos escaparon de noche para no ser linchados y que "esto que ocurrió en Alquile, después sucedió en Bolivia" (Brie 2004:44). De la escena no se han encontrado fuentes ni en la prensa *cochabambina*, ni en los testimonios de los damnificados: la mayor parte de la gente entrevistada acerca del terremoto afirma estar frustrada, sentirse estúpida por haber aplaudido repetidas veces a los políticos que les robaron. La escena aparenta ser entonces puramente ficcional: "terapéutica", "purgante" en términos aristotélicos, pero sin llegar a ser un sociodrama, un ritual en el que el público pueda sentirse por completo reivindicado; pues vuelve a hablar la narradora "hubo luto, llanto..." (Brie 2004:44) y queda la mesa dando vueltas. Ella guarda el micrófono y cuenta (a la manera de Casandra en *La Riada*), la narración de un futuro que excede la ficción, donde "habrá muertos, y habrá heridos y otros lutos y más llantos." (Brie 2004:44). Apenas termina de hablar, se ilumina tras ella la mesa que parafrasea otro graffiti aikuileño: "no existe democracia donde reina la miseria". Queda sonando el bolero de Sipe Sipe y bajo la luz tenue entra un poblador. Narra su historia, cita del aikuileño José Cardona que cuenta cómo reza cada día para que la catástrofe no se repita. La música calla. Mientras termina de hablar entra el habitante dos, con el mismo saco café. Cita la explicación que da Lucha de López (aikuileña) al gran porcentaje de niños entre los muertos durante el terremoto y cuenta la historia del fotógrafo chuquisaqueño Gonzalo Sánchez", que representa mientras habla: muchos niños se quedaban solos (sin sus padres) en el pueblo los días que tenían que trabajar, por lo que no tuvieron quien los despierte a tiempo. Termina con el relato del rescate de una niña que desde el fondo de los escombros "se escuchó llorar" (Brie 2004:45). El personaje empieza a gritar y alguien más grita detrás de él, no se entiende lo que dicen; se pone a cavar en un recipiente del que saca polvo, que se esparce por el suelo. La silla cae y el relato se detiene. Luego concluye: al desenterrarla, debajo de su madre "La sacamos calientita, minutos antes la habíamos escuchado llorar" (Brie 2004:45). No es casual que con este testimonio comience la última escena de la obra: una vez más un discurso iterativo que muestra una muerte de asfixia, de grito ahogado que no es escuchado a tiempo.

Bajo la mesa hay una mujer acostada con un niño/muñeco en brazos. La levantan, uno de los pobladores se coloca a su lado y ambos avanzan hasta quedar frente al marco, que él

⁷⁷ Transcripción propia de entrevistas grabadas por integrantes del Teatro de los Andes, sin fecha.

sostiene horizontalmente, volviendo al cuadro del inicio del primer acto; están en la misma posición pero empolvados y vagamente sonrientes, como en una fotografía amarillenta. Se escucha una mandolina: el bolero de Sipe Sipe. Entra un poblador, el mismo de la primera escena, y se sienta en la silla, en la misma posición. Mientras habla, manos invisibles lanzan polvo desde la oscuridad. Los objetos se mueven, tambalean. Él, inmóvil, relata hacia el frente. Es nuevamente un personaje salido de la creación del Teatro de los Andes. Voz ficcional, lo constituye una lectura del grupo sobre la situación de los **aiquileños** que clausura la obra hablando sin detalles de la vana ayuda, las denuncias inútiles, el recibimiento de los actores como una posible esperanza de contar la verdad, el cansancio. Todo finalmente se concentra en una descripción: sueña a los muertos del terremoto que quieren, pero no pueden hablar. "Tal vez si dejo de verlos podré escucharlos al menos", dice

"Cierro los ojos a ver si así me hablan los muertos. Pero nada, nada. (*Los muertos de la foto intentan hablar, pero de su boca sale polvo sin sonido...*)
La luz se apaga. Cuando se enciende, los actores estarán inmóviles en el cuadro, pero sus posiciones habrán cambiado. Dos veces recibirán los aplausos así. A la tercera vez, estará el escenario vacío, con los objetos colgados, que se derrumbarán de repente."
(Brie 2004: 46)

3.2. El texto de la realidad

Los dos actos de *En un sol amarillo...* describen entonces un derrumbe en dos movimientos: la tragedia deviene burla, que es otra forma de ver lo terrible. Para poder establecer este sentido y su desplazamiento se trabaja sobre un intertexto de orígenes y texturas múltiples, que dan origen a los personajes que son objeto de burla y a los burlados. Sin embargo, además de los textos específicos en que se basa, la obra tiene también guiños intertextuales a otras obras literarias que, si bien mantienen con la obra una relación intertextual, no como gestos voluntarios o premeditados por el dramaturgo, sino referencias casi accidentales al ser extraídas de su contexto original. Así, por ejemplo, la referencia a la vida bajo un sol amarillo, que hace el Campesino de la escena primera, remite a la idea arltiana de vivir al margen de la piedad de Dios citada en el epígrafe de este análisis. De la misma manera, el Doctor al final del primer acto dice una frase muy difícil de obviar, pues cierra esta primera parte citando la tragedia más famosa de Shakespeare: "el resto era silencio"⁷⁶ (Brie 2004:26). También llama la atención la

⁷⁶ "The rest is silence" últimas palabras del príncipe Hamlet, en *Hamlet*, escena X del acto V.

referencia a la imagen de *La Ilíada* —tomada previamente para la obra homónima— de la muerte de Arpalión, quien mojaba con su "sangre los brazos del padre mientras lo llevaba a Troya y lloraba" (Brie 2000:28); repetida casi sin adaptaciones en la escena tercera por el hombre que pierde a su hija y siente, mientras la abraza, cómo la sangre filial le moja los brazos y las piernas. Si bien son niveles de influencia casi insignificantes, no es el hecho de (a)notarlos lo que le da sentido a su relación intertextual sino un insospechado sentido en relación al discurso del **hipotexto**⁷⁷, pues sacan a la luz un vínculo que excede los mecanismos de la escritura para ocupar lugares en que la ficción permea el discurso real: al cotejar los testimonios grabados por los actores durante el proceso de investigación podemos escuchar a Don Juan de Loma Larga contando efectivamente y con esas palabras la muerte de su hija; a la aiqueleña Elizabeth Torrico narrando el silencio del hospital mientras cita a Shakespeare; a un campesino de **Chijmuri** describiendo la vida bajo un sol amarillo. La delimitación del intertexto plantea entonces un problema: si concebimos la idea del texto como entidad independiente habrá que decir que existe un obvio intertexto entre la obra teatral y otras obras de ficción, pero esta relación se da también entre las obras de ficción y el discurso de los campesinos ante su propia tragedia⁸⁰. Frases ubicuas y citas involuntarias se repiten en distintas circunstancias, lugares, tiempos y personas. Cabe considerar entonces el papel del dramaturgo al momento de la elaboración de la obra en la búsqueda de un intertexto voluntario construido sobre la base de citas: se trata de un proceso de selección consciente de los textos, el reconocimiento de lo que hace al discurso aislado devenir ficción en la relación de un discurso —que puede operar en una sola imagen, una sola frase— al mismo tiempo con un contexto documental y uno ficcional. Así, esta relación simultánea, da origen a personajes creados a partir del relato de una experiencia real atravesada por la ficción. Es, nuevamente, una forma de distanciamiento que relaciona un discurso con otros, Dirá Barthes:

El trenzado de códigos, de referencias, de constataciones desligadas, de gestos antológicos, multiplica la línea escrita, no en virtud de alguna llamada metafísica, sino por el juego de una combinatoria que se abre por el espacio entero del teatro: lo que comienza uno, lo continúa el otro, sin descanso.
(Barthes 1990:78)

⁷⁷ Genette define el proceso de intertexto en dos niveles: *Hipotexto* vendría a ser el texto "original" sobre el que se elabora el *Hipertexto*.

⁸⁰ La circunstancia remite al problema planteado por Borges en su cuento *Tema del traidor y del héroe*: "que la historia copie a la literatura es inconcebible..." y sin embargo, habrá que reconocer desde la perplejidad que el gesto de Hamlet es repetido por Elizabeth Torrico ante la muerte que la rodea. Aún en el caso de que esta mujer haya leído la obra de Shakespeare, la repetición de la frase en un nuevo contexto, la reescribe, la recontextualiza.

Dentro de la obra, los fragmentos escogidos serán, más allá de la perplejidad y de la intención dramática, una cita puesta en abismo que despierta al público de un realismo que por parecer real carecería de precedentes literarios, aunque paradójicamente se trate de una transcripción textual.

3.3. Personajes y contrastes

El criterio de selección del material utilizado y la forma en que se realiza el proceso **intertextual** están estrechamente relacionados con la construcción de los personajes. Al nivel del texto, llama la atención la caracterización no específica de los personajes —en la notación dramática, los campesinos no tienen otro nombre que uno genérico (Campesino 1, Campesino 2, etc.)— que se origina en la mezcla discursiva de distintos testimonios bajo parámetros temáticos de narración. A través de este mecanismo, se logra unificar desde distintas facetas la historia de un pueblo que es un solo personaje, donde "la historia que se cuenta es la de todos y nadie asume la palabra para manifestar su individualidad: un diálogo general no es un diálogo sino una acumulación de acotaciones impersonales" (Boyes 2001:473), es la suma de parámetros que se agrupan para la construcción de un personaje que es legión en la ficción. En este personaje colectivo hay una visión social del pueblo abusado, donde, como en el cine popular concebido por Sanjinés el "protagonista será el pueblo, desarrollará historias individuales cuando éstas tengan el significado de lo colectivo; cuando éstas sirvan a la comprensión de un pueblo y no de un ser aislado" (Sanjinés 1967:60); comprensión que no omite una posición ética específica de los creadores en relación a los hechos y los discursos que manejan.

Cabe aclarar, sin embargo, que, si bien es una colectividad, hay una separación lingüística entre los Campesinos (Loma Larga, Chijmuri, Antakawa, etc.) y los pobladores de Totorá y Aiquile, generalmente nominados como Hombre y Mujer salvo en los casos de Michiel, Katrina y Marcelo. La diferenciación entre estos dos grupos no es argumental, sino que tiene relación con cierto sentido documental al abarcar el intertexto, que cita distintos lugares y formas en que el terremoto afecta a pobladores y campesinos.

En el primer acto los Campesinos son los principales narradores y actores de la historia, las víctimas de la fatalidad: sus voces son un constante testimonio, a la vez colectivo y anónimo, de la experiencia de una desgracia. Siguiendo este criterio, se omite cualquier tipo de denuncia hacia los campesinos registrada en las entrevistas a los pobladores de Aiquile y, en consecuencia, no existe ambigüedad en estos personajes, sino al contrario, cierta especificidad en cuanto su lugar en la historia que se muestra. Se trata de una

posición moral que los ubica dentro de una estructura en la que son los abusados; lo que justifica también el hecho de que muchas escenas se hayan hecho a la manera del collage: juntando, mezclando, condensando en discurso iterativo el testimonio de muchos campesinos (en varios casos, una fragmentación que junta apenas frases de cada testimonio recuperado).⁸¹

Esta selección de la información parte de un criterio de oposición similar al de *La Nada*, en que víctimas y victimarios son claramente reconocibles en la oposición entre nobleza y egoísmo, inocencia y abuso: los campesinos estarán siempre en desventaja frente a los políticos que se burlan de ellos. La obra está centrada en la injusticia que ejercen los poderosos frente a los desvalidos, "se complace en la perfección de una iconografía" (Barthes 2006b:241). Así, coherente con una concepción brechtiana del hecho estético de relevancia analítica y social, la obra busca una lógica que separe claramente la verdad del engaño, la justicia ausente en una circunstancia trágica donde las personas "son, durante algunos instantes, la llave que abre la naturaleza, el gesto que separa al bien del mal y revela la figura de una justicia finalmente inteligible" (Barthes 2006b:24).

En segunda instancia, esto sucede también a nivel de la interpretación: como se ha resaltado en distintos lugares de esta obra, no existe una representación entendida en forma mimética al momento de interpretar los personajes. Esta concepción se aleja de una percepción clásica del referente representado, y un gesto "brechtiano se funda en la teatralidad, en la flexibilidad del signo que se autodesigna. El efecto de distanciamiento con respecto al personaje imita, pero no encarna, habla en citas" (Toro (De) 1989:120). De este modo, el personaje se aleja de la personificación para encarnar el discurso y mostrar una realidad a partir de una circunstancia específica.

Desde lo actoral, que muestra el concepto antes que la expresión del sentimiento específico, "se trata de una verdadera psicotecnia cuya finalidad no es influenciar la psique del actor sino su físico" (Barba, Savarese 1990:33). Es decir: se interpreta el relato y no al relator, y así, a pesar de que se particularizan la voz y el acento (dialectos y sociolectos) en las escenas que citan los testimonios, la traducción escénica se hace a partir de imágenes: el relato de una anciana es encarnado por una mujer que gira vertiginosamente hasta caer, Marcelo (el adolescente que muere en el derrumbe) es

⁸¹ Hacia los Habitantes de Totorá y Aiquile, existe una única denuncia: una mujer que está sola debe pagar la mitad de lo rescatado de su hogar a "los vecinos" que la ayudan. En el testimonio original de la Dra. de Ferrufino (Transcripción propia de entrevistas grabadas) son "los peones" (es decir, los campesinos) los que cobran esta comisión. La obra de Brie sustituye estos personajes con habitantes del pueblo, único "abuso" que se registra por parte de los pobladores en toda la obra.

animado por sus abuelos, la memoria es una brisa que hacen los escombros, la muerte es un poncho sobre los hombros, los pájaros tienen voz de bisagras. Se busca de esta manera representar situaciones, donde "los principios del teatro son expuestos en su vacío" y "el trabajo sustituye a la interioridad" (Barthes 1990:84).

En sentido inverso, pero apoyando el mismo efecto, desde el distanciamiento se personifica el desastre de manera que los sonidos del terremoto, sus movimientos, la violencia que ejerce sobre los cuerpos, se convierten en un personaje más, representado por actores específicos. Los mismos actores interpretan a varios personajes con vestuarios idénticos, partiendo de un código que distingue campesinos de pobladores, pero no a un campesino de otro: se deja de lado lo particular de cada historia como relato y se lo organiza en cuadros que reiteran la imagen del desconsuelo, la intemperie, el lugar de desventaja de la víctima.

Los protagonistas del segundo acto se moverán en cambio a partir de una lógica que a la vez se opone y complementa a estos personajes genéricos: Los militares abusivos, los políticos absurdos y el geólogo, si bien (desde el intertexto y desde la personificación) se conciben como personajes particulares, actuados exclusivamente por un actor determinado y con cierta gestualidad específica, siguen siendo personajes arquetípicos que tienen también una función y un peso moral en la obra, "donde los signos, al fin, corresponderían a las causas, sin obstáculo, sin fuga y sin contradicción" (Barthes 2006b:25), caricatura evidente que procura un público (si bien dirigido hacia una crítica específica) más analítico que identificado. Esto se hace explícito cuando un actor menciona al "geólogo que nos hemos inventado" (Brie 2004:16). Los personajes entonces se constituyen en fichas con las que el espectador no se identifica; se le plantean en cambio situaciones que lo cuestionan más allá de lo anecdótico: "el arte del teatro épico consiste más bien en provocar el asombro en lugar de la compenetración" (Benjamin 1998:36), no es la situación, sino la fábula la que determinará este tipo de experiencia estética. De esta manera se demanda también un espectador participante, que busque responder las preguntas de la obra y a las propias, asumiendo una posición frente a lo que ve.

Dentro de esta relación entre personificación y distanciamiento, se encuentran también los personajes nominados en la notación como Actores y Actrices. Esta suerte de profetas que van de puerta en puerta ofreciendo la redención del habla a pobladores que prefieren olvidar lo sucedido, son interpretados por los propios actores del suceso, poniéndose nuevamente en el espacio liminal entre lo documental y la ficción, por lo que es difícil de

definirlos como "personajes" en la obra, más que como parte de una estrategia de distanciamiento. El grupo está conformado por los propios actores que no encarnan un personaje de ficción específico (como sucedería en el caso de una transgresión a nivel narrativo en la que el personaje es un actor) sino una suerte de vacío textual que parte de la especificidad de una circunstancia: es llenado al nivel de la puesta concretamente por los propios actores del Teatro de los Andes, que no interpretan a otros, sino que relatan su experiencia desde sí mismos⁸². Un ejemplo es el testimonio, relatado por un actor, del campesino que pierde a su hija; producto de una entrevista realizada efectivamente por Daniel Aguirre, actor del Teatro de los Andes en escena. Se evidencia también en el grito de Marcelo: "¡Lucas! (*lo llama. Lucas no lo oye*) ¡Lucas!" (Brie 2004:22)⁸³, que incluye en texto y didascalia al actor específico.

En el segundo acto, los Actores se contraponen además a la presencia de un Relator que da el contexto temporal y espacial en el que se desarrollará cada escena y completa lo visto con un comentario iterativo. El Relator, en su espacio vacío de personajes, es interpretado por actores distintos, según la demanda de cada escena; es la voz encargada de decir los hechos que figuran en la declaración de la Delegación Presidencial Anticorrupción, datos que no pueden dar los Actores que son voz de los oprimidos, ni los Pobladores y Campesinos que, en su posición de víctimas, desconocen los casos en concreto. En escena, el relator es nuevamente un instrumento de distanciamiento, diferenciado del resto de los personajes por un objeto: el micrófono que a un lado de la escena ocuparán los distintos actores que lo interpreten.

Se trata pues, como ya se dijo, de un juego de roles en que los personajes no son encarnados más que como discurso. Esto se muestra de una manera más obvia el momento en que los *actores* hacen que el público tome por un momento el lugar de los habitantes de los pueblos damnificados al repartirles "proyectiles" que son lanzados hacia los políticos, incluyendo de esta forma al público como un personaje de ficción.

Este hecho como estrategia más de ficcionalización que de distanciamiento, funciona dentro del marco de lo que De Toro (1989:39) define como "denegación", que concierne a la situación de enunciación en el teatro. El actor es un ser de la ficción que no es ficticio, expresa un discurso de otro, tal el acto primordial del fingir. Mientras en la narrativa el

⁸² Tal vez aquí uno de los recursos utilizados que hace más evidente la unicidad de cada puesta en escena, de cada espectáculo. Esta obra, escrita en el registro, podrá volver a ser montada (aún replicando los elementos) pero no será nunca la misma al ser interpretada por grupos ulteriores al proceso de creación de este texto.

⁸³ Daniel Aguirre y Lucas Achirico, actores del Teatro de los Andes que trabajaron en la recolección de testimonios tanto de campesinos como de pobladores en las zonas afectadas por el terremoto.

narrador es el origen, en el teatro el origen es compartido por los técnicos, el actor, los personajes, etc., pues el texto dramático sólo se realiza en la escena. En este caso, se incluye al público en esta paradoja donde el actor "representa su ausencia" (Barba, Savarese 1990:21) y se transgrede el espacio de la concepción de un teatro clásico, que separa la ficción en el escenario (zona de acción) de la realidad del público (zona de visión), al hacer evidente y colectivo este espacio de la realidad ficticia, en el que el público se ve como un personaje más de la historia que presencia. Así, el enunciador que *finge*, a la vez real y ausente, es encarnado por un público que, temporalmente, se incluye en la ficción, en la que, de manera catártica y por única vez en la obra, los abusados reaccionan frente a los abusadores.

3.4. La violencia

En los personajes, la violencia es el principal móvil de la obra, pues genera la mayor parte de las situaciones dramáticas. A grandes rasgos, podemos encontrarla en los imperativos, si no irónicos, insultantes de los militares y en la obediencia silenciosa de los abusados en distintas circunstancias: desde el abandono de sus pertenencias hasta una violación sexual. Si bien en estas escenas las acciones que se toman del intertexto son violentas en sí, muchas veces el texto opera en contraste: a cada insulto corresponde el acto de una caricia, y las frases amorosas de los militares son precedidas por golpes. Así, en la escena de la violación sexual existen dos tipos de violencia. El primero es la incongruencia entre el lenguaje y la acción en el que uno es violento y la otra dulce, y viceversa. Rosita, al ser abusada, no reacciona, no insulta al Teniente, no grita ni llora, permanece inexpresiva pues "sorprende más la fuerza que no mata todavía porque petrifica al hombre, lo hace un objeto estando aún vivo" (Weill 1938:2). Mientras la abusa, el militar cambia su discurso dulce a uno técnico, sobreponiendo al anterior otro tipo de violencia: el de la sumisión por necesidad, donde una persona calla y obedece y la otra ordena, presente también en la relación entre los militares y sus subalternos. Otra violencia en la obra surge a partir de este silencio: la violencia de la impunidad, presente como efecto en el segundo acto, en el que frente a los políticos grotescos y sus razones absurdas los campesinos sólo tienen como prueba las casas mal construidas; preguntan en vano, reclaman algo a lo que se les responde con burlas, creen ingenuamente algunas explicaciones absurdas (como en el caso del avión que debía recogerlos en la escena quinta del segundo acto). Esta presencia de lo violento es fundamental, ya que condensa lo que quiere decir primordialmente la

obra en su totalidad: el registro, la memoria, el testimonio de las consecuencias de casos de corrupción hasta entonces impunes.

En estrecha relación con el humor están la indiferencia y subestimación de los campesinos, a los que se dan respuestas falsas sobre la carencia de la ayuda prestada, cómicas por su absoluta inverosimilitud, en contrapunto a las escenas de familiares muertos, del miedo, del frío que los habitantes sienten mientras la tierra se sigue moviendo. Una situación de este tipo no es equiparable a una guerra, a una confrontación. La violencia en este caso se instituye de distinta manera que en *La Nada*: cada abuso establece, a través de distintos mecanismos, una víctima instaurada por una fuerza que la somete.

3.5. Burla

De esta manera, el eje de la violencia se cruza con el del humor en el que, si bien se evidencia la injusticia, el mecanismo para denunciarla es un instrumento de ficción. Tal es el caso del discurso de políticos y funcionarios públicos. Se trata de un mecanismo ya utilizado por Eurípides, que, como Boyes Naves menciona, hace con frecuencia que los antagonistas defiendan opiniones opuestas a las que la obra propone, con argumentos falaces (Boyes 2001:58). Aquí la falacia se lleva al extremo, se convierte en absurdo y a partir de este recurso el humor se presenta en dos niveles: el primero, simple parodia del documento de registro, caricaturiza el discurso de los políticos. El segundo, más complejo, es el humor negro en que dicho discurso confluye al describir de manera grotesca los evidentes hechos de corrupción cometidos.

La ironía, se sabe, consiste en nombrar algo a partir de su contrario. En ese sentido, Barthes considera que el código irónico destruye esencialmente la polivalencia en una proposición, ya que legitima y depende del respeto al origen de la palabra. Para Barthes la escritura "rechaza toda designación de propiedad, y, en consecuencia, no puede ser nunca irónica; o al menos su ironía no es nunca segura" (Barthes 1987:36). En esta obra, el humor tiene su base precisamente en la evidencia de la propiedad (es decir, quién es dueño) de la palabra, el lugar que tiene una palabra para poder establecer la ironía, la posibilidad de definir y fijar sentidos en el discurso: la idea irónica que fija la palabra limitando su multivalencia funciona a nivel diegético. En la medida en que en el texto dramático no hay un narrador, quien posibilita la ironía está dentro de la ficción: el relator, junto a los campesinos, establece la "verdad" a ironizarse; personaje totalmente definido en la medida en que mantiene una posición discursiva específica. De esta

manera, el efecto irónico es el principal instrumento para establecer a los personajes de los políticos y funcionarios como los que tienen el poder sobre los otros: el poder de la última palabra.

Para entender con claridad este mecanismo habrá que remitirse a dos tipos de personaje que se contraponen y que el humor en el teatro explota de diversas maneras. Estos dos personajes son el clown (el payaso) y el bufón, (el deforme que tiene la voz del que no se toma en cuenta, que comparte la condición del *extranjero* en palabras de Blanchot⁸⁴).

Mientras el payaso es ingenuo, torpe por candidez, el bufón es cruel, sarcástico, y utiliza en general la ironía para deshacer al resto de la sociedad. Desde lo monstruoso, lo deforme, el bufón se burla de los otros, aprovechando la impunidad del chiste para hacer una denuncia social a través de rutinas, juegos de palabras y gestos específicos.

A diferencia de *La Nada*, donde el bufón es una propuesta casi exclusiva de la puesta en escena, en esta obra el mecanismo bufo del humor opera sobre todo el discurso: se cambia la solemnidad por el sarcasmo, el discurso oficial por la mentira burlesca.

La ironía en la obra de Brie está pues en la sucia boca del bufón, que una vez más se populariza y se resignifica: el bufón en este caso, si bien está al margen de la autoridad, no lo está precisamente porque no forma parte de ella, sino más bien porque es la voz de ésta y quien decide incumplida. Por lo tanto, el personaje en sí no es un enunciador de la denuncia, sino una encarnación burlesca de ésta. De ahí que la multivalencia de la obra se definirá por el espectador que reconoce en la ironía el discurso original de un grupo particular de personajes (los campesinos).

De esta forma, el discurso de los Funcionarios consiste, en rigor, en mentiras —puesto que las verdades pertenecen al Relator y los Campesinos— elaboradas con un ethos de burla. Siguiendo el concepto de Kerbrat, la ironía no es tratada como un discurso citacional⁸⁵, sino que la ficción en sí es un discurso irónico en relación a su referente original (más cercano a la cita), descrito al interior de la obra. La descripción del referente ironizado está a la vez encarnada y descrita en el personaje del Relator que interpola a la ironía de las autoridades ficcionales la realidad (documental en su relación intertextual). En ese sentido, al mismo tiempo que los Funcionarios se burlan de los Pobladores, la obra se

⁸⁴ Blanchot, en "la medida, el suplicante" muestra al extranjero como un ser que, al estar al margen del discurso social limitado, puede decir lo que no se dice. (Blanchot 1993:163)

⁸⁵ La ironía ha sido definida por Kerbrat, además de un procedimiento citacional, como un tropo de invención y un concepto híbrido, en la medida en que sus aspectos semántico y pragmático son fundamentales. De este modo, no sólo es fundamental su naturaleza de antifrase, sino el ethos de burla: se dice lo contrario de lo que se quiere dar a entender. Esta oposición estará dada por un entorno contextual (situacional, deíctica) o cotextual (en relación al texto). En este caso, quienes darán el contexto que dé paso a la ironía serán los campesinos y, sobre todo, el relator. (Kerbrat, 1980)

burla de los Funcionarios: esta parodia de la realidad se presenta en los Políticos y Funcionarios corruptos, interpretados desde la caricaturización, registrada en la notación dramática y representada en escena. Así, escénica como textualmente, Bánzer y su esposa son caricaturizados en la obra; la historia del avión presidencial abunda en didascalias que hacen referencia a un carnaval en donde los personajes actúan en código de *Gag* (se lanzan pasteles, se golpean, se enmascaran, juegan con chisquetes); y se usa además una estrategia hiperbólica, en la que cada elemento inútil, cada acto fraudulento, tiene una justificación que roza lo absurdo, como las volquetas "superclon" (Brie 2004:39) registradas trabajando en dos lugares a la misma hora.

En su funcionamiento, el tipo de mentiras utilizadas por Brie fija entonces la polivalencia del discurso en dos sentidos específicos; el lugar de la ambivalencia propia de la antifrase deja de ser una cualidad del discurso de los Funcionarios para volcarse sobre el referente, descrito a través del contrapunto entre éstos y el Relator. El primer sentido construye el cuadro desde la visión de las víctimas, es decir, lo trágico del asunto:

Relator: las casas que habían reconstruido
eran perreras, no casas.
A cada familia hicieron
cuarenta metros cuadrados.
En los baños no se entraba
de tan chiquitos que eran.
Las vigas no eran vigas
eran palos que apenas
sujetaban calaminas
(Brie 2004:37)

El segundo construye el sarcasmo desde el sentido insólito de lo que acaba de relatarse, le da la vuelta al discurso rescatando su opuesto, haciéndose más absurdo en contraste con el anterior parlamento citado (en esta escena, para la siguiente explicación usan un bacín):

Funcionario: Esta casa es un lujo
es la moda, multiuso.
Inodoro con resorte,
para agarrar el chorrito
donde sea que este vaya
y su mujer no se enoje
porque le moja la tapa.
Además baño portátil,
donde usted quiere usted caga,
si hay visitas se va al patio
y si hay perros vuelve a casa.
Antisísmico además,

en caso de terremoto
se lo coloca de casco.
(Brie 2004:37-38)

La *burla* en esta obra, más allá de parodia e ironía, es cercana a la mirada de la Patafísica, en términos de Jarry: "ciencia de las soluciones imaginarias que otorga simbólicamente a las delineaciones de los cuerpos las propiedades de los objetos descritas por su virtualidad" (Jarry 2004:44) es decir, ver las cosas como un desconocido, darles un sentido a partir de lo que son como objeto y no como signo, ignorando por completo cualquier convención. ¿Qué mayor extranjería que la mirada que mira las cosas por primera vez? es ésa la mirada patafísica presente en el teatro de Jarry; de ahí el humor negro: ir más allá de la mirada del extranjero y adoptar la (perversa) mirada del niño. A partir de esta mirada y a la manera de Ubú los Funcionarios de esta obra explican cada caso basándose sólo en lo que se puede mirar y encuentran causas inexploradas a los efectos evidentes. Sin embargo, al ser los efectos los de una catástrofe, el uso patafísico de las explicaciones en boca de los Funcionarios tiene una clara función crítica: se muestra lo absurdo de las explicaciones insuficientes para casos de corrupción concretos, que vuelven a aparecer en el discurso de los Campesinos y el Relator.

De este modo, volvemos a una estrategia constante en el Teatro de los Andes, un efecto de ida y vuelta a partir de la tensión entre estos dos discursos: el público indignado, estallará en risa más fácilmente y, vulnerable mientras ríe, se enterará de un nuevo atropello por parte de los funcionarios públicos. Encontramos entonces una justificación al título del acto segundo (*La Burla* y no "la comedia" como podría pensarse en relación al primer acto *La Tragedia*).

Nuevamente, como se ha visto en *La Nada*, se intercalan comedia y dramatismo, haciendo que el público, que no está preparado para lo que sigue, lo reciba con mayor impacto. El contraste también se establece a través de una forma particular del lenguaje relacionada con la burla y el personaje particularmente ficcional: el uso del verso (generalmente versos de siete y ocho sílabas) se utiliza en algunos lugares para hacer las narraciones generales, pero se presenta en forma más obvia y permanente (con más recurrencia a la rima) en las escenas cómicas: es propia de los políticos, los funcionarios, y el *Relator* en el segundo acto, lo que además mantiene el ritmo constante en estas escenas. Particulariza además la personificación creando una tensión entre la versificación y la caricatura, haciendo que su lenguaje, a diferencia del de los campesinos, adquiera un tono susceptible a la comedia que no sea identificable como sociolecto.

A través de esta estrategia se distorsiona también el elemento catártico: si bien el público puede desahogarse en una suerte de insulto a través de la caricatura, lo que antes — desde una visión trágica— aterrizaba, comienza a causar risa; el poderoso se convierte en un ser insignificante, ridículo, superable. Sin embargo, no es una catarsis tranquilizadora, pues el ridículo no es el fin de la obra sino apenas uno de sus instrumentos. Sólo en ese nivel, que no es el de la sátira, ni en rigor el de la ironía, opera el *castigat ridendo mores* de Horacio. Se visualiza un problema que de tan absurdo es evitable y de esta manera el público es invitado a una posición crítica que parte de una frustración; pues este contrapunto entre lo trágico y lo ridículo desemboca en un humor negro que muestra la paradoja del hecho mismo de la corrupción humana, a la vez absurda y dolorosa.

Absurda y dolorosa es pues la situación que muestra *En un sol amarillo...*, lograda a través de estas escenas en una suspensión que hace del sufrimiento, momentáneamente, una fuente de placer: cosa de risa. Este tipo de humor es una muestra más de que, si bien la obra tiene matices que podrían considerarse pedagógicos —como el personaje del Geólogo— querer explicitar este tipo de "humor, para aplicarlo en fines didácticos (...) equivaldría a querer desprender del suicidio una moral de vida" (Kerbrat, 1980). Ya que parte esencialmente de una rebeldía frente a lo doloroso, un festejo de lo terrible que no lo legitima ni lo reivindica.

3.6. Oscilaciones: De humor y de sombra

En esta obra que, si bien no es satírica, puede ser considerada en alguna medida paródica al burlarse de su referente, se ven tres mecanismos básicos de intertexto: la cita textual, la paráfrasis y la creación del grupo; producto de la dramaturgia y el trabajo en escena a partir de la información recopilada de distintas fuentes. El acto de narrar cambia de sentido, en la medida en que la narración no se remite a personajes, sino a testimonios que han sido extraídos de personas reales; no existen personificaciones sino la enunciación de un discurso ajeno.

Para construir este discurso, se utiliza además otra estrategia ya registrada en la obra del Teatro de los Andes: la forma iterativa, ya sea como recurso estilístico, ya sea diegético. Otro contraste que se muestra como un proceso más que como una convivencia de opuestos es el de las concepciones aristotélica y brechtiana de la escena: a través de distintas formas catárticas, la que en un primer acto es tragedia aristotélica se convierte en épica del espectador activo. De esta forma se pasa de la narración de una tragedia

inevitable, divina y predestinada, al reconocimiento de otra tragedia provocada y absurda, que puede evitarse, corregirse, vindicarse. La oposición de tragedia y burla, se establece también a través de la forma de encarar el intertexto: mientras el primer acto, documental, se refiere a la anécdota, siempre mediada por la imagen de las víctimas en su desamparo; el segundo, paródico, se centra en una posición ideológica desde la dramaturgia en sí misma como estrategia de burla. La identificación con las víctimas del terremoto, reforzada por el hecho de que son citas textuales de los testimonios de un desastre ocurrido escasos años antes del estreno de la obra, poco a poco se va minando a través de estrategias de distanciamiento que obligan al espectador a asumir una posición frente a lo que mira, a actuar —en algún momento, de manera literal— en la obra. Así, funcionan para este distanciamiento la no encarnación de personajes en la primera parte y su caricaturización en la segunda, la presencia de los actores *reales* narrando la experiencia, la encarnación del pueblo realizada por el público y la forma en que la obra se ordena, que, si bien es una diégesis reconocible, no muestra tanto una historia, sino distintas facetas de un mismo evento que no siguen precisamente un orden (ni un desorden) cronológico a lo largo de toda la obra. Así, la obra mezcla y pone en equivalencia múltiples registros y códigos teatrales; en ella conviven y convergen uno en el otro el bufón y el verso rítmico, Aristóteles y Brecht, el acto de narrar y el de lanzar de pasteles.

3.7. Última escena

Sobre el silencio el polvo, la humillación. Hay un sueño que no se realiza, una voz que no logra escucharse. "Y ante la foto, como en el sueño se produce el mismo esfuerzo, la misma labor de Sísifo: subir raudo hacia la esencia y volver a bajar sin haberla contemplado y volver a empezar" (Barthes 2006:105). Estrepitosamente caen, una por una, las últimas ruinas de un absurdo.

4. Frágil

Cada etapa de tu vida hay alguien que te interroga y es una forma de encontrarte a ti mismo para poder seguir adelante.
(María Teresa Dal Pero)

Un escenario convencional: un edificio con una arquitectura específica de teatro, tradicional. La música desde un equipo de sonido. Un complejo diseño de luces con especificaciones técnicas. Nadie sospecharía que una de las obras con recursos más tradicionales es, al momento, una de las obras dramáticamente más particulares del teatro de los Andes. El público de frente, cómodo en sus butacas, crea constelaciones con las luces de los celulares que se extinguen una por una. Luz blanca desde un cañón en escena. En el fondo del escenario, en medio de un silencio enorme, crece una sombra: una mujer con un vestido blanco de papel avanza, haciéndose diminuta con relación a su sombra, que ocupa mitad del escenario. Arrastra una bandeja con una correa. Al llegar adelante recoge su contenido: un corazón frío, que tiembla, corazón transparente y coloidal que se rompe en las manos de su dueña.

Así comienza *Frágil*; a la vez el papel leve y el pesado corazón roto, como un hilo escardado de la seda primera: un hilo de sangre. Es el lugar del dolor y del recuerdo, la puerta que se abre al desagarrar el papel del inicial vestido blanco y descubrir a Lucía, niña refugiada en un baúl. Este baúl será la trinchera de una infancia que se resiste a morir: una muy parecida a la que planteara Günter Grass en *El tambor de hojalata* —en el que Oskar, el protagonista, se **rehúsa** a crecer— y en *Años de Perro* (donde una niña se esconde de un mundo incomprensible en la cucha de su perro). Pero es también una infancia muy particular: Lucía nace al mismo tiempo de *La Hierba Roja*, de Boris Vian y la experiencia de María Teresa Dal Pero; es a la vez el personaje *Nascita e morte della Massaia* de Paola Masino y una percepción de Brie sobre la familia. Lleva en sí un pedazo cada uno de los actores en escena, sus vivencias tejidas en un mapa trazado por los libros del intertexto. "*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" (Brie, Dal Pero 2003:5). Una vida que se ahoga en su propia luz, berrinche infantil del que parte una profunda denuncia social que permea lugares a la vez genéricos y particulares desde el momento en que "se encarga de hacer de nuestros lugares

comunes, espacios donde se reconocen las contradicciones"⁸⁶. La niña, envuelta en distintas situaciones familiares y personales, asiste al funeral de su infancia. En contraste con las dos anteriores, la obra no muestra de una historia épica ni anecdótica, sino circunstancial, donde lo trágico es una situación más de la rutina de cualquier familia de clase media: desde una respuesta ingeniosa, impredecible, la resistencia de una intimidad dolorosa que no se resigna a dejar la mirada de la infancia, esos ojos del baúl que "son más tranquilos" (Brie, Dal Pero 2003:10) que los de Lucía. Tal vez por eso, es difícil encontrar de manera específica los puntos en que la situación dramática promueve una acción. Se trata más bien de una sola situación dramática (la infancia, su agonía) contada en distintas facetas, a través de cuadros: cada uno un problema y una acción en sí mismo. La obra es casi un monólogo, narrado desde un presente que es parte de su subjetividad. Los otros personajes son funcionales y, salvo el Abuelo, poco desarrollados. Cada uno de los 26 cuadros que conforman la obra, es entonces la representación dramática de la percepción de una única Lucía. Sutiles (y no tan sutiles) recurrencias crean un código que el espectador sigue en la evolución de cada uno de los símbolos que conforman *Frágil*.

4.1. Vía crucis de una infancia

Como música de fondo, el Dúo Seraphim de Monteverdi: el canto lírico de dos mujeres. "Dónde vine a parar por no oírte" (Brie, Dal Pero 2003:9) dice el texto, a lo que la puesta en escena responde a manera de obertura: "dónde vine a parar para poder oírte". Una mujer con un vestido casi victoriano, blanco como los adornos de cerámica, con voz profunda y llorosa, mira al público con ojos abiertos mientras los pedazos de su corazón (de gelatina) caen. Intenta comer uno, pero le dan arcadas. Se queda inmóvil. "Hay que fluir, intuir, recordar tal vez, y luego andar, andar..." (Brie, Dal Pero 2003:9) La música se detiene. Retomando una idea de Paola Masino, los Padres desgarran el papel y una niña con un vestido celeste, que se adivina debajo de un saco azul marino con cuello blanco (casi un traje de marinerito), lleva una calza del mismo color del saco, medias amarillas y zapatillas de danza azules. La actriz, pequeña, lleva el pelo rizado suelto, como un signo de la rebeldía infantil: ningún peinado, ninguna atadura. Lucía se encierra en el baúl vertical que descansa en medio de la escena. El Padre, que viste los mismos colores de la niña en

⁸⁶ Carmen Saavedra, Pulso, 30 de mayo de 2003.

un terno azul de empleado público sin ostentación de lujo o miseria alguna, abre el baúl. La Madre que lleva el pelo amarrado, un vestido liso de un corte tradicional sin textura ni estampado (una tela opaca de un color rosa oscuro) y lentes, lo cierra, en un movimiento intermitente en el que se ve a Lucía adentro, acurrucada. Durante toda la obra son ellos quienes manejan la vida, las decisiones, los movimientos de la niña. Lucía habla al público, le cuenta, citando a Masino, el papel de hija asesina que su Madre le ha asignado: dice que la va a hacer morir de preocupación. "Lucía:(...)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." (Brie, Dal Pero 2003:10)⁸⁷. Desde la esquina la izquierda, en primer plano, entra el Abuelo con movimientos pequeños, tímidos. Lleva un pantalón café, camisa beige y boina. Describe a la niña:

ese cuerpo que late, porque tiene un corazón, pero en ese latido se esconde un pensamiento. Por eso late de otro modo. Porque piensa, desentona. No tiene el ritmo de la familia. Ella no lo sabe porque ese corazón está escondido en ella. Está allí, acurrucado, ignorante de sí, un grumo de pensamiento sin inteligencia (Brie, Dal Pero 2003:11)⁸⁸

No es casual el lugar desde el que habla: salvo las escenas que protagoniza, la esquina que ocupa el Abuelo será una suerte de espacio del comentario, del aparte⁸⁹: desde ese lugar inmóvil, es el único personaje que tiene el privilegio (otorgado por Lucía) de conocer a su nieta, de narrarla.

La Madre desliza un plato junto al baúl. Tiene encima fideos crudos. El Padre pone a Lucía los fideos en la boca y la obliga a masticar, moviéndole la mandíbula. Citando a Masino, el Abuelo anuncia el paseo de **domingo**⁸⁷, Lucía se pone de pie y se tapa los ojos, Padre y Madre (cada uno de un lado) "la arreglan", dirá el Abuelo, mientras la sacuden con una escoba y un plumero. La Madre pasa de Lucía a su cuerpo y se roza la pierna con el plumero. El Padre se lamenta de placer mientras la Madre se limpia y esbozan una escena erótica, mientras Lucía mira al público desde su baúl abierto: "Ellos me espían, yo los observo. Ellos me quieren, yo los traiciono. Ellos no me entienden, ni quiera saben que a veces pienso mal de ellos" (Brie, Dal Pero 2003:12). El Padre, con una serie de refranes, cierra el baúl. La Madre, disculpándose, aunque de nada específico, le habla al baúl

⁸⁷ Escena dos de *Frágil*, capítulo I de *Nascita e Marte* (Masino 1982:13)

⁸⁸ Escena dos de *Frágil*, capítulo I de *Nascita e Marte* (Masino 1982:14)

⁸⁹ Referencia que hace un actor al hablar directamente con el público, estableciéndose al margen de la historia que encarna y creando con el público una complicidad al compartir cierta información acerca de lo que pasa.

⁸⁸ "La familia se ocupa de Lucía como de un mueble. El primer domingo de cada mes la lavan con jabón en polvo, le ponen gel en los cabellos, aceite en las articulaciones, y luego de haberle puesto un vestidito rosado y un collar en el cuello la empujan a la iglesia para que el Cura la bendiga." (Brie, Dal Pero 2003:13), (Masino 1982:15).

cerrado sin obtener respuesta. "Hambre ¿tienes hambre? Frío, ¿tienes frío?, ¿Respiras?"

(Brie, Dal Pero 2003:113) dice perdiendo la paciencia y gritándole mientras lo sacude, haciendo un contrapeso entre texto y acción.

El Abuelo comienza a cantar y Lucía canta con él. La Madre, ofendida, se va. El espacio se ilumina, se abre el baúl y Lucía avanza hacia adelante describiendo cariñosamente a quien ha sido un padre violento y un alcohólico, pero es su "único gran Abuelo" (Brie, Dal Pero 2003:13). El Padre, interrumpiendo el relato, lanza un plato a la altura del baúl. El código se establece en esta repetición y Lucía, sin sorpresas, saca de él dos puñados de fideos crudos, que rompe con las manos mientras se queja de que le den comida cada vez que necesita algo, acción que se va intensificando. Lucía bota los fideos hacia arriba, grita imitando a los Padres: "comé". Los Padres, en silencio, lanzan dos platos más, que giran en medio del escenario, mientras arrojan fideos, lo que una vez más delata a estos personajes como percepciones de la niña, parte de un cuadro que denota cada vez más una violencia ejercida por ellos. Lo que llega casi al cliché, cambia de sentido cuando la Madre dice:

Comé. Es lo único que puedo hacer por ti, es lo único que hago en la vida. Pensar en lo que vas a comer y cocinarlo...comé. Sólo me tienes que decir qué quieres comer hoy, mañana...comé. Qué egoísta que eres amor mío...qué egoísta. Comé, comé, comé, comé. (Brie, Dal Pero 2003:14)

Este parlamento la Madre lo dice tropezando, mirando al frente con tono de ruego. No es impositiva, sino más bien cariñosa, como si, una vez más, pidiera disculpas. La didascalia indica, minuciosa, la acción final, y *"La Madre le da los espaguetis. Ella se suicida con ellos. Se corta las venas, se apuñala el corazón, enloquece y cae a tierra."* (Brie, Dal Pero 2003:14).

La luz se oscurece y Lucía se arrastra hacia adelante. La Madre se arrastra al mismo lugar desde un lado del escenario. En esta escena aparece nuevamente un recurso de la obra arriesgado, dado que puede parecer básico con relación a la puesta: la escena representa casi literalmente lo que dice el texto. Sin embargo, como en el caso del corazón de gelatina, se salva de la obviedad porque lo dicho es, en estos casos, siempre una metáfora. De esta manera, la acción es una metáfora de la palabra que ilustra. Lucía se arrastra en medio de los fideos rotos diciendo:

Mamá no se da cuenta. Grita, grita siempre. Cuando alza la voz es como si me hablara dándome la espalda. Con sus gritos esconde otras palabras que hablan en voz baja. Así destruye el camino que la lleva hacia mí. Rompe los secretos en vez de compartirlos. Me obliga a acercarme a ella arrastrándome, cuidando de no lastimarme con los vidrios de las cosas que rompió mientras me gritaba. (Brie, Da! Pero 2003:15)

Usando el mismo recurso, Lucía se arrastra hasta dar encuentro a la Madre y quedar encima de su espalda; imagen que nace de una improvisación entre las dos actrices (Soledad Ardaya y María Teresa Dal Pero) en procura de mostrar una relación Madre-hija de mutua dependencia, en palabras de la coautora "cada una es un poco un parásito de la otra"⁹¹. En esta escena, dada la fuerza de imagen que tiene, Lucía habla con voz adulta, antes de que el Padre la levante y limpie y la escena vuelva a iluminarse. El Abuelo aleja a Lucía y comienza entre los padres una escena erótica que rompe el **intertexto** hasta ahora fiel a Masino. La escena, que roza lo grotesco, se logra gestualmente y a través del texto: la Madre describe como usaría distintos instrumentos de limpieza, mientras pasa el plumero por su cuerpo, el Padre la mira, jadea. La escena se interrumpe: la Madre nombra la esponja a la que el papá es alérgico. Una vez más se sigue un código: la presencia de estos elementos marca un contraste radical con el personaje de Lucía que, si bien no es explícito en la obra de Dal Pero y Brie, guarda la huella del personaje de Masino: "Por un lado, la niña es re cochina"⁹², necesita estar entre sus humores y cosas; pero ellos, a raíz de esto, tienen una obsesión con lo que es la higiene, la limpieza; o al contrario, tal vez la niña a raíz de eso se vuelve así."⁹³ Ambas especulaciones son trabajo a la vez de la autora y del grupo: en la novela la Madre es una dama medida, correcta, severa, y el Padre es prácticamente invisible. En contraste, los Padres de Lucía oscilan entre la caricatura y los personajes serios que intentan entender a su hija. Mientras ambos salen por lados opuestos, con fondo de Bach, entra el Abuelo atravesando el fondo del escenario y se le cae, en cámara lenta y en línea recta el sombrero que queda suspendido. Una vez más, el espacio de la memoria se delata abstracto, distorsionado. Lucía entra detrás corriendo hacia las luces del suelo y alejándose de ellas, juega con las luces: la sombra de Lucía corre y se fragmenta al fondo, detrás del Abuelo que, luego de recoger el sombrero, atraviesa el escenario en línea recta. Hablan de los recuerdos, Lucía quiere recordarlo todo, el Abuelo quiere olvidar la violencia de ("¿los militares?", pregunta la niña) él mismo contra su mujer. Lucía se detiene y el Abuelo se acerca. La mira, le toca la espalda

⁹¹ Entrevista a María Teresa Dal Pero del 8 de noviembre de 2007.

⁹² Se refiere al contraste con la niña de la novela que, con los años "sembrava anche brutta, benché fosse difficile giudicarla, incolta com'era. Piuttosto grassa e unta, con capelli incolori, occhi opachi e **punti neri** sul naso. Selle maní aveva, ma le maní pareva non dovessero servirle che a martoriarsi il naso cercando di **spremerne quei punti neri**." (Masino 1982:21) En la obra de teatro esta faceta de la niña no es explícita, y su incultura se deja de lado al fundirse con el **intertexto** de Vian: Lucía es una niña educada en el colegio.

⁹³ Entrevista realizada a Dal Pero el 8 de noviembre de 2007.

Abuelo: Cuánto has crecido.
 Lucía: cuánto has tardado.
 Abuelo: qué fuerte que eres.
 Lucía: Mira... ¡puntos negros que se mueven! Coches negros que se van...¹¹evan coronas.
 (Brie, Dal Pero 2003:8)

Con este detalle, la escena, que podía ser casi una imagen del pasado, un flashback, se delata como recuerdo: la memoria contamina, distorsiona, analiza, se desordena y mezcla recuerdos. Un hecho concreto que cambia de lugar revela la presencia del Abuelo como algo siempre abstracto, al margen de lo que a Lucía le ocurre, lugar desde donde, ajena como los suplicantes, Lucía puede mirarse desde fuera; hablar de sí misma.

Ambos avanzan siguiendo con la vista los coches: es el funeral del Abuelo, que lo reconoce conmovido. Se separan. El Padre entra en escena y empuja a Lucía por los bordes del escenario. La "*hace pasear*" (Brie, Dal Pero 2003:19). La detiene, la peina, le limpia la ropa, la arregla mientras habla el Abuelo desde su esquina, contando su funeral. Una vez más se filtra el contexto desde la experiencia del actor: "Manteca al techo. Alfombras de espaguetis. Antes no teníamos esos lujos. Ésta es mi gente" (Brie, Dal Pero 2003:19)⁹⁴. El Padre muestra a Lucía un guardapolvo blanco y ella escapa. Él la sigue y Lucía tropieza con la portera que barre. La portera viste un guardapolvo gris y la luz se ha puesto en penumbras. Se inaugura con estos dos elementos un lugar ófrico, "Todo lo que rodea a la escuela es polvoriento, estático" (Brie, Dal Pero 2003:21). El Padre la alcanza y le pone el guardapolvo, mientras ella conversa con la portera que barre. Su esposo ya no trabaja "Portera: Mi hijo. Heredó el trabajo del Padre/ Lucía: Ah, claro, el heredero. Qué bien" (Brie, Dal Pero 2003:20)⁹⁵ como es privilegio de cualquier niño, Lucía, desde su inocencia, puede utilizar el humor negro sin que el personaje devenga explícitamente cruel: sus comentarios, sus preguntas, constituyen profundos cuestionamientos que son abarcados desde una mirada que los descubre sólo para reconocerlos absurdos.

La portera y su hijo, que lleva el mismo guardapolvo gris, han barrido los fideos rotos escenas atrás hasta formar un pasillo con ellos en medio de la escena. Al fondo de éste, el Padre pone un banco. De esta manera, y con ayuda de la luz, el espacio se achica y en el banco se sientan la portera y su hijo, que lleva un sombrero de papel con orejas de burro. Comienza la música de violonchelo (Bach)⁹⁶ y Lucía habla de la escuela intercalando citas

⁹⁴ El código escénico se filtra entonces al texto: el abuelo cuenta el lujo de un féretro metaforizando la imagen de los fideos para describir el lujo, el despilfarro, el desperdicio que es parecido al de tirar la comida al suelo.

⁹⁵ En este caso recupero la versión del texto. En la puesta en escena Lucía dice "Heredó, claro, qué bien".

⁹⁶ La música de J.S. Bach utilizada en este y otros momentos, no es melódicamente relevante. Se trata de distintos fragmentos rescatados de las 6 Suites para cello (BWV 1007- BWV 1012) Interpretadas por Pablo Casals.

con paráfrasis de *La Hierba Roja* de Vian: "Lucía: 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" (Brie, Dal Pero 2003:20).

La luz ilumina sólo el pasillo formado con los fideos. La música se extingue. Lucía levanta el índice señalando hacia arriba, avanza y hace la caricatura de una niña dando excusas por no haber hecho la tarea. Cada explicación es más inverosímil que la anterior, hasta llegar a la última: "Mi mamá se cayó del balcón, fue un accidente **horrible**" (Brie, Dal Pero 2003:20). Atrás se prende la luz sobre el banco en que se ven sentados a la portera y su hijo con el sombrero de orejas de burro. Proyecta las tres sombras. La niña, junto a los dos personajes vestidos de gris, que se convierten en representantes de sus compañeros de clase, avanza por el pasillo de fideos. Los tres responden preguntas, en fila levantando la mano, cada uno se adelanta al otro hasta que se impone Lucía. Portera e hijo tiran de las mangas y transforman el guardapolvo de Lucía en una camisa de fuerza. Dice la didascalia: "*Desisten de la lección y se ponen a barrer empujando a Lucía con sus escobas hacia el banco.*" (Brie, Dal Pero 2003:21). En cuanto a imagen escénica, nuevamente existe en este gesto casi inadvertido cierta connotación social: mientras Lucía sigue estudiando, la portera y su hijo desisten, la barren. Lucía responde preguntas, retrocede hacia el banco mirando hacia el público con el índice en alto, quiere ganar a los otros compañeros imaginarios, enumera respuestas comunes, fechas, nombres de países y, finalmente, nombres de guerras, a los que Brie, en la puesta en escena, añade: "y todas las masacres que no tienen nombre que nunca estudiamos que no aparecen en mi libro de historia, yo sabía, yo sabía, era mi lección preferida..." la angustia de Lucía para responder llega al paroxismo, su Padre la abraza desde atrás, le toma la frente, ella sigue gritando frenética nombres de guerras bajando la voz poco a poco hasta calmarse. Se quita el guardapolvo, lo bota y cierra con una cita literal a Vian: "Y ahora si me dejaran en paz, me iría fantásticamente bien" (Brie, Dal Pero 2003:22).

El Abuelo avanza con un abrigo rojo en las manos. El abrigo, rojo como los labios de su esposa, tiene mucho valor sentimental, pues le recuerda a ella; se lo ofrece a Lucía con un gesto y ella se lo pone rápidamente, un segundo antes de que él se lo ofrezca verbalmente.

⁹⁷ Tomo la versión de la escena; en el texto esta segunda frase se suplanta por "tuvimos que llevarla al hospital" (Brie, Dal Pero 2003:20)

"Abuelo: (...) era de mi... (*Baja la voz*) de mi señora
Padre: (*desde afuera*) ¿De quién?
Lucía: de la abuela
(Brie, Dal Pero 2003:23)

Esta interrupción nos da una pauta muy clara: el Padre no habla con su suegro en esta escena; *desde fuera*, pues en esta escena forma parte de un tiempo que no es el de la primera escena, pero tampoco el del Abuelo, intensificando la presencia de la memoria como inexistencia, como pensamiento de Lucía, algo que se hace evidente cuando ella frente a su Abuelo dice "No le dije gracias... (*susurra*) Gracias." (Brie, Dal Pero 2003:23). Lucía propone encender las lámparas y ambos quedan de pie, mirando al frente, mientras un cañón de luz con ranuras (como barrotes) los ilumina a ambos. El Abuelo entonces propone esperar los sonidos, y, mientras el Padre le coloca un chaleco, comienza la música inicial: el Dúo Seraphim. Se produce aquí, en el hablar de los recursos de la escena un distanciamiento (el de nombrar efectos técnicos) que funciona en sentido inverso: al estar presenciando la memoria de Lucía, el público entra en su código: se hace cómplice. De manera similar a *En un sol...* el gesto de delatarla permite al público formar parte de una evidente ficción, recurso usado también por Vian en su novela. Al pie de la didascalia, "*Lucía le tiende un pañuelo. El Abuelo se seca la frente. Caminan por el perímetro de la escena. Se detienen al fondo a la izquierda mirando al público (...)*" Lucía: me gustaría verme de afuera, de espaldas, con él" (Brie, Dal Pero 2003:24) El Padre se lleva a Lucía y pone a la Madre en su lugar. La música de canto lírico, que suena desde la anterior escena, se corta. La Madre mira a su padre, pasean juntos por la memoria de Lucía, que es ahora la de los cuatro personajes.

Madre: a veces me llevabas a pasear
Abuelo: Tú lo has dicho, a veces.
(Brie, Dal Pero 2003:24)

Lucía arrastra a su papá junto al Abuelo y la Madre, los cuatro recorren el perímetro de la escena mirando hacia adelante. La Madre habla con el Abuelo, sobre la infancia de ella, sobre la violencia de él ejercida sobre su esposa (a su hija nunca la toca). El *Padre* se pregunta qué es una familia sin encontrar una respuesta entre todas sus preguntas, mientras *Lucía* se aleja hacia el fondo de la escena por el lado izquierdo, llorando conmovida: "es que somos muy lindos vistos desde afuera" (Brie, Dal Pero 2003:25). Lucía comienza a llorar cada vez más fuerte y levanta un dedo hacia el cielo. El Abuelo sale. Los Padres se acercan a ella y tratan en vano de entender qué es lo que le duele, intentan callada, se desesperan, le preguntan. "Aquí me duele" dice golpeando con el

índice la frente y el corazón a sus Padres. Los aleja, avanza llorando, inicia una danza con los lamentos, abriendo y cerrando cuerpo y el brazo que señala el cielo y el propio corazón. *"Luego cae. De sus manos cae un corazón de madera (...) tiende las manos hacia adelante."* Los Padres hacen el gesto (y el sonido) de arcadas de manera rítmica, intermitente. *"Suenan como un corazón que pulsa"* (Brie, Dal Pero 2003:26) Lucía lo agarra, lo reconoce vivo, palpitante, ríe, llora, *"Se apuñala con el corazón"* (Brie, Dal Pero 2003:26). La Madre intenta darle "la teta" para calmarla, ella llora más fuerte cada vez que se la ofrece. Finalmente, los Padres consiguen llevarla hasta el baúl e intentan meterla dentro.

Ella los echa con las manos y se acuesta dentro del baúl. La Madre se va. El Padre se sienta en el borde. Luego mece el baúl, al inicio dulce y mecánicamente, luego más violentamente, luego lo hace girar vertiginosamente y lo detiene. Observa dentro del baúl y luego susurra a la Madre.

Padre: Ya se ha dormido... shhh.
(Brie, Dal Pero 2003:26)

Baja la luz, tenue. El Padre cierra el baúl, se va, la Madre lo acomoda. El papá le hace un gesto, ella responde "¿aquí?" (Brie, Dal Pero 2003:27). La deixis funcionaría en cualquier puesta en escena. En este caso, el hecho de que sea encima mismo del baúl intensifica su sentido. Él corre al lado de la Madre, se quita rápidamente zapatos y calcetines mientras ella se echa en el baúl. Lo detiene. "Madre: ¿estás bien?" (Brie, Dal Pero 2003:26) él responde que no, pero siguen. Protagonizan en el baúl una escena erótica caricaturesca (*grotesca* según la didascalia): ella abre las piernas, él, encima, está cabalgado en el baúl, se mueven. Se oyen golpes desde dentro del baúl. Se detienen un momento, el Padre dice que ha sido él y siguen, se dan instrucciones. Se detienen los dos en seco, con la mirada perdida y dejan de jadear. Hay un silencio. "Ay hija, me he trancado, **ayudá** pues" (Brie, Dal Pero 2003:27) dice el Padre, se levantan, él cojea, ella recoge la ropa que él ha dejado. Lucía abre el baúl y mira a sus Padres. Pregunta por el Abuelo tres veces sin obtener respuesta y cierra el baúl sin dejar de preguntar. Los Padres se culpan el uno al otro por no decirle, ninguno sabe cómo decírselo. Esta vez es la Madre quien abre la reflexión sobre la familia a la vez que densifica al personaje del Abuelo. No está segura de extrañarlo. Avanza al centro de la escena mirando al frente

Madre: Le hubiera dicho que nunca le perdoné los golpes a mi Madre, que le guardaba rencor...que lo quería (...) me hubiese gustado que me tratara como trató a su nieta, a mí hija...le tengo envidia a mi hija
(Brie, Dal Pero 2003:28)

Avanza a la izquierda y su sombra se proyecta sobre el Abuelo, que está al fondo, de perfil, avanzando hacia la derecha. El Abuelo comienza a cantar la misma canción que cantara en la tercera escena y una vez más Lucía canta con él y sale del baúl⁹⁸. La Madre le pone el abrigo rojo y ambos conversan mirando hacia el frente. La repetición, nuevamente, crea el código y crea un espacio que será siempre el que compartan Lucía y el Abuelo como intimidad: Lucía propone encender las lámparas y aparece la misma luz desflecada. El Abuelo le pide esperar los sonidos y comienza nuevamente la música de Monteverdi. Hablan de los recuerdos. Incomprensibles, "delirios sin lógica" (Brie, Dal Pero 2003:27) que parecen burlarse de la gente. Lucía, mientras habla tiene los brazos estirados y sonríe, como si quisiera agarrar algo (vuelve la gestualidad niña), intenta cantar el lamento de la música, se resbala y cae en los brazos del Abuelo que la ayuda a ponerse de pie. Hablan de los recuerdos. "Lucía: ¿y si los echamos? (...)/ Abuelo: Van a reaparecer donde menos lo esperamos. Y van a pedir explicaciones" (Brie, Dal Pero 2003:30). Mientras Lucía habla en el mismo lugar trata de pararse y resbala repetidas veces, el Abuelo la sostiene. Finalmente la deja recostada. Mientras él sale la niña repite su último parlamento y vuelven las luces: "si no le canto, el tiene frío. Me han dicho que cuando canto se escucha otra voz" (Brie, Dal Pero 2003:30) La música se detiene. Entra corriendo la Madre, está con el pelo suelto y un abrigo y le propone a su hija salir a caminar, ella replica "es de noche" y vuelve a acostarse. La Madre la levanta a la fuerza y Lucía le pregunta sin obtener respuestas: "¿por qué lloras a escondidas?" "Mamá, ¿te sientes sola? (Brie, Dal Pero 2003:30). Caminan por el perímetro de la escena. La didascalía opina "*Pasean en el viento*" (Brie, Dal Pero 2003:30) mientras al medio entra el papá sacudiendo una mantilla. Lucía se suelta y habla desde el fondo a la derecha hacia la izquierda donde su Madre ha seguido avanzando. Discuten de desencuentros cotidianos, la Madre le reclama no poder decirle nada, Lucía le reclama por ser un rol y no una persona. La Madre vuelve sobre sus pasos, Lucía también, escapando. Atrás, el Padre con el plumero desempolva el baúl. Quedan las dos adelante, Lucía mira a su Madre, avanza hacia ella, la rodea, como acechando y es la mamá quien escapa. Finalmente se abrazan, avanzan abrazadas, mientras la Madre habla de los sueños. Lucía, mientras tanto, canta pero no se ve, el canto, en vivo no es una acción

⁹⁸ Dice la letra en italiano: Antes de atravesar las olas del mar, espero volver a verte una vez más para poder entregarme a ti, despedirme ¿Dónde estás? ¿Cómo estás? ¿dónde habitas? El duelo nunca fue tan lindo, se ve tan lindo, tiene muchas penas amor. Dime cuáles son tus sospechas (tus preocupaciones), si no me amas más, dime el motivo. Tal vez haya cambiado tu amor hacia otro(s) **objeto(s)** (Traducción de Teresa Dal Pero).

diegética, es música incidental que tiene un significado específico: la canción que Lucía reproduce durante algunos momentos es la que se escucha de fondo en las escenas del presente y las que Lucía habla con el abuelo: el dúo de Monteverdi denota en la obra intimidad, honestidad, al tiempo en que antecede la herida del presente, de lo adulto. En este lugar, Lucía se convierte en quien crea el espacio a través de los detalles técnicos, mientras su Madre empieza a hablar sola y Lucía le sopla el pelo mientras ella se hinca. "Madre: Los sueños se sueñan" (Brie, Dal Pero 2003:32) cierra los ojos. Lucía, que no está de acuerdo con la afirmación, pone cara de niña disconforme y se aleja. El Padre se acerca a la mamá, la acaricia con un cepillito de ropa, la cubre con la manta. La abraza, le da un beso en la mejilla (ella reacciona de dormida) y se va. Se apaga la luz. Así, la Madre deja de habitar el estereotipo y se quita la máscara, aún desde el espacio que le da Lucía en su memoria, reconoce esconder sus sueños para no ser juzgada, se muestra vulnerable, sin el arma de la rebeldía que su hija esgrime, resignada a no seguir sus sueños porque "si tratas de vivirlos se vuelven pesadillas" (Brie, Dal Pero 2003:32).

La luz se prende y Lucía está parada en la esquina izquierda de la escena. Lleva unos anteojos de caricatura: en vez de vidrios tienen papeles con ojos dibujados. Habla con un tono gracioso, también caricaturesco en segunda persona —Dice la didascalia: "*Lucía imita a su Madre*" (Brie, Dal Pero 2003:32) — "Lucía: Escuchame, Lucía, no se entiende un pepino ¿qué estás haciendo de tu vida? ¿Qué estás haciendo de tu historia?" (Brie, Dal Pero 2003:33), se interpela, se anima a buscar un norte. La luz se enciende y el Padre, que tiene en las manos un desinfectante en spray, pone el baúl abierto en posición vertical. Lucía se quita los anteojos, se mete dentro y él echa el spray "*desinfecta el baúl. Lo cierra, lo sacude. Luego se va.*" (Brie, Dal Pero 2003:33) Lucía abre el baúl. Desde el fondo de la escena entra un Cura (mismo actor que el Abuelo), con una sotana negra, larga y lo cierra. Lucía comienza a preguntar —como suelen hacer los niños, y en ese tono— el por qué de varias cosas relacionadas con la religión. Mientras el Cura responde cada una de sus preguntas, el Padre atraviesa el escenario y cierra el baúl. Con cada pregunta Lucía vuelve a abrir el baúl, hasta que plantea "¿por qué mi gato no puede entrar en el paraíso? ¿Por qué? ¿Por qué?" (Brie, Dal Pero 2003:33) y el Padre pierde la paciencia, cierra el baúl y lo rodea con un *scotch* de embalaje. Lucía sigue preguntando desde adentro, abre una ventanita en el baúl, hasta ahora inadvertida por el público y sigue preguntando. La escena es una paráfrasis al texto de Vian, en la que el Cura, para calmarla, le ofrece a la niña una foto de Dios y ella ruega, promete portarse bien (sólo las manos en postura de ruego saliendo por la ventanita). La Madre se acerca con una llave y rompe el *soctch*. La

puerta del baúl se abre y el Cura le muestra la foto de Dios. "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 en el recreo" (Brie, Dal Pero 2003:35). El Cura le regala la foto. Lucía desconfía de que un Cura pueda ser tan tolerante, él arrastra el baúl hacia atrás. Aquí termina la referencia específica a Vian. Lucía sale del baúl y comienza una música lírica⁹⁹ (distinta al tema que comparten Lucía y el Abuelo) mientras el Cura la aferra por la espalda, cambiando de sentido una cita de Masino al repartir sus palabras entre los dos personajes:

Cura: Surge de ella un olor que la lleva a cantar salmos, como si estuviera envuelta en incienso
Lucía: Dolor es cuando me dan una cachetada
Cura: Del martirio carnal resbala hacia imágenes de dolor y de muerte.
Lucía: Muerte es cuando te llevan en cortejo al camposanto...
(Brie, Dal Pero 2003:36)

Lucía, con voz adulta, describe el recuerdo de su primera comunión hablando acerca de sus pensamientos, sus propios conceptos acerca de cuestiones como dolor y muerte, mientras se deja caer en los brazos del Cura, que luego de levantarla y dejarla caer mientras habla, la deja recostada en el suelo y sale. Su recuerdo de primera comunión es el relato de una farsa que termina en una reflexión de Lucía sobre sí misma, también producto del trabajo escénico:

Yo creo, yo quiero creer, yo necesito creer, pero no en superman, no en el ojo por ojo, no en el dolor y la cruz, no en la imagen y semejanza, no en la costilla de Adán, no en la Madre virgen, no en la paloma, no en la limosna, no en los caballeros del Apocalipsis.
(Brie, Dal Pero 2003:37)

Lucía cierra el baúl, lo deja con un cartel: "Deshabitado" y le grita: "ya no eres la misma" (Brie, Dal Pero 2003:37) se escurre apoyada en él hasta quedar en el suelo.

Esta es la última vez y, tal vez, la definitiva en que Lucía pierde su corazón y lo busca vanamente. Una vez más cada acción tendrá una connotación alegórica relacionada con una metáfora que, esta vez, no se dice. Lucía avanza trastabillando con voz gruesa y áspera, de llanto. Saca de su pecho, de debajo de su ropa, el corazón de madera, que tiene una cinta que lo une a ella. Se golpea el pecho con él. Lo deja caer al suelo. Agarra la cinta como una correa, repitiendo el gesto de la escena primera y anticipando el de la última. "Ven" le dice en la puesta en escena. Desde la otra esquina del escenario se levanta la

⁹⁹ "Pulchra es, amica mea", Monteverdi.

Madre y la reprende por ser tan egoísta; Lucía le ofrece el corazón y ella se lo arrebató. Detrás de ella Lucía muestra el pecho con gesto de dolor. La Madre usa el corazón para enfatizar los gestos de lo que dice, hablando de lo que su hija debería hacer, hasta que termina y lo *"arroja a la basura"*. Se acerca a Lucía que se queja bajito, le mira el pecho. De entre la ropa Lucía *"saca un bollo de papel, lo abre, es un dibujo de 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."* (Brie, Dal Pero 2003:37) Inicia música de Bach. *"La Madre come el papel con los dibujos de la niña. Se van con arcadas de vómito."* (Brie, Dal Pero 2003:37), como en la escena anterior, las arcadas de los padres simulan latidos.

Entra el Abuelo y se quita un abrigo verde para abrigar al baúl; es la última aparición del Abuelo. La escena redistribuye y cambia el texto: el texto de esta escena se traslada a la escena veinticinco que también dice el Abuelo, pero en otras circunstancias. En esta escena se recupera un fragmento escrito en la escena 26. El Abuelo entra en el baúl hasta quedar sentado, con la mitad del cuerpo afuera, y habla de sus propios recuerdos insistentes, perpetuos. No quiere ser más el borracho que lastimaba a su esposa y espantaba a su hija.

El Abuelo sale y entran los Padres con dos baldes, Lucía se incorpora. Caminan por distintos espacios, "bonito lugar" (Brie, Dal Pero 2003:39), dicen, pero siguen caminando hasta que parecen encontrar el lugar adecuado. Se ilumina el centro del escenario y los tres se sientan en el suelo: los Padres a los dos lados, arrodillados frente a los baldes, Lucía en el medio. Se retorna la idea de los espaguetis crudos. Es una escena grotesca: El camarero arroja agua desde una botella de plástico: "la salsa" y luego arroja "el postre" (gelatina verde) con las manos a los baldes. Los Padres meten la cabeza en los baldes para comer y hacen comentarios sobre la comida; un almuerzo familiar típico: se cuentan lo que hicieron en el día, comentan sobre la comida, se lanzan algún piropo y alguna torpeza intrascendentes. Al terminar, el mozo les da papel higiénico de un rollo rosado. Piden la cuenta, discuten sobre quién va a pagar y terminan también en una pelea familiar típica, reclamándose cosas, sin notar a Lucía que lanza una pregunta ignorada: "¿por qué hay que pagar para comer?" (Brie, Dal Pero 2003:40). La discusión es un recuerdo más, no interfiere con lo que le pasa a Lucía más que como elemento iterativo: muestra cómo los Padres, ignorándola, la utilizan de argumento sin escucharla nunca:

Padre: Pero al menos algún domingo puedes pagar vos. Para eso te doy tu mesada.

Madre: ¿Qué cosa... mesada? ¿Tu hija soy para que me des mesada?
Padre: Eso, a vos más tengo que mantenerte.
Madre: Son tus obligaciones
Padre: ¿Mis obligaciones? Mi hija es mi obligación. Vos no.
(Brie, Dal Pero 2003:40)

Es la última escena en que los padres interactúan solos. Mientras, sentada, Lucía se tambalea, cada uno de los Padres sale por un lado del escenario. Queda Lucía, sola. Se recuesta encima del baúl, ubicado en forma horizontal al fondo del escenario, con las rodillas dobladas; apoyada en los brazos, levanta a momentos las caderas y aúlla; la luz se hace más tenue. Como una marca definitiva del fin la infancia, inicia la pubertad: Lucía sangra por primera vez. Nueva paráfrasis de Masino, La escena tiene un prólogo en que Madre e hija se encuentran a solas. Lucía llama a su Madre, pero ella está ocupada muriendo y le pide que la deje morir en paz. La niña se queja de que cada vez de que dice "mamá" aunque sea sincero, le duele el corazón. "¿Es así que yo nací?", pregunta, "¿yo pasé a través de tu dolor, que me cuidaba, para ir hacia mi dolor que me va a consumir?" (Brie, Dal Pero 2003:41); la Madre le da una respuesta vagamente consoladora, diciéndole que no hay sólo dolor; "es también amor... No, es matrimonio, porque si digo amor, quién sabe lo que te vas a poner a pensar. El sufrimiento es un desperdicio si no nace algo de él." (Brie, Dal Pero 2003:41) ^{***}. Mientras habla cae y se levanta (según la didascalia se *desmaya*) durante toda la escena. La Madre explica a su hija lo que está pasando con su cuerpo, lo que le va a pasar. Lucía aúlla. Entra el Padre, y escucha desde la derecha lo que la Madre dice, sus gestos aumentan en comicidad a medida en que su rabia crece. Desde ahí, le reprocha a su esposa la explicación.

Padre: Mí hija no sangra. Nnnnnnoonono, qué quiere decir todo esto. ¿se va a convertir en una puta? ¿Que va a ser puta, que ya va a poder, que los hombres la van a mirar de una manera distinta? ¿eso he escuchado? A ver...hablá...hablá
(Brie, Dal Pero 2003:42)

La Madre sigue trastabillando, se encuentran en medio de la escena, delante del baúl en el que Lucía, que ha dejado de aullar, se sienta aburrida con los pies colgando y con un dedo levantado hacia arriba. Detrás de ella, en la penumbra, se vislumbra la figura del Abuelo. Lucía, se echa en el baúl, se apoya sobre la cadera y levanta pies y manos. El Padre sale y

^{***} Escena 21 Frágil, Cap. II Nascita e morte... (Masino 1982:23-24) En la obra de Masino, la última frase no existe. De esta manera, el texto teatral trata de dar un sentido de sacrificio amoroso al dolor de Madre porque engendra; idea que no existe en la novela.

comienza a escucharse el Dúo Seraphim. El Abuelo avanza hacia la izquierda y habla sobre Lucía en pasado, citando a Masino:

Abuelo: Lucía se alzaba en puntas de pie, respiraba con la boca contra el cielo. La primera vez que vio su propia sangre pensó en el ocaso (...)
Lucía: ¿cómo será la sangre del cielo? La atmósfera gime, como los árboles, la savia, los animales, el semen, las flores, el perfume, las mujeres.
(Brie, Dal Pero 2003:42) ¹⁰¹

Luz muy tenue. Un círculo alrededor del baúl. Todavía trastabillando (desmayándose), entra la Madre y anuncia que es hora de buscar pretendientes para su hija. Comienza una paráfrasis de Vian ¹⁰²: Lucía se sienta y entra un pretendiente por la derecha, le habla. El pretendiente lleva sólo un traje de baño, gafas de sol y una toalla en el hombro. Entra por la izquierda un segundo pretendiente con el mismo atuendo y, en las manos un arco de violín. La luz sigue igual. El primero (Carlos) se acerca y se sienta junto a Lucía. El escenario se ilumina y el segundo (Enrique) se acerca y hace lo mismo. La interrogan sobre sus amores, le dan consejos sobre la forma de seducir. Lucía se queja de la falsedad de las frases hechas que dicen todos los hombres para conquistarla y avanza, ellos la siguen. Cierra su saco. Ellos, con el arco, comienzan a "tocarla" como a un violín. Cada vez que lo hacen, Lucía canta una nota sostenida, un gemido. Le preguntan a quién ama y ella les da una lista de animales, mientras ellos, sin escucharla, hacen poses. Lucía no sabe cómo se ama: su "corazón tiene una voz débil que no se deja escuchar" (Brie, Dal pero 2003:44-45). Los pretendientes se van dejando a Lucía sola con el arco de violín. Comienza una música de violonchelo (Bach) ¹⁰³. Citando a Boris Vian, intercalando textos creados por los actores, Lucía habla de cómo ve a los hombres, de sus fantasías, de su deseo: sueña "con hombres altos, negros, japoneses, que me toquen y luego milagrosamente desaparezcan" (Brie, Dal Pero 2003:46). Poesía del espacio: una metáfora

¹⁰¹ "La bambina si sentiva esultare di una proviolonvioloncellosa compassione, voleva a tutti i costi lebbroso il cielo per poter dimostrare che avrebbe messe le mani in quelle piage senza disgusto. Come sarà il sangue del cielo? Poiché certamente anche l'atmosfera ha un'essenza che deve gemere gli alberi la linfa, gli animali il seme, i fiori il profumo, le donne il sangue." (Masino 1982:17-18)

Al cambiar la puntuación de esta cita, lo que en un principio es una comparación entre varios símiles, termina siendo una enumeración. En el texto italiano vendría a decir: "La atmósfera gime una esencia, como los árboles la savia, los animales el semen, las flores el perfume, las mujeres la sangre"

¹⁰² Se adaptan pequeños detalles, se cambia a las dos coquetas ancianas en la playa, ex enfermeras, que interrogan a Wolf —un hombre de treinta años— por dos jóvenes (igual de caricaturescos que las ancianas de Vian) que son ex salvavidas de playa para interrogar a la niña (Brie, Dal pero 2003:44-45). Para entender la justificación de este cambio bastará imaginarse, en el contexto boliviano, a dos ancianos coqueteando a la niña, o a dos jóvenes ex-enfermeros dando lecciones de seducción.

¹⁰³ En este momento la música invade la escena y se escucha protagónicamente el primer movimiento (Prelude) de la Suite No.1 en sol mayor, BWV 1007.

que estimula directamente los sentidos sobrepasa el lenguaje oral. Lucía habla de su relación con los hombres y mientras lo hace, danza con el arco: se "toca" la barriga, el pecho, como un violonchelo. Retrocede. "Para que haya pasión es necesario que la unión sea brutal, animal" (Brie, Dal pero 2003:44-45) (en escena se cambia la última frase por "es necesaria la entrega total") dice poniendo el arco entre sus piernas. Toca. Luego, en un texto exclusivamente creado por el trabajo escénico de los autores, cuenta cómo aman las mujeres y cómo lo hacen los hombres, lo difícil que es reaccionar a una seducción sin ser juzgada inmediatamente. Sigue tocando el resto del cuerpo cada vez más violentamente: se toma los cabellos, la acción es casi como si se los estuviera cortando. Repite la última frase, sólo presente en la escena: "Es difícil" y Se corta las venas con el arco, se corta el cuello, vuelve a poner el arco entre sus piernas, se echa en el piso, cada vez más frenética. La música, que ha ido in crescendo, termina. Lucía se desploma. Desde atrás entra la Madre.

Cambia la luz. Tenue, ilumina a Lucía y atrás al baúl. La mamá le pone a Lucía el abrigo rojo y, citando a Paola Masino, como lo hará en toda la escena, le reclama su **actitud**.¹⁷⁷

Cansada, Lucía pregunta qué debe hacer para agradarle. Entra corriendo el papá, arrastra el baúl hasta donde están ellas. Los Padres hacen que Lucía se siente. El Padre, mientras la Madre habla hacia adelante de cómo debe arreglarse el pelo y la fiesta que hará para **presentarla**¹⁷⁸, le pone ganchos de ropa en el pelo —"*grotescamente*" a decir de la **didascalia** (Brie, Dal Pero 2003:47). Lucía no se queja, no hace gestos por primera vez en la obra, parece un autómata. No reacciona. "Acepto" dice con voz adulta. Los Padres arrastran el baúl hasta el fondo de la escena y ella abre la boca con una sorpresa asustada. "Acepto", repite con voz de niña. En la didascalia aparece un detalle que el texto excluye y la puesta en escena ignoran: "*el Abuelo pasa. Nadie lo ve pero su mano y la mano de Lucía se acarician despidiéndose*" (Brie, Dal Pero 2003:47).

Los Padres se van adelante. El Padre sostiene el arco que la mamá le ha quitado a Lucía. Están del brazo. Lucía quiere para velar su infancia un vestido negro, largo pesado. Los Padres le imponen un vestido blanco, sedoso, sin escotes "Lucía: como una lápida opaca. Amén" (Brie, Dal Pero 2003:48-49). Su Padre le da un vestido en un colgador. Ella se para. Su voz se hace temblorosa y adulta al mirar y comentar el vestido (que en el texto lleva puesto y en la escena colgado como una percha en el cuello). Lucía no le encuentra sentido a la fiesta, "a divertirse viendo la agonía de un niño" (Brie, Dal Pero 2003:48), pero

¹⁷⁴ Escena 24 de Frágil, Cap. II de Nascita e morte... (Masino 1982:27)

¹⁷⁸ Escena 24 de Frágil, Capítulo 114 de Nascita e morte... (Masino 1982:31)

renuncia, finalmente, a su niñez, "por piedad filial, por cobardía" (Brie, Dal Pero 2003:48).¹⁰⁶

Ella avanza, le habla al vestido que cae, lo recoge. "*Pega con el vestido al Padre y a la Madre. El Padre se levanta y ella lo sigue, pegándole con el vestido.*" (Brie, Dal Pero 2003:48) Avanza hacia él, que retrocede como si lo amenazara, con el brazo del vestido extendido, "empiecen a castigar" (Brie, Dal Pero 2003:48) dice. Avanza luego hacia el baúl. "*El vestido cae, lo recoge, lo lleva al baúl, lo cuelga adentro,* dice por el baúl entreabierto: Ven, Pobrecito, ven, ven, adiós" (Brie, Dal Pero 2003:48) y cierra el baúl. Todo el texto que Brie y Dal Pero ponen en esta escena es una cita de *Nascita e morte della Massaia*.

El Abuelo se acerca al baúl y retorna el texto omitido en la escena 19: se disculpa, "Abuelo: Me fui, tú ya eras grande, era hora de morir. Espero que no te pierdas cuando yo no esté" (Brie, Dal Pero 2003:38). El Abuelo sugiere poner en el baúl una lápida y una vela debajo, para recordar el refugio de su nieta. Lucía, que sigue con los ganchos en el pelo, lo ignora, como si no pudiera escucharlo. Atraviesa el escenario sin ver al Abuelo que avanza hasta casi tocarla, luego queda inmóvil. Él no la ve, se va hacia el otro lado, como buscándola a través de su voz. En el fondo está el baúl abierto, con el vestido blanco dentro. Ella vuelve a cruzar el escenario reclamándole haberse ido. Se consuela: su abuelo, bien lo sabe, está siempre con ella, encontrándose y perdiéndose en ella. Se despide. Lucía se mete en el baúl. La puerta se abre lentamente y aparece ella con los mismos lentes falsos de la escena 16. Otra vez es el personaje de caricatura: "Lucía: (...) Todo el tiempo estás hablando de ti, alrededor de tu ombligo nomás (...) es hora de que dejes de jugar con los fantasmas. El Abuelo ha muerto, ha muerto y te prohíbo revolver en mi cajón y sacar su ropa. Y además es mucho mejor que salgas de ahí, una buena cogida y todo se resuelve..." (Brie, Dal Pero 2003:38).

La Madre interrumpe su discurso cerrando de golpe el baúl.

La luz se mantiene. Comienza la música de fiesta" y el papá atraviesa el escenario con un scotch con el que envuelve bancos y percheros, que queda suspendido de un extremo al otro del escenario. La Madre y el Padre, mientras bailan, hablan hacia adelante. El Padre silba, la Madre hace saluda, espera a los invitados imaginarios. La descripción de los invitados cita nuevamente a Masino: en la novela se organiza también una fiesta para festejar la salida de la infancia de la *Massaia*. Se juntan en el centro sin dejar de bailar. Mirando al frente la Madre coquetea con alguien mientras su esposo le da una nalgada

¹⁰⁶ Escena 24 de Frágil, Capítulo III de *Nascita e morte...* (Masino 1982:34-42)

¹⁰⁷ "viejo Peña" (carnaval) Recopilado por Orquesta Típica Boliviana (Música de Maestros)

con gesto de borracho, ella se ríe, se mueven hacia los extremos. Mientras describen la fiesta a los gritos (la música está a un volumen muy alto) Lucía sale del baúl, corre por el medio del escenario y tropieza con la cinta scotch haciendo caer bancos y percheros. Se intimida, retrocede, sale. Vuelve a la escena agarrando la bandeja donde está su corazón de gelatina roto. Lo ofrece a los invitados. Bailando, el Padre envuelve a la Madre en cinta scotch por la cintura. La Madre retrocede y abraza por la espalda a la hija, lamentándose porque está hecha un desastre "como una reina que juega a la revolución" (Brie, Dal Pero 2003:50). El Padre las envuelve a las dos en cinta scotch. La Madre saluda, Lucía se esconde en el cuello de la Madre haciendo un sonido de paloma. (En la didascalia, *lanza grititos desarticulados*) y caminan hacia adelante, pegadas una a la otra por el scotch. Vuelve el concepto de la escena 5. "Lucía: En portugués: 'Parassitu', en inglés: 'parasit'. En francés '**parasit**'. En polaco... en alemán...italiano..." (Brie, Dal Pero 2003:50). Atrás, el Abuelo le pone su saco en el baúl, y lo levanta con una sogá, como un aparapita. Lo miran los tres.

"El Abuelo carga el baúl en sus hombros y lo lleva adelante". Mientras la música calla en seco, se pone el saco *descarga el baúl y se acuesta encima*" (Brie, Dal Pero 2003:50). El texto atribuido al Abuelo en esta parte, se traslada en la puesta en escena a la escena 19. En su lugar se integra un nuevo texto:

Este baúl me acompañó toda mi vida, es lo único que se salvó de la guerra, aquí guardaba mi Madre las sábanas nupciales, aquí escondí las pepitas de oro que arrancaba a la mina. Fue la cuna de mí hija, el refugio de mi nieta. Si pudiera hablar, las cosas que contaría... diría todo, si pudiera hablar... deberían quemarlo.
(Brie, Dal Pero 2003:50)

Se acercan a él Lucía y su Madre. Esta última le acaricia la cabeza. Habla Lucía dulcísima, sienta a la Madre al lado del Abuelo. Se retira y se escucha un bolero de **caballería**¹⁰⁰. Abuelo y Madre están abrazados. Se alzan y bailan. Bailan también Lucía y el Padre. Se cargan *"entre ellos"*, dice la didascalia, *"se sostienen. Es una danza de heridos..."* (Brie, Dal Pero 2003:50). Suena en off un latido de corazón. Lucía entra en euforia: "soy yo"; mientras bailan todos les dice "eres tú" y los abraza uno por uno; cada uno de sus seres queridos habita un latido de Lucía, cada uno habita su memoria, su pensamiento. La Madre la abraza por detrás, le agarra las manos y repite la secuencia del gesto de dolor de Lucía en la escena 11: señala arriba, al costado, al pecho, primero con una mano, luego con la otra, luego con ambas. En tanto, Padre y Abuelo juegan, danzan. La Madre la suelta, Lucía, con las manos arriba, da unos pasitos como un niño que aprende a caminar y cae en

¹⁰⁰ "Inundación de Arque" (bolero de caballería) B. Quiroga 1913(Música de Maestros).

brazos del Abuelo, que la carga como a una novia, como a un bebé. *"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 se precipita en una tumba. La Madre coloca delante de ella el corazón de gelatina."* (Brie, Dal Pero 2003:51)

La luz se enfoca en Lucía, que habla con voz adulta, profunda, la del principio. "¿Era aquí donde querías llegar?", pregunta. "No" contesta con voz de niña. Lloriquea y en un momento su llanto se vuelve una risita (tranquila, dolorosa). La luz se va apagando hasta enfocarla solo a ella. Cae. "Basta música" dice y la música calla. El Abuelo, achicando su sombra, se va hacia el fondo. Los Padres se van por adelante. *"La música se detiene. Lucía trata de arrastrar el corazón de gelatina hacia ella. El corazón no se mueve. La luz lentamente desaparece."* (Brie, Dal Pero 2003:51)

4.2. La memoria y el encierro

Si bien el tema de la obra es, claramente, la muerte de la niñez de una mujer, no es esta, una obra que trate tan sólo de una iniciación a la edad adulta a la manera de un *bildungsroman*, no existen logros, metas, obstáculos, porque no se trata de una travesía. Se trata de una indagación difícil, de una búsqueda para poder responder preguntas a través de acciones sin moraleja, silencios, posibilidades que no resuelven el problema que moviliza en primera instancia las preguntas. En este caso la pregunta es explícita: ¿qué es lo que Lucía hace en ese lugar, con el corazón roto, inaudible? "¿Qué hay debajo? ¿Que había antes?". Para responderse, "hay que tener un horizonte alto... hay que levantar la mirada. Hay que fluir, intuir, recordar tal vez, y luego andar, andar." (Brie, Dal Pero 2003:9).

La memoria es, sin duda, el elemento que articula todo *Frágil*. Lucía recuerda de manera fragmentada un pasado al (y en el) que se interpolan la presencia de su Abuelo y varias situaciones que responden su percepción niña: se mezclan sus pensamientos, sus miedos, sus odios, sus afectos. La narración, tanto en Lucía como en los personajes que en ella habitan en cada escena, en cada aparte, es una prueba de que lo visto no es una historia de orden temporal desordenado, sino los pedazos de la memoria cuya materia es totalmente subjetiva, adjetivada, valorada; donde el personaje se sumerge en "el mapa sonoro, en cuatro dimensiones, de su pasado ficticio" (Vian 1976:72). En ese sentido, la memoria que esta obra propone está muy lejos de ser sinónimo del pasado. Los recuerdos dejan de ser esa materia inocente e idealizada, contienen en sí las causas de un dolor

innombrable, son absurdos, terribles e inevitables: reaparecen para pedir explicaciones, se burlan. De ahí la tristeza del Abuelo alcohólico y la Madre que ya no puede soñar; de ahí el llanto y el lugar en el que Lucía, desolada, recuerda.

Esta forma de ver la memoria nace esencialmente de *La Hierba Roja* de Boris Vian. *La Hierba Roja* recuerda en muchos aspectos a la obra de Macedonio Fernández, en la medida en que es una construcción de situaciones sin historia previa, personajes que en sí manifiestan su condición explícita de seres ficticios, ficcionales. Utilizando elementos propios del teatro —influencia marcada del clown, del distanciamiento **brechtiano**¹⁰⁹, de la patafísica de Alfred Jarry— la novela de Vian ejerce la condición de construir como un acto de destrucción: lo imaginario se hace evidente, reconocible, inaprensible como ficción declarada. De este libro se recupera la forma de construir la historia partiendo de la fragmentada y oscilante presencia de los recuerdos. Así, la estructura de *Frágil* parte de una sugerencia, de un mapa de la exploración del personaje de Vian dentro de sí mismo que, en *La Hierba Roja*, es un viaje que se interrumpe junto con la vida del personaje. Wolf, el protagonista, necesita olvidar para poder vivir. Para ello, aborda una máquina en la que regresa a sus recuerdos para así olvidarlos. En el primer "viaje" realizado en la máquina, Wolf se encuentra con un anciano ridículo que aparentemente será su guía y le propone un itinerario:

- 1.²⁾ relaciones con su familia
 - 2.2) etapa escolar y estudios posteriores;
 - 3.²⁾ primeras experiencias religiosas
 - 4.²⁾ pubertad, vida sexual en la adolescencia y, si es el caso, matrimonio;
 - 5.⁹⁾ actividad en cuanto célula de un cuerpo social;
 - 6.2) si han existido, inquietudes metafísicas posteriores, nacidas de una toma de un contacto más estrecho con el mundo, y que pueden estar relacionadas con el punto 2.2 en caso de que usted, al contrario de la mayoría de los hombres de su especie, se hubiera mantenido en contacto con la religión en los años siguientes a su primera comunión.
- (Vian 1979:79)

En la novela el mapa no se recorre por completo. Wolf, siempre dueño y represor de sus deseos, decide matar al viejo guía: lo estrangula y lo entierra vivo en su último viaje, después del cual muere. Lucía, —que también muere, pero se sobrevive— sigue el mapa

¹⁰⁹ Estos recursos, por supuesto, son compartidos por *Frágil* en distintos ámbitos que serán desarrollados más adelante. En el caso de *La hierba roja* el camino es inverso: los registros dramáticos se adaptan a la narrativa. Sirva como ejemplo esta situación de distanciamiento:

"Era el mismo gris amarillento, con las castañas, las hojas muertas y el césped. Pero las ruinas y el zarzal estaban desiertos. Reconoció el recodo hacia el que tenía que dirigirse. Avanzó sin vacilar. Casi de inmediato, advirtió un brusco cambio de decorado; a pesar de ello, no tuvo la sensación de que se hubiera producido una interrupción, una solución de continuidad cualquiera." (Vian 1979:117).

paso a paso, partiendo y convergiendo en el punto 6², donde presencia el funeral de su infancia haciéndose consciente de que tiene que seguir. La obra acaba en el instante de ese lamento por un futuro impredecible, esa imposible reconciliación con su corazón roto. A partir de esta lista de facetas del personaje en *Frágil*, se elaboran los cuadros que representarán situaciones para cada etapa. En algunos cuadros se repiten frases literales; en casi todas, la repetición se limita a utilizar gestos y estrategias del texto de Vian. Así, el mapa, con algunas variantes, sigue el mismo orden (del 1² al 6², con excepción de la escena primera) y se reparte en las escenas ocho, dieciséis, diecisiete, veintidós, veintitrés y veintiséis de la obra de Dal Pero y Brie. La mayor diferencia entre ambos conceptos de memoria es, tal vez, el sentido de la búsqueda: La máquina de recuerdos de Wolf está hecha para olvidarlos y este personaje termina matando a su guía y matándose luego. Lo recordado en *Frágil*, en cambio, está hecho para explicarse dónde ha (ven)ido a parar Lucía; contar la vida de una infancia perdida (en el sentido de pérdida como en el de extravió) para poder seguir adelante, "Mirar atrás recordar, recordar siempre. Como si el corazón tuviera tortícolis. Caminar, mirar hacia delante" (Brie, Dal Pero 2003:51).

Otra de las grandes imágenes que originan la obra es la idea del encierro hermético al abrigo del baúl del Abuelo. La idea que genera una de las imágenes clave en la creación del personaje de Dal Pero y Brie nace de la descripción de la niñez del ama de casa en *Nascita e morte de la Massaia*. Me es difícil de definir esta novela censurada en épocas fascistas por la tendencia de su autora, en vista de que está escrita en italiano, idioma que desconozco, por lo que mi limitada lectura se ha centrado sobre todo en rastrear los lugares más evidentes del intertexto, a partir de las similitudes, las traducciones mínimas y las pistas recibidas de la autora María Teresa Dal Pero en una entrevista en octubre de 2007 y en varias conversaciones posteriores. Luego de la accidentada lectura, concluyo en que se trata de un texto que roza lo poético, lo surreal, la historia de una mujer, de su pensamiento y las diversas encarnaciones desde donde puede ver la vida, la muerte, el propio pensamiento. Las citas retomadas en *Frágil* se remiten sobre todo al relato de la infancia de esta mujer, descrito en su mayoría en los primeros cuatro capítulos de la novela. La niña decide encerrarse en un baúl hasta casi llegar a la adolescencia: vive ahí, entre sus humores, percibiendo todo desde adentro. En la novela, luego de la fiesta de presentación en sociedad, el baúl se hace un objeto que guarda el recuerdo de la mugre, de la vida de una niña solitaria, de ese paraíso que Bataille define como "lo salvaje de la

infancia”¹¹⁰, lo que en la imagen escénica se traduce al mostrar el baúl como un ataúd de la niñez. Como se ha anotado en los pies de página, las citas de esta obra no son sucesivas ni siguen el orden temporal de la novela: cambian en función a la escena. Algunas frases del libro se retoman como una idea de la que otros textos parten, tal como el siguiente texto que detona a partir del trabajo escénico la concepción de los padres: "La madre al contrario della figlia era fatua. Non sapeva poi di certe leggi che ricorrono negli individui umani." (Masino 1982:721)

4.3. Las transformaciones

Los textos de las escenas de *la iglesia, la escuela y el amor* son adaptaciones de la novela de Boris Vian. Se trata de la recopilación de los textos que se incluyen en el itinerario inicial y son dichos de manera literal, con algunas modificaciones que responden a una imposición del contexto de la historia que se está contando, pero también a una realidad boliviana, con relación a edades, género, moda, etc. Las adaptaciones están sujetas también a criterios espaciales, de contexto y de coherencia con el resto de la obra. Así, como se describe anteriormente, se cambia a las dos ancianas en la playa, ex enfermeras, que interrogan a Wolf por dos caricaturas de ex salvavidas de playa interrogando a una niña (Brie, Dal pero 2003:44-45); donde en *La Hierba Roja* se habla de boxeadores —"Es más difícil aprender a boxear que aprender matemáticas" (Vian 1976:136)— en *Frágil* se hablará de futbolistas —"Es mucho más difícil jugar bien al fútbol que ser ingeniero" (Brie, Dal Pero 2003:20). Algo similar pasa con la escena de La iglesia en relación con el capítulo XXIII de la novela de Vian, donde el término "music-hall" se cambia por "dibujos animados" y otros que sobra mencionar al conocer el mecanismo.

Otro tipo de reescritura respeta el estilo de la novela para decir otras cosas. A diferencia de los textos considerados por Genette paródicos, este además de respetar el estilo respeta el tema, buscando, más allá de la adaptación, otras aristas a través de sutiles diferencias. Genera un nuevo mecanismo: la **variación**¹¹¹. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la escena del interrogatorio amoroso. El texto de Vian propone:

-¿Quién es entonces merecedor de su afecto?-preguntó Carla
-Ya no lo sé-dijo Wolf- había un pájaro, en el rosal enredadera de mi ventana, que me despertaba todas las mañanas dando golpecitos en el cristal con el pico. Había

¹¹⁰ Bataille, en su análisis de Brontë, se centra precisamente en "la negativa a renunciar a la libertad de una infancia salvaje" (Bataille 1971:35) que conduce, necesariamente, al Mal como posibilidad de retorno a este paraíso.

El término, más allá de sus especificaciones técnicas, se usará en este trabajo para definir el recurso de **interestilo** en el teatro de los andes descrito arriba.

un ratón gris que por las noches se paseaba a mi alrededor y se comía el azúcar que le dejaba en la mesilla de noche. Había una gata negra y blanca que no se separaba de mí y que iba a avisar a mis padres si yo me subía a un árbol demasiado alto...
- Sólo animales.- Contestó Carla. (Vian 1976:182)

El teatro de los Andes, adapta la escena a la feminidad de Lucía, pero también a concepciones del amor trabajadas en el proceso de creación, versiones subjetivas, que tienen que ver con la historia personal de los autores. Cambia el texto de Vian por El siguiente:

Carlos : entonces tu afecto a quien se lo das?
Lucía: Ya no lo sé. Hay un pájaro que me despierta todas las mañanas dando golpecitos en el cristal con el pico. Hay un conejito de indias que se hace el muerto para que yo lo masajee con el dedo y él finja revivir. Hay un perro flaco y narigón que no se separa de mí y que cuando me voy, se queda triste y deprimido hasta que regreso...
Carlos: Sólo animales. ¿Por qué no te dejas llevar por los sentimientos?
(Brie, Dal Pero 2003:45)

El cambio que opera la variación tiene necesariamente un filtro en el que se juega el criterio conceptual de los escritores dramáticos.

Cada adaptación o variación parte de una imagen que se construye paralelamente en la escena. Para construir imágenes, a menudo se extraen frases, o constantes del texto sobre las cuales se trabaja. Una frase del texto de Vian funciona como premisa al texto dramático: "Lo importante (...) es determinar de qué modo sus estudios contribuyeron a su hastío por la vida" (Vian 1976:128). Lucía en la escuela grita los nombres de las guerras, frenética, angustiada, no puede parar. La escena termina con la frase "Nunca más me lo voy a sacar de encima. ¡Apesta!" (Brie, Dal Pero 2003:22). En este nivel es posible además encontrar coincidencias entre los libros: La cita de Masino con la que Lucía acaricia el flanco del cielo, en Vian se sugiere con: "El cielo, bastante bajo, relucía sin ruido. Por el momento, subiéndose a una silla se podía tocar con la mano" (Vian 1976:8). Otro factor recuperado para la escena del texto de Vian es el ethos de clown presente en su novela. El clown, la técnica del payaso, es una actitud lúdica que el lenguaje adquiere. Un ethos burlón (similar al definido en el análisis de *En un sol...*) que se vale de ciertos artificios para lograr la sonrisa a través del ridículo con el que el público se identifica o, por el contrario, rompe su proceso de identificación. Algunas de sus maneras más sutiles y más simples son repetidas en la obra del Teatro de los Andes. Entre ellas la sorpresa. En el momento en que alguien dirá algo predecible se escribe lo contrario. "Mi mamá se llama Carmen, mi papá no (*ríe*) Mi papá se llama Sergio." (Brie, Da! Pero 2003:15) Este recurso del humor es

usado en la obra teatral sobre todo como un elemento de contraste, de distensión, que prepara al público para situaciones con algún grado de **dramatismo**¹¹²:

Abuelo: ... Las patadas en la puerta...tu abuela aterrorizada.
Lucía: ¿Eran los militares?
Abuelo: No, era yo que regresaba... borracho. Tu Madre, niña, que llora.
(Brie, Dal Pero 2003:18)

El efecto se logra a través de otro juego del lenguaje: tomar la frase figurada del interlocutor en sentido literal, entender de forma lineal una ironía o entender el significado que no corresponde pragmáticamente a una palabra con más de un significado.

Lucía: ¿Y su marido?
Portera: Ahí anda, cada vez más borracho.
Lucía: ¿Y quién la ayuda ahora a limpiar?
Aparece el hijo de la portera barriendo. Lleva un guardapolvo gris.
Portera: Mí hijo. Heredó el trabajo del Padre.
Lucía: ah, claro, el heredero. Qué bien.
(Brie, Dal Pero 2003:20)

El mismo recurso es explotado por Boris Vian en su novela, como sucede a menudo con Lazuli, el amigo entrañable de Wolf, constructor de la máquina de recordar. Sin embargo, Vian utiliza este humor como parte de la circunstancia, más allá de la búsqueda del impulso hacia el dramatismo:

-Si volvemos- dijo Lazuli-, ¿nos dejará bajar?
-Ni hablar-dijo el viejo guardián- una orden es una orden. Tendrán que pasar sobre mi cadáver.
-Como usted quiera- Prometió Lazuli-. Hasta pronto
(Vian 1976:114)

El último recurso de este tipo de humor que rescato en el *Frágil*, menos frecuente en la obra de Vian, es el de cambiar el orden de las palabras de una frase para darle el sentido contrario:

Madre: ¿No te gusta pasear con tu Madre? (*La lleva a pasear*)
Lucía: ¿Por qué nunca me preguntas cómo me siento?
Madre: Es fácil esconderse en un baúl y eludir responsabilidades. Tú también tendrías que vivir.
Lucía: Es fácil esconderse detrás de las responsabilidades. Tú también tendrías que vivir.
(Brie, Dal Pero 2003:31)

Así, el intertexto en esta obra va más allá de la cita o de una sola manera, en el texto conviven formas de hacer, situaciones, colores, actitudes que habrán de traducirse tanto

¹¹² Distingo el término "dramatismo" que carga el sentido de la palabra drama en el habla común del término de "dramaticidad" que refiere al potencial de acción de una frase, propuesta, etc.

en imágenes verbales como visuales a través de toda la obra. Las imágenes visuales, en esta obra particular, parten de los textos para construir en sí mismas un código específico.

4.4. Las repeticiones

"Aunque no sé si las cosas repetidas gustan" dice Barthes "creo que, por lo menos, significan" (Barthes 2006b:9). Y es que la repetición es una significación en sí misma; al mismo tiempo crea y nutre la imagen poética, armando un código de reconocimiento y de complicidad en el público. Esta característica, común a la patafísica, es indispensable tanto en la obra de Vian como en la del Teatro de los Andes. Se trata de la creación de un código a través de la redundancia, de los diversos sentidos que da cada contexto a determinado elemento.

Así, en la obra de Brie y Dal Pero existen varias repeticiones con un sentido particular en cada caso. Al nivel del texto hay frases literales repetidas por distintos personajes, lo que nos da nuevamente una señal de que se trata de una sola concepción general, una sola memoria habitada por todos los que rodean a Lucía.

Una frase que habrá de cambiar para densificar su sentido, es la deixis inicial: "lindo lugar" que, al ser un signo vacío, contingente, necesariamente cambiará según la circunstancia. En el caso de esta obra, se complica además por la abstracción de los lugares que forman parte de la memoria de Lucía, lugares en el tiempo, lugares de la idea, de la vida, del discurso. Al no haber un lugar específico, esta frase se mantiene en la línea liminal entre la ironía y la frase referencial de un *espacio entorno* (o incluso el espacio concreto) de la escena. Lucía, con el vestido de papel, mira al frente diciendo la frase, sabiendo que está extraviada, tratando de entender qué es lo que hace ahí, en ese lugar sin nombre, sin lugar. En el paseo familiar, la frase es repetida por el Abuelo en la escena en que Lucía se mira junto a él y comienza a llorar conmovida en uno de los tantos paseos que hacen. También es el comentario de los Padres cuando buscan y rechazan el restaurante donde van a comer. En toda la obra, el lugar como contexto, como deixis, no encalla por completo en un sentido pragmático; es una abstracción; con excepción de la escuela, la iglesia e instituciones específicas, el lugar en *Frágil* es una cuestión temporal: tal la naturaleza de la memoria. Finalmente Lucía hace evidente en la última escena la naturaleza de ese lugar: "¿Dónde estamos? ¿Qué es esto? (*se levanta*) ¿dónde nos ha traído este sueño? Entonces... ¿entonces es aquí donde querías llegar? (*pausa. Se responde con voz de niña*) No." (Brie, Dal Pero 2003:51) El presente temporal, la última ubicación, que no se ha buscado pero donde se encuentra Lucía, termina creciendo como

imagen, y se hace un lugar general, rompe, con una palabra, la separación entre escenario y público para generalizar la intemperie, la deriva: "Lucía: (...) Y quiero saber qué hago yo aquí...en este lugar...qué hacemos todos aquí, en este lugar, en este momento. Tan lindo lugar." (Brie, Dal Pero 2003:52)

Dentro de los lugares en el tiempo, tal vez el más extraño en la memoria, el más reflexivo, sea el que Lucía comparte con el Abuelo cuando conversan sobre dónde se encuentran, sobre su vida y sobre los recuerdos. Este espacio tiene un código verbal específico que al mismo tiempo se relaciona con el espacio real: interactúa con los elementos técnicos de la escena. El parlamento repetido en las escenas nueve y catorce es el siguiente:

Lucía: ¿Encendemos la lámpara?
Abuelo: sí
La luz cambia
Lucía: aaahhh, ¿viste?
Abuelo: siempre funciona
Lucía: ¿Y ahora, qué hacemos?
Abuelo: Esperamos los sonidos
(*Inicia la música*) Siempre funciona.
(Brie, Dal Pero 2003:29)

A primer golpe de vista, podría pensarse que esta estrategia es una forma del distanciamiento que se utiliza en las otras dos obras: al denunciar un recurso técnico devela el artificio. Sin embargo, en esta obra la distancia no es fundamental, dado que no se trata de una fábula que pueda analizarse como circunstancia a la manera brechtiana. Por otro lado, se encuentran, como se dijo anteriormente, en un lugar aislado, inasible, donde la circunstancia es el pensamiento en sí. Borgeanamente, el movimiento es inverso: como en los textos de Vian, se incluyen en la ficción todos los elementos que ella involucra, poniendo así a los técnicos (y, por extensión al público que media su espacio) incluidos en la ficción "diegética", por así decirlo, de *Frágil*.

En la repetición este diálogo cobra nuevos sentidos: la primera vez está dicho por una niña que juega, la segunda con voz adulta y llorosa, lo dice Lucía que mira al frente como buscando una salida ("¿Y ahora, qué hacemos?"). La repetición es también iterativa; toma un sentido de intimidad entre el recuerdo y la comprensión del abuelo como interlocutor en los dos momentos de la obra: Lucía adulta cita a la niña para observarse perdida, burlada por sus recuerdos.

También son varios los elementos que poseionan un código en la escena a partir de objetos que parten de imágenes del intertexto. Uno de ellos es el uso recurrente que hacen los padres de instrumentos de limpieza: la mayor parte del tiempo, y sobre todo a

la hora de expresar cariño o en escenas eróticas, los padres tienen en las manos plumeros, escobas, desinfectante, etc.; durante toda la obra tienen el afán de mantener limpia a su hija, que se encierra en el baúl. Esto establece un contraste con la niña ya resaltado por la propia autora de *Frágil*, que forma además una presencia constante encarnada en los padres de la búsqueda del orden, de lo conocido, de lo controlado que es también un ejercicio del control sobre Lucía: ellos, sin preguntar, la limpian de forma violenta, la asfixian dentro del baúl, la empujan, la despiertan: "la lavan con jabón en polvo, le ponen gel en los cabellos, aceite en las articulaciones y luego de haberle colocado un vestidito rosado y un collar en el cuello la empujan a la iglesia para que el Cura la bendiga." (Brie, Dal Pero 2003:12) Tal vez, por el mismo sentido de invasión, los instrumentos de limpieza son los que promueven en los padres la sensualidad, el erotismo que ejercen uno sobre el otro, provocándose, pero a la vez dándose instrucciones.

La sexualidad en Lucía, de una naturaleza absolutamente distinta, también estará acuñada en un objeto que en este caso se hace metáfora: el arco de violín. Más allá de la homofonía de "tocar", el objeto elegido está muy relacionado con la idea de la perturbación que el sonido necesita (sea en una cuerda, madera o cualquier material que lo genere) para ser transmitido. Lucía es "tocada" por los pretendientes para luego tomar el arco con sus propias manos. El objeto, que en un principio es una alusión, también crece en significación en el crescendo de la escena 23 en la que Lucía, sola, lo usa para tocarse todo el cuerpo y termina poniéndolo entre sus piernas. El amor, el sexo, es una reacción, es la música, es tal vez esa voz del corazón de Lucía "que no se deja escuchar" (Brie Dal Pero 2003:45); a través de ella Lucía se problematiza desde su feminidad, reconoce que es difícil responder a las demandas de los hombres, lidiar con el deseo; termina en el gesto que culmina todas las escenas de amor (el viejo romance entre Thanatos y Eros): se corta las venas con el arco.

El gesto final es a la vez la repetición de otro gesto en la obra; nos remite a otro objeto clave: los espaguetis. Estos fideos crudos están, en un principio en estrecha relación con la violencia que ejercen los Padres sobre Lucía: la obligan a comerlos, a masticarlos, a tragarlos. Lucía, fuera de sí, los lanza por el aire. Sobre los espaguetis que se han mostrado como la imposición Lucía monologa acerca del encierro en la escuela, y son los mismos fragmentos que se convierten en las astillas de las cosas que la Madre rompe al gritar. Esta imagen se incluye en el texto del Abuelo: "Ahora todo ha cambiado, manteca al techo, alfombras de espaguetis. Antes no teníamos esos lujos. Ésta es mi gente" (Brie, Dal Pero 2003:19). Se refiere, en contexto, a la austeridad de su vida en comparación a la de

Lucía, que se da el lujo de botar la comida. Pero siguiendo el camino simbólico, podemos decir que también alude a la rebeldía, a la infancia que se impone en contraste al silencio resignado que ostenta, por ejemplo, la Madre. Lucía no come, lanza los espaguetis, los esquiva, camina sobre ellos pero finalmente confluye una vez más en la imagen de la impotencia: también con ellos acaba cortándose las venas.

No es casual pues, que el gesto de suicidio esté relacionado a la vez con la sexualidad y con las imposiciones de los padres: algo en el advenimiento de la ley arbitraria e ineludible determina esa soledad insoportable de Lucía en relación a sí misma, ese deseo de muerte, de imposibilidad de ser con los otros.

La muerte está también en el blanco vestido de Lucía, que es uno solo y son varios: el vestido de papel en blanco apuntando hacia la memoria, el guardapolvo escolar que deviene camisa de fuerza, el vestido de neonato para la primera comunión hipócrita que luego se hace el de una "reina equivocada que se conduce sola al patíbulo" (Brie, Dal Pero 2003:48), desastroso como el de "una reina que juega a la revolución" (Brie, Dal Pero 2003:50). Es el vestido blanco, de una inocencia perdida, que se cae y Lucía levanta; el "pobrecito", el que cuelga de sus brazos en la última escena. Es pues, a través de todas sus transformaciones, la infancia en la que Lucía, a lo largo de toda la obra, deposita gestualmente una metáfora de lo que se hace texto en la última escena:

Lucía: 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.
(Brie, Dal Pero 2003: 52)

Otro símbolo claro de la infancia es, evidentemente, el baúl retomado de la novela de Masino. El baúl es el refugio de Lucía, el lugar a de la mirada en calma, el búnker de la niñez sostenida. Tal vez por eso, es el lugar menos respetado por los padres y el Cura. Los padres abren, cierran, clausuran y mueven el baúl para crear reacciones en su hija. Hacen el amor encima de él sin importarles que Lucía los escuche. El Cura mueve el baúl cuando se enfurece por quedar sin respuestas frente a la niña. En el baúl se encierra, cuando se despide de él, el blanco vestido de la infancia. Nuevamente, cada circunstancia adquiere un sentido distinto al relacionarse con los anteriores. Cuando los Padres hacen el amor encima, el público, que sabe que es el lugar de Lucía, reacciona de una manera distinta de la que reaccionaría si no lo supiera. Cuando deja en él el vestido blanco y le pone un cartel de "deshabitado" el baúl, hasta ahora refugio, cambia su sentido. Poco después nos enteramos de que ha pertenecido al Abuelo, que "deberían quemarlo" cuando Lucía lo

abandona, es el refugio de la niñez, de la mirada que no negocia, que no condesciende a lo adulto. En la última escena el lugar que guarda los humores, los recuerdos, las miradas de la infancia, se convierte en el ataúd de Lucía niña.

Finalmente, el objeto más representativo, el que tiene en sí mismo todo el conflicto y que es una metonimia del sentido de toda la obra es el corazón. En la primera escena nos encontramos ante el corazón de gelatina: frío, tembloroso, está en las manos de una Lucía adulta y perdida. No lo puede sostener, no lo puede comer, no lo puede escuchar.

Un signo casi transparente (la imagen inicial es un lugar común: el corazón como el alma) deviene en código a través del cual comprender el vía crucis del personaje: al comenzar la obra el Abuelo lo describe como un corazón fuera de sitio, que late a destiempo. Luego, en la primera escena en que Lucía llora sin entender por qué, el corazón que lleva en las manos es de madera. También se le cae, también le es ajeno, no puede sostenerlo, lo siente, sabe que palpita, pero apenas puede lamentarse, le duele, se apuñala con él. El mismo corazón de madera, doloroso, ininteligible, es el que la Madre le arranca y bota a la basura al momento de decirle que es hora de hacer algo con su vida. Lucía sabe que ya no es la misma, que ha perdido el corazón que quisiera comer, desnudar, entregar. En la misma escena, el corazón se convierte en un dibujo infantil que nuevamente toma la Madre y que luego de comérselo se convierte en arcadas que suenan como latidos. El dibujo, necesariamente, resignifica el sentido ya complejo del corazón de Lucía: un dibujo infantil, generalmente tiene un destinatario, un sentido; en el papel destruido y engullido por la Madre está dibujada la familia adentro del corazón. La Madre tiene arcadas que suenan como palpitaciones, el corazón vuelve a cambiar de materia: se convierte en un sonido, emitido por el rechazo, lo incompatible, el infranqueable lugar ajeno de la Madre. El corazón destrozado de Lucía vuelve a aparecer en la escena de la fiesta de quince años en una imagen gestual: Lucía, hecha un desastre, ofrece a los invitados (cuya presencia verbal se crea por el relato de los Padres) los pedazos de su corazón roto, como quien ofrece bocaditos. Finalmente el corazón vuelve al sonido: Lucía escucha palpar su corazón, le dice a su familia "soy yo" y luego, a cada uno, "eres tú": cada uno de sus latidos es uno de ellos, ellos la habitan, la conforman, son parte de esa memoria que queda libre: Lucía se escucha, se encuentra, se reconoce viva en la última respiración de la niñez que abandona en ese presente que vuelve a compartirse con el público, ocupando el mismo espacio de la primera escena. En esta última, con la luz aislándola, Lucía vuelve a repetir las frases del principio. Sentada, en silencio, *"Lucía trata de arrastrar el corazón de gelatina hacia ella. El corazón no se mueve. La luz lentamente desaparece"* (Brie, Dal Pero

2003:52). El corazón es pues "un grumo de pensamiento sin inteligencia" (Brie, Dal Pero 2003:11): ese lugar inalcanzable a todo lenguaje posible en la obra.

Así, a través de la variación y la redundancia, todos los símbolos en *Frágil* conducen al mismo lugar: la muerte que sucede justo en el momento en que finalmente Lucía se reconoce, se escucha. Ciertos celajes de lo trágico tiñen este reconocimiento: Lucía se encuentra sólo para saberse perdida. Acaso sea, a través de la adopción de la palabra adulta, de la muerte del amor sin merecimiento, ni culpa, ni engaño, la muerte de un deseo de permanencia, el momento en que Lucía comienza a ser este lugar que habita, "lindo", indefinible, doloroso. Dirá Lacan: "Me identifico en el lenguaje, pero solo perdiéndome en él como un objeto. Lo que se realiza en mi historia no es el pretérito-definido de lo que fue, puesto que ya no es, (...) sino el futuro anterior de lo que yo habré sido para lo que estoy llegando a ser" (Lacan 1953:43). Lucía no es lo que quiso, es lo que no quería; y sin embargo es Lucía a solas, ya sin padres, sin curas, sin hombres. Los símbolos, que en un principio son extraídos de su contexto original, en el intertexto crecen, se hacen más sólidos, se densifican al poner sus distintos usos en relación unos con otros a través de la repetición.

4.5. Desencuentros

Otro lugar visitado en *Frágil* es el de la imposibilidad de comunicación entre personajes que, en teoría, deberían amarse. Salvo la de Lucía con su Abuelo, las relaciones están fundadas en una dependencia no elegida, un constante olvido, un desinterés de los detalles del otro traducido en un cansancio que, incluso cuando se convierte en ternura, es ternura por un desconocido.

Este desencuentro se da aún en el humor, cuando Lucía habla con la portera sobre su heredero, pues "El juego lingüístico [de palabras] produce un efecto humorístico a partir del desencuentro de significaciones, pero el resultado, aunque cómico, encubre la tragedia de la incomunicación. Esta fractura se ve también reflejada en la estructura de las obras (...) que aparecen como fragmentadas" (Bossi 1999).

También es un rasgo constante en el libro de Vian. En la relación entre Wolf (el protagonista) y su esposa Lil, ninguno busca herir al otro, pero por ser condescendientes terminan concediéndose deseos que nunca tuvieron, lastimándose, frustrándose.

Creía haber complacido a Lil. Como ella, por pudor, no siempre lo decía todo, él no acababa de entenderla. (...) Lil tenía ganas de llorar. De ocultar el rostro en un buen montón de plumón azul. Pero se tragó, no sin esfuerzo, su tristeza (Vian 1976:18).

Lil termina por abandonar a Wolf, sin poder llegar a conocerlo. Cuando ella sale de la casa a buscar "frívolos redomados. Que sepan bailar, que vistan bien, que vayan bien afeitados y que lleven calcetines de seda de color rosa" (Vian 1976:189), Wolf yace desnudo y muerto algunos metros más allá.

Es lo mismo que sucede, en primera instancia, Entre Lucía y los Padres: frente a ellos Lucía llora a gritos, trata de explicarse, de entenderse, de hacerse entender, pero nadie consigue escuchar a su corazón que se rompe. La relación filial, evidentemente, no es en *Frágil* el lugar del encuentro. En la relación entre la Madre y el Abuelo, la Madre tiene envidia de su propia hija: Lucía ha podido construir una relación que ella no tiene con su Padre. La violencia es un recuerdo, una vez más una cuestión sutil entre el Abuelo y su hija.

Madre: ¿Me pegabas?

Abuelo: A ti nunca te toqué. Nunca.

(Brie, Dal Pero 2003:25)

No se trata de una violencia física, sino del silencio, de lo que la Madre reconoce haber querido decir a su padre: que no lo extraña, que no le perdona los golpes a su madre, que le guarda rencor, que lo quiere. La muerte no es pues, el lugar del encuentro, no se toma como una resolución, un lugar en que se acaba la ruptura.

Tampoco el sexo, el lugar del uno, del olvido y el abandono de sí, es un lugar de encuentro. En cada una de las escenas entre los Padres, que manejan los mismos códigos, el mismo amor por la limpieza, los epítetos y las actitudes, pueden encontrarse. En las escenas de erotismo no existe nunca una consumación, siempre hay un detalle, un olvido, un accidente que hace que el encuentro se rompa: cada uno busca en el otro colmar un placer que no encuentra. El Padre, a solas, se cuestiona sobre la familia, la Madre reconoce que ha sacrificado por esa vida sus sueños: el único encuentro en que existe una verdadera caricia, la Madre duerme y el Padre la abraza sin que ella lo note. La explicación, que es un vacío, la tuvo acaso la *Massaia* : "Anche l'amore, se tu lo partecepi con la persona amata, é **spartizione**"¹¹³ (Masino 1982:233). Entre los padres, los adultos, no existe (ni aún en el cura, que tiene la foto de dios) un momento en que el lenguaje no medie y abisme las situaciones. Lucía, al hablar con su abuelo (que de hecho, es sólo palabra y memoria de Lucía), canta, pregunta, se permite jugar con las palabras, usarlas

¹¹³ También el amor, si lo das a conocer a la persona amada, es división.

para nombrar cosas que no se nombran, vivir los sueños que su madre ha aprendido a sólo soñar.

La palabra, el lenguaje que nomina, que limita, que reglamenta y divide lo posible, será tal vez el signo ajado de esa soledad ineludible, y el evidente paso de la infancia a lo adulto, que es siempre infranqueablemente subjetivo. Me remito nuevamente a Lacan.

Desde un punto de vista psicoanalítico es la palabra la que divide, la que discierne. En un momento dado, el elemento salvaje de la infancia, en el que la cosa es la cosa misma (sin la mediación del símbolo), se convierte en el engranaje de un lenguaje reglamentado, en una realidad estructurada en la que se marca el imposible, la frustración en que el niño ya no es uno con la madre, el padre ha instaurado la ley: el lenguaje. "El hombre habla pues, pero es porque el símbolo lo ha hecho hombre." (Lacan 1953:42)

Así, un paso más adelante, en la muerte de una infancia en la que la palabra ya está presente, pero es de un lenguaje en que cosa y símbolo son lo mismo, que permite hablar con el abuelo muerto, que se encierra en un baúl en el que nadie entra, Lucía comienza a ser adulta en el momento en que adhiere al lenguaje de los padres, se pone, a regañadientes, el vestido de recién nacido, se presenta y se integra a una sociedad adulta. Ese lenguaje del sentido común que habitan los padres, en teoría "le dará ocasión de olvidar su existencia y su muerte, al mismo tiempo que de desconocer en una falsa comunicación el sentido particular de su vida" (Lacan 1953:30).

Sin embargo, la herida de Lucía radica precisamente en que ya tiene un lenguaje propio, el lenguaje de su corazón, el de su abuelo, que apunta hacia un lugar que nadie entiende, tiene que ver con ese lenguaje del baúl, determinado por la palabra solitaria de su mirada niña, pues

la condición para que la comunicación sea posible reside en que debemos compensar un hueco central en la experiencia. La interacción dinámica entre dos personas, por tanto, se realiza sólo porque no somos capaces de tener una experiencia de cómo cada uno experimenta al otro.
(Rall 1993:353)

De ahí que el desencuentro la haga llorar sin poder definir en palabras, no es casual pues, que el desencuentro más intenso, sea precisamente con esa madre que no se le parece, que la problematiza: Lucía se llama parásito, la Madre le da comida cada vez que se siente mal. Las dos se definen en función a la otra, pero no logran cruzar el umbral de sus soledades mutuas. Entre las dos existe una tensión en la que, salvo contadas excepciones, se tiene la impresión de estar leyendo dos monólogos intercalados.

Lucía: Mamá no se da cuenta. Grita, grita siempre. Cuando alza la voz es como si me hablara dándome la espalda. Con sus gritos esconde otras palabras que hablan en voz baja. Así destruye el camino que la lleva hacia mí. Rompe los secretos en vez de compartirlos. Me obliga a acercarme a ella arrastrándome, cuidando de no lastimarme con los vidrios de las cosas que rompió mientras me gritaba.
(Brie, Dal Pero 2003:15)

Ambas se acercan, se llaman, intentan encontrarse, pero el encuentro entre sus lenguajes se ha vuelto imposible. No existe en todas las relaciones que Lucía establece en su memoria —salvo la del Abuelo, que tiene una voz que es casi la de Lucía misma, y es una construcción más de la reflexión de Lucía que de sus recuerdos— una posibilidad de encuentro real. Ahí radica, entre otras cosas, una fisura en el corazón, la terrible soledad de un dolor que no se puede mostrar porque no puede encontrarse: "Lucía: cuando digo mamá me duele aquí ¿Por qué me duele, si lo digo de veras, porque lo necesito, no por costumbre?" (Brie, Dal Pero 2003:41) El otro está siempre ahí como una percepción infranqueable, tal vez de ahí el dolor y la imposición en el diálogo de sordos entre la infancia y quienes la controlan, la abrigan, la asfixian.

4.6. De la fisura y el doble

Del dolor de lo comunicado y del abismo que engendra nace una división en quien repara en ellos y los padece. Existe un ser en el lenguaje común, otro perdido en ese vacío de la infancia que ya no existe. Este mecanismo está presente ya en la *Massaia*, que es la niña del baúl y la adulta en la cama matrimonial, que crece sola, se casa sin ser entendida nunca, se siente más cómoda entre las macetas que en su vida cotidiana y convencional, en la que guarda un silencio sobre sí misma detrás del rol que debe cumplir. En un plano mucho más evidente, **Wolf** es un personaje dividido entre el que está en la máquina y quien vive afuera de ella, como se muestra en el capítulo IV, donde enfrenta a su reflejo y conversa "con" él acerca de la máquina. El reflejo lo mira con desconcierto, con hastío, no responde a sus preguntas.

Retomando ambos textos, Lucía, que de hecho es la Lucía niña y la adulta del presente dramático, está a su vez dividida en cada una de sus facetas: la Lucía niña es la de la intimidad con su abuelo y la que las instituciones determinan; la del presente está dividida entre ella misma y su corazón de gelatina (su infancia muerta).

La niña tiene entonces dos lugares irreconciliables en ese infranqueable vacío entre el discurso de los Padres y el suyo: es la que habla en complicidad con el público; que es descrita además por el Abuelo, y a quien (aún desde su propia memoria) sus Padres

imaginan. La mirada del otro, incluidas las instituciones que transita en el vía crucis que comparte con Wolf, hace de Lucía una muñequita, un mueble, una futura puta, una mujer que nace al mundo, una excéntrica, una niña complicada, una egoísta. Esta Lucía es la que viste la camisa de fuerza que finalmente la sostiene y la convierte en el cómico personaje de caricatura a través del cual habla consigo misma en segunda persona, viéndose con otros ojos, a través los de los anteojos (que, por otra parte, son un elemento esencial en el vestuario de la Madre) de esta suerte de conciencia que le habla, en palabras de la propia autora, de una manera “cruda”.¹¹⁴ El personaje de los lentes, pasa de ser una parodia a ser un discurso con el que la propia Lucía comienza a abandonar, a aniquilar a su infancia: "Ahora estás en alta mar. Tienes que remar. Para llegar a algún lado o perderte aún más." (Brie, Dal Pero 2003:33) le dice la voz de esta mirada inquisidora, mientras sus padres duermen.

Esta división, tendrá que ver, desde la visión de Bataille, con el abandono del mal, de la infancia salvaje de los actos que tienen sentido en sí mismos, por la pura satisfacción que producen, y ponerse del lado de la lógica que "opone al libre juego de la ingenuidad, la razón basada en el cálculo del interés" (Bataille 1971:35).

Lucía entonces se divide para ser al mismo tiempo la dueña de la "hipermoral" definida por Bataille como una voluntad que separa del mundo a los seres que deciden vivir a plenitud (concepto cercano a la crueldad de **Artaud**), a la vez que reconoce un discurso del "Bien" contra el que actúa. Pero, en el paso hacia lo adulto, se habla a sí misma desde el discurso del Bien, que reconoce pero que no comparte, lo que "se traduce en la contestación (impugnación) de su carácter razonable" (Bataille 1971:35). Se rompe así el juego erótico de la individualidad, Lucía es ella contra ella misma, se divide: "deja de ser aquel que era (ya que se hace doble)" (sic.) (Bataille 1971:33) y de esta manera, en cierto sentido (el de la escisión que divide) se *reproduce*, lo que inevitablemente la conduce hacia la muerte de su ser individual, hacia su desaparición.

A pesar del conflicto que es el que crea la mirada de dos Lucías en pugna dentro del mismo personaje, es claro que, durante la obra, domina la hipermoral de quien tiene un discurso que excede el discurso del Bien: ninguna de las características que le dan las miradas de la institución se filtra a la Lucía que interpela directamente al público con la descripción de su mundo, saturado por las decisiones ajenas, por las imposiciones, por las circunstancias. El abuelo, que está muerto, que es una ausencia, adopta la voz para describirla y nos muestra una niña lúcida, de una sinceridad que molesta a los otros

¹¹⁴ María Teresa Dal Pero, entrevista del 8 de octubre de 2007.

porque desentona, tiene un corazón que funciona a otro ritmo. Lucía tiene una sinceridad que provoca, que cuestiona, que pone en entredicho a la Lucía de los lentes desde una inocencia a menudo lejana de lo naif, de lo ingenuo. Es quien descubre la grieta en el muro de la iglesia, de la escuela, del amor; quien finalmente muere por decisión propia luego de despedirse del abuelo, cuya muerte determina este final de la infancia:

Lucía: (...) me diste las espaldas, dejaste de respirar, te fuiste. Yo me vi a mí misma ir detrás de ti pero no dije una palabra. Dentro de mí sabía... que en el fondo no te había perdido para siempre. Sabía también... que los dos nos hacemos carne para encontrarnos y perdernos. Es tan lindo volver a encontrarte. Bueno, ahora me tengo que ir. Chau, chau.
(Brie, Dal Pero 2003: 38).

La niña, la del espacio de la infancia, se va, se pierde, da paso entonces a la otra Lucía, la de la primera y última escena; estas dos Lucías están separadas por la fosa entre presente y pasado que la obra habita: el tejido de los recuerdos inconexos, definitivos entre uno y otro espacio. De esta última Lucía no sabemos casi nada, será la niña quien le dará sentido, quien al morir en la última escena nos revelará a este ser que, si bien conocemos, no hemos podido especificar a lo largo de la obra. De ella se sabe lo que ha dejado de ser, pero no lo que es. "Ya no soy, ya no soy una niña. Y quiero saber qué hago yo aquí...en este lugar..." (Brie, Dal Pero 2003:52) es una encarnación de lo que el instante se come, de lo que ya no es pasado, no es futuro: está vestida de papel en blanco. Ya he hablado de la deixis de un aquí indefinido: al no haber una referencialidad concreta, al público le quedará entonces la imagen de la fragilidad de este ser desubicado, como desgajado de algún lugar que no se conoce, desamparado, en la intemperie del presente, que es siempre un signo vacío.

A pesar de todo, algo cambia, evoluciona en la imagen de este personaje: de preguntarse qué es lo que hace en este lugar, pasa a buscar el recuerdo para seguir andando. Este recuerdo es el que habita el corazón, signo de la infancia por excelencia, de la ingenuidad que se va perdiendo. Luego de que se para, se rompe, es tragado por los padres, late, se destroza, se vomita, se convierte con la muerte de la infancia en un signo total en contraste a Lucía en blanco: un signo sordo porque ya no existe más que como cadáver del inubicable espacio de la niñez rota que Lucía ya no puede escuchar. Es en síntesis el que determina una escisión del personaje en términos estrictos: el corazón es Lucía que no puede escucharse, es Lucía rota, perdida, la respuesta que la protagonista nunca puede darse a sí misma desde su silencio tembloroso y transparente.

Se me ha parado el corazón, se me ha quebrado el corazón. Tengo el corazón partido, tengo el corazón molido, quiero entregar mi corazón, desnudar mi corazón, olvidar mi corazón. Corazón frío, vacío, podrido, roto, frío, vacío, frío. Corazón mojado, deshecho. ¿Dónde estás mi corazón? ¿Dónde estás mi corazón? Sagrado corazón, sagrado corazón (Brie, Dal Pero 2003:37)

Lucía atrae el corazón hacia sí, pero no puede moverlo. Es el pensamiento irrealizable, el cadáver de lo inasible, signo abyecto de la imposibilidad. Lucía, finalmente, se ha precipitado en el abismo que ocupan todas las palabras que no existen: el doble que es ella misma, se reconoce como lo imposible de comunicar.

4.7. Últimas luces

La luz, lentamente, desaparece.

Queda un escenario a oscuras.

El silencio.

Muchos pañuelos estrujados, alguien se frota los ojos.

Alguien carraspea.

Se deja oír el primer aplauso.

5. Conclusiones: El gesto de la escritura y la escritura del gesto

Al final es el acto en sí el que se recuerda
Merce Cunningham

Encendidas las luces y amparado en el silencio: así comienza el análisis emprendido en procura de leer las vacías estructuras de un instante que ya no es. En lo inasible se ha buscado leer el gesto de la escritura como una potencialidad de acto y el sentido en el gesto teatral entendido como escritura, acontecimiento que precisa un código, que crea un mensaje.

En la búsqueda de definir esta relación entre escena y texto, Franco Ruffini recurre al *Koan*¹¹⁵ de las dos manos, definición del aplauso: no el sonido de una mano sumado al de la otra, sino algo producido indispensablemente por ambas. Texto y escena se necesitan para devenir teatro, considerando la palabra *texto* como el elemento de *concatenación*, la parte fija de la obra y a la escena como el elemento de *simultaneidad*, en palabras de Eugenio Barba: "la trama de varias acciones dramáticas dotada cada una de un significado 'simple', compuestas entre sí, tejidas a través de una única unidad de tiempo" (Barba, Savarese et.al. 1990:78); simultaneidad y concatenación entendidas escénicamente, tomando en cuenta la densidad del sentido de cada signo, sea este verbal, visual o performativo en función a la propuesta poética de cada obra.

El teatro es pues, en esencia, un gesto artístico sujeto a la circunstancia, pues lo simultáneo que genera el texto teatral (como espectáculo y como escritura), como el trazo Japonés, consiste en un acontecimiento único, irrepetible, "un accidente controlado" (Barthes 1990:45).

A pesar de la mutabilidad de lo circunstancial, determinante en la evolución de las obras, y si bien el espectáculo es un acontecimiento simultáneo y fragmentado en sus múltiples lenguajes, este trabajo fue posible a partir de la idea de que "el inventario de los elementos retóricos connotadores, asimilables a signos, puede conducir al establecimiento de una retórica" (Barthes 2006:19). Se pueden entonces establecer códigos que partan de una observación que tiene mucha relación con lo repetido, lo que

¹¹⁵ Según el mismo Ruffini, un problema paradójico (en forma de adivinanza) utilizado en el Zen.

la obra establece como signo, ya que en el teatro "lo que es redundancia para la información, es precisamente lo que, en la palabra, hace oficio de resonancia. Pues la función del lenguaje no es informar, sino evocar." (Lacan 1953:42)

Se analizó sobre esta base, un momento específico en la evolución de cada obra: una función realizada (y registrada) el año de la escritura y publicación de la misma.

El texto no 'comenta' las imágenes. Las imágenes no 'ilustran' el texto tan sólo cada una ha sido para mí la salida de una especie de oscilación visual, análoga quizá a esa 'pérdida de sentido' que el Zen llama un 'satori'; texto e imágenes, en sus trazos, quieren asegurar la circulación, el intercambio de esos significantes: el cuerpo, el rostro, la escritura y leer ahí la distancia de los signos" (Barthes 1990:5)

Por eso se dice que el actor es una ausencia y, entendiéndolo bien, todo signo teatral es también su anulación como signo aislado: no sólo una identidad se borra en procura de la obra, sino que cada objeto, cada elemento de vestuario, se constela para lograr una ficción hecha de alusiones, de cosas que en sí mismas el espectador no ve jamás en escena (la muerte, pero también la sangre misma, también el personaje). A partir de la tensión entre lo que pasa al nivel lingüístico y al nivel del espectáculo, una doble simultaneidad de sentidos opera a niveles distintos: el signo visual y el escrito son absorbidos en última instancia por la experiencia, la obra que va más allá de la anécdota, que a través de mecanismos que se repiten y reformulan constantemente, muestra una mirada poética: una visión de mundo propia de cierta perspectiva de creación.

5.1. Intertextos

Muchos son, en el Teatro de Los Andes, los móviles para la realización de una obra. Parten de una necesidad de los actores, de alguna situación (política, circunstancial, existencial, etc.) que afecta al grupo, una inquietud en común, algo que queda pendiente y encuentra su momento para ser representado, poetizado y después escrito.

Las fuentes sobre las que se trabaja el tema elegido en la obra también son muchas. En algunos casos (*La Nada*) el texto se centra principalmente en otro texto específico, convirtiéndose en términos de Genette en un **hipertexto**¹¹⁶, una transposición de distintos fragmentos, factores, o personajes de una obra. En otros (*En un sol amarillo...*) la obra da el mismo grado de importancia a varios textos para crear uno que, por todas las fuentes

¹¹⁶ **Hipertextualidad**, vendría a ser la Relación de un **hipertexto** con un **hipotexto** (texto previo al primero) que no contempla la forma del comentario. Generalmente se trata de un texto literario, "que, al derivarse por lo general de una obra de ficción (...) queda como obra de ficción" (Genette 1989:15). Éste se deriva a través de dos procesos: la transformación simple (La **Eneida-la** Odisea), que toma supuestos y generaliza la estructura creando a la larga un género, y la transformación indirecta y específica, más allá de lo genérico: la imitación (Ulises-La Odisea).

que lo constituyen y se superponen en ella, no consigue ser el hipertexto de ninguna en específico. En algunos casos (*Frágil*) la mayor parte del intertexto es creado por los actores: la obra supone una reescritura que involucra lo biográfico, el símbolo visual, el trabajo en escena y una lectura de los textos iniciales que no retorna lo diegético en términos argumentales, sino más bien lo circunstancial, la imagen, la situación. La escritura en este grupo, en cualquiera de los tres casos, se aleja entonces de la adaptación: en el proceso las obras primeras se contaminan, se distorsionan, se actualizan, se traducen a imágenes creadas por el director y los actores que las complejizan y las destruyen; al igual que el cuerpo de los actores en situación de representación, el texto es "descompuesto y recompuesto según reglas que no siguen más las de la vida cotidiana. Al final de esta recomposición, el cuerpo no se parece más a sí mismo" (Barba, Savarese 1990:29).

Las transformaciones y deformaciones de cada texto parten de un criterio. Si bien coinciden, los mecanismos de reescritura tienen un sentido distinto en cada obra, que depende de la concepción y el objetivo de cada escena en la que son utilizados. En este proceso hay distintos recursos estilísticos relacionados con la escena, la utilidad dramática, la personificación y la propuesta estética utilizadas por el Teatro de Los Andes en forma recurrente.

5.1.1. El verso

Dice Brie a propósito de *En un sol amarillo...*:

La forma métrica de la mayor parte de los textos, versos sin rima en estructuras de siete y ocho sílabas, la adopté para dar color a las frases y tender el lenguaje hacia un polo diferente al de su mero contenido de relato, testimonio o denuncia. Los actores pueden así apoyarse en las estrofas, para crear en el oído de los espectadores una especie de sabor rítmico y, si la expresión es pertinente, poético.
(Brie 2004:47)

En este caso, el verso responde al principio de Antropología teatral, cuyo origen está en la danza hindú Odissi. *Lokadharmi* (comportamiento de la gente común) y *natyadharmi* (comportamiento del humano en la danza) son dos maneras de utilizar el cuerpo, dos técnicas completamente distintas. La primera (*lokadharmi*) está definida por los condicionamientos de lo cotidiano, la segunda (*natyadharmi*) extra cotidiana, rompe con los estímulos culturales habituales (Barba, Savarese 1990:19-21). Similar trabajo se transmite en el lenguaje versificado. La ausencia de rimas y de un orden determinado en

los heptasílabos y octosílabos, hace posible la emergencia de un ritmo extra cotidiano que no se reconoce con facilidad, que hace particular la forma y el uso del lenguaje en escena. Este uso del lenguaje es también un instrumento de caracterización de cierto tipo de personajes que juega en contraste a los que no utilizan un lenguaje versificado.

En el caso de *En un sol amarillo*, la versificación sirve a la vez como un distanciamiento: es utilizada casi exclusivamente por los personajes caricaturizados de los Funcionarios, el Ministro, el Presidente y su Esposa, que tienen el poder sobre las otras personas. Se genera entonces una tensión entre la versificación y la caricatura: un lenguaje elaborado en los labios de un personaje burdo, elemental, un bufón. Es precisamente la imagen que se quiere dar a estos enunciadores de mentiras, falsos profetas que han sido elegidos por el propio pueblo burlado. De esta forma, no sólo se particulariza a este tipo de personajes, sino que además se los pone en contraste con los campesinos que hablan de una forma particular en relación al lugar que habitan; los personajes de poder no se identifican con ninguna región: son, por sobre todo, la encarnación de una posición social abstracta que se pone en entredicho.

Muy diferente es la utilidad del verso en *La Nada* donde, por el contrario, sirve como un canal de solemnidad, de estilización que parte del sentido inicial de la obra homérica: son los mortales, los portadores de la situación trágica, quienes utilizan el verso, en contraposición al lenguaje vulgar de los dioses. El verso en esta obra promueve un ritmo que subyace a las palabras que los mortales dicen, crea un espacio ficcional en el que se sucede lo humano, lo vulnerable, un espacio en el que acontecen acciones a la vez voluntarias e inevitables. Este criterio se fundamenta en la obra de Hornero, que si bien es en gran medida parafraseada, conserva el sentido inicial del verso: lograr un efecto poético cuya "brevedad deberá estar en relación directa con la intensidad del efecto buscado" (Poe 1984:198).

En *Frágil*, en cambio, donde la oposición en los personajes no es un factor fundamental en la diégesis que, como se ha dicho, es más bien una suerte de "monólogo polifónico", la ausencia del verso se compensa con el ritmo de una prosa poética (diríase más bien una "dramaturgia poética") constante en cada cuadro representado.

Si bien el ritmo por sí sólo no es la condición única de la poesía, la versificación no es el único recurso poético en las tres obras, sino que está acompañada de imágenes textuales más allá de lo narrativo y de lo escénico. Para lograr una técnica extra cotidiana, sigue Barba, en vez de efectivizar los movimientos con un mínimo de energía, como usualmente se pretende, habrá que derrochar toda la energía en un mínimo de efectividad.

Paralelamente, el manejo de la energía en el lenguaje (cuya energía vendría a ser la significación) nos recuerda a la máxima de Mallarmé para la poesía: "máxima concentración, extrema dispersión": un símbolo concentra la mayor parte de significados, dando al mismo tiempo una amplitud extrema de lecturas.

5.1.2. Lo iterativo

Un solo gesto puede también condensar en sí muchos similares. Hablo, en una instancia más superficial, del recurso de lo iterativo. Reitero el concepto expuesto en el análisis de *La Ilíada*: en términos de Genette, lo Iterativo será la condensación de ciertas características o gestos constantes en un solo personaje o una sola acción. Esto no sólo en términos diegéticos, sino también estilísticos. Lo iterativo funciona entonces como un recurso de economía del lenguaje, pero también del gesto: una sola acción, un recurso utilizado una sola vez, deberá remitir a una realidad concreta, a un mecanismo que se reitera en los textos base o en la diégesis como tal.

En *La Ilíada* éste es un recurso por excelencia intertextual: los parlamentos de un grupo de personajes con características similares (como el caso de los ancianos Néstor y Diómedes) son atribuidos a uno solo, un elemento repetitivo en el texto homérico (como el linaje o la comparación entre lo humano y la naturaleza) se presenta en una sola escena, valores simbólicos del texto original (como la violencia y la familia) atraviesan las acciones de la obra, los personajes se definen por escenas particulares que rescatan constantes de toda su historia contada en el texto inicial.

También *En un sal amarillo...* utiliza lo iterativo como un elemento fundamental en la construcción de personajes que se elaboran como arquetipos de un discurso repetido en más de cincuenta y siete testimonios, donde funciona además a partir de la cita; pues "no hay ninguna frase escrita que no tenga su equivalente, su origen, en alguno de los relatos" (Brie 2004:47). Lo iterativo funciona también al momento de dar un contexto: el personaje del Relator que cuenta una serie de hechos resumidos en situaciones y consecuencias específicas, nace de repetidas versiones de la prensa y los documentos de la Defensoría del Pueblo. Lo iterativo de este personaje se refuerza en la representación: no existe un actor específico para este personaje de la notación dramática, lo que en la representación se hace más evidente, al ser interpretado por actores distintos según la escena en la que participa.

En *Frágil* este recurso va más allá de lo intertextual: todo parece ser iterativo en la búsqueda de realidades específicas que desembocan en el único hecho en concreto: la

muerte de la infancia. Así, siguiendo el mapa de la novela de Vian, las escenas de la iglesia, del colegio, las escenas con la madre y con el abuelo, funcionan literalmente como cuadros: captan un instante que resume muchos otros, son frases que sugieren una costumbre, una repetición, un estado de las cosas.

En ese sentido, el uso de lo iterativo funciona a la vez como sinécdoque de una realidad continua y precisa que se representa en un solo gesto: hay algo en él que sugiere una continuidad, cuya evidencia tiene a la vez algo de axioma (piénsese en la sabiduría del anciano en *La Nada*, en la invalidez de los supervivientes en *En un sol amarillo...*, en las instituciones en *Frágil*) y de revelación de un hecho íntimo en la medida de su cotidianidad (como sucede en las relaciones familiares en cada una de las tres obras). Así pues, el espacio y el tiempo fuera de la escena se amplifican y se expanden: el escenario (como para Barthes la pantalla) "no es un marco sino un escondite, el personaje que se sale de ella sigue viviendo: un 'campo ciego' dobla sin cesar la visión parcial." (Barthes 2006:95)

5.1.3. La narración

El sentido de narrar es el encuentro, la comunicación, la transmisión de una experiencia que el otro no conoce donde las palabras crean una experiencia nueva, una acción en sí misma. En la poética del Teatro de los Andes la narración como parte de las acciones que representan y conforman la obra es uno de los instrumentos más importantes. Es distinto, sobre el escenario, un silencio narrado que uno fáctico (convivial), pues lo compartido en lo empírico no precisa explicación alguna, mientras lo narrado es en sí una explicación. Un silencio narrado es, por lo general un silencio particular y pasado (todo lo que se narra lo es); sin embargo, este cambia de sentido al ser un silencio que se establece en circunstancias particulares. No es casual que cada una de las obras comience y termine con una narración monológica: a través de la narración no sólo se aclara y se construye buena parte de la diégesis, sino también se pone al actor en situación de confesión, al público a la vez como interlocutor y como espectador de un acto de lenguaje, como se verá al analizar el lugar de la narración en las tres obras.

En un sol amarillo... es una muestra clara del carácter confesional de la narración. En ella la narración inicial de los campesinos entrevistados cobra forma en el discurso cuyas acciones exceden la imitación para hacerse parte gráfica, transposición poética y escénica de lo que se relata. La narración de los campesinos contiene además la forma que los particulariza como personaje colectivo: el sociolecto de los campesinos hace a la

narración, la suspende, la acelera, la detiene. El acto de narrar cobra un sentido particular en la medida en que la narración no se remite a personajes, sino a discursos que han sido extraídos de personas reales; no personificaciones sino la enunciación de un discurso ajeno. Las acciones, si bien coherentes con lo escuchado, entran en tensión con el texto: una anciana habla mientras la actriz gira vertiginosamente, una mujer cuenta un viaje mientras baila, un hombre describe los muertos en el hospital mientras come un pan. Del otro lado, a través de los hechos de corrupción rescritos y explicados por los políticos y funcionarios en el texto, se narran absurdos que cambian la mirada que el espectador tiene de ellos; en ese sentido, la narración es también el espacio en el que puede operar la mentira, la distorsión que da paso al humor bufonesco.

En relación a los textos de información, la narración en escena es en sí misma un personaje: el narrador forma parte de la notación a la hora de recapitular los hechos y es interpretado por distintos actores. En su calidad de relato en pasado, el relator realiza en su último parlamento una ruptura que interpela el presente del espectador y alude a una realidad que ha sido un pasado pero seguirá siendo en el futuro: "Hubo muertos hubo heridos hubo luto y hubo llantos (...) habrá muertos, y habrá heridos y otros lutos y más llantos." (Brie 2004:44) Instaure de esta manera una narración que se hace presente, excediendo lo propio del pasado obligatorio de lo narrado a través de lo que le es propio a la escena: lo dicho en un momento que comparten el público y el enunciador.

Al igual que la anterior obra, *La Nada* rescata de la obra homérica este protagonismo de lo narrado. La narración se escenifica entonces a través de voces fugaces y aisladas que no llegan siquiera a formar personajes, sino pedazos del discurso que narra toda la obra, personajes que son el relato en sí mismo, como en el caso del Relator y las Ceres. A diferencia del Relator de *En un sol amarillo* que cuenta y denuncia hechos concretos, el de *La Ilíada* es una voz introductoria y aclaratoria: presenta las escenas, las contextualiza, refiere desplazamientos espaciales específicos no representados en escena. En la segunda parte de la obra este personaje desaparece por completo, cede la voz a los protagonistas, intensificando la acción de cada personaje por sobre el relato. Las Ceres, innominadas fuera de la notación y más cercanas al Relator de la otra obra, cuentan primero de manera descarnada el destino de los soldados griegos y troyanos, la forma en que son asesinados, y terminan contando la muerte de tres mártires bolivianos lamentándolos, dando testimonio del duelo imposible frente a la ausencia de sus cuerpos. Pero la narración, cercana al sentido de la *Ilíada* original -un canto de la musa al poeta- es también adoptada por cada uno de los personajes que la atraviesan: cuenta Polidoro la historia de

su vida en la muerte, Aquiles y Príamo sus tormentos, Briseida su matrimonio frustrado, los dioses (Apolo, Zeus y Tetis) los destinos de los mortales. El tiempo de la narración es similar al del texto homérico, pues conserva su calidad de pasado con interpolaciones dramáticas en presente y rescata además la circularidad del tiempo mítico: sus personajes cuentan alternativamente el pasado y el futuro de ese pasado.

El protagonismo de lo narrado incita buscar en la obra misma la posibilidad de encontrar al narrador de toda esta historia. Si caemos ante este impulso, un primer sospechoso será Rodolfo Walsh, que lee *La Ilíada* en escena, sugiriendo que es él, lector de la historia, quien da vida a los personajes; sin embargo, si bien conforma otro nivel narrativo, no necesariamente el libro que tiene en las manos es el que va contando la historia presenciada. Otra posibilidad de narrador está presente en Hécuba, que comienza a contar cómo era Troya al final de la primera **escena**¹¹⁷; haciendo la posibilidad de un nuevo nivel narrativo tan argumentable como la de una elipsis. Ambas posibilidades son válidas y refutables porque el relator en escena es un personaje vacío: la narración deja de estar sujeta al ente divino ("Canta musa la cólera del pálido Aquileo...") para fragmentarse disgregándose en distintas voces que en muchos casos exceden el nivel de los personajes interpretados en escena por distintos actores y voces. El protagonista deja de ser un personaje-narrador para ser una historia, una fábula, una situación específica.

Otro personaje que complejiza esta narración a partir de nuevos intertextos es Casandra, trasgresora del tiempo de la narración pasada al profetizar hechos ajenos a la guerra que ella vive y que pertenecen al presente o al pasado inmediato de la actriz, de los espectadores. Como en el caso de *En un sol amarillo...*, suma a la narración un futuro que excede tanto la ficción como el instante de representación de la obra, haciéndola una realidad teatral inminente: se comparte un mismo lugar en el tiempo, se transmite una experiencia en común; pone en evidencia lo convivial: un intercambio de energía entre el actor y su público (dos cuerpos vivientes), más cercano al contagio que a la comunicación, donde la complicidad va más allá de lo relatado y es apenas un instrumento para transmitir la situación que todos reconocen en ese momento.

En *Frágil* la narración está muy ligada a lo iterativo. Toda la narración del abuelo, como la de Lucía, está presentada en presente **durativo**¹¹⁸, lo que hace que remita también a un pasado que escenifica la costumbre, la realidad de Lucía, su memoria. Se trata pues, como se ha mencionado, de una realidad continua que excede la situación específica: Lucía *va a*

¹¹⁷ "Polidoro: ¿y la guerra? ¿cómo fue la guerra?/ Hécuba: La guerra...Duró diez años la guerra" (Brie 2000:14)

¹¹⁸ Tiempo verbal que se refiere a un estado de cosas que se mantiene a través del tiempo.

la escuela, *pasea* con su abuelo, etc. Esto pone en evidencia que la memoria da cuenta de una construcción, una forma de percibir las cosas a partir de la mirada del personaje. La narración en pasado en el resto de los personajes, si bien es escasa, tiene un sentido muy claro: es el lugar de la intimidad, rescata nuevamente el sentido confesional de toda narración, la idea de transmitir una experiencia particular, en este caso, específicamente a Lucía, sobre la que se sostiene toda la obra.

De esta manera, existe una particularidad en la narración en escena en las tres obras que parte del sentido primero de un texto dramático: todo está escrito para ser dicho. La narración es una experiencia que se comparte, una confesión, una mirada que quiere ser transmitida. Deja entonces de ser pasado para convertirse en un hecho escénico donde lo contado parte del hecho mismo de contar, una acción específica que sucede en el tiempo particular del acontecimiento teatral.

5.1.4. Aquí y ahora

Como se ha visto en el anterior subtítulo, el hecho inmediato, lo que ahora está ocurriendo, es lo que permite el hecho teatral. Brie toma además este hecho en un sentido contextual, social. Toda obra nos habla de una actualidad a la que las obras del Teatro de los Andes aluden de manera explícita. "Estoy seguro" dice Brie al hablar sobre *La Nada*, "de que si coloco en la escena pequeños elementos del presente, se podrá ver la obra también a través de esa luz. Es Troya, pero es también cualquier guerra, cualquier asedio, cualquier ejercicio actual de la fuerza" (Brie 2000:7), son pues los gestos que se repiten, que se distorsionan, que se aluden o que se adaptan a gestos similares que exceden la ficción, los que están presentes dentro de esta "actualidad" que se filtra y se contamina en todas las obras.

El caso más evidente entre las obras analizadas es *En un sol amarillo...* que se remite a una actualidad concreta el momento de su representación, poco después de la tragedia de Totorá, Aiquile y Mizque. La obra se basa en hechos concretos sucedidos poco tiempo antes en lugares específicos de Bolivia. Los personajes, si bien innominados, fragmentados en su discurso ficcionalizado por la puesta en escena, son voces cuyo reclamo ha sido escuchado por los actores menos de un año antes de su representación. Un hecho concreto de abuso, de corrupción, perteneciente al contexto de los espectadores, sale a la luz a través de la obra de arte, y desde esa mirada la actualidad es lo que trabaja y dibuja el gesto que habrá de conservar la obra para posteriores representaciones. Sin embargo, ciertas particularidades del hecho son aludidas en la obra sin ser explícitas, creando una

complicidad con el público boliviano que vivió en ese contexto: se hacen alusiones a la relación que tenía Bánzer con su esposa, a su estatura, cierto acento típico de Santa Cruz se filtra en algunas afirmaciones. De esta forma, se explicita aún más la circunstancia particular sin dejar de **priorizar** el gesto primordial en la obra: el hecho de la violencia y la corrupción que ejercen quienes tienen el poder en momentos de crisis, cuando el destino de muchas vidas depende de ellos.

En el caso de *La Nada*, como el propio Brie lo subraya, el gesto que se observa y se recupera en hechos actuales en escena es el ejercicio de la violencia como lo entiende Weill: la tiranía, la "fuerza". Así, la narración de Casandra al extrapolar la guerra troyana a las siguientes, como ya se ha descrito, pone en escena la actualidad de la violencia que la obra explora hacia la experiencia del espectador. Pone además la actualidad del sentido de su personaje: la advertencia que no ha sido escuchada por los troyanos ni es escuchada ahora, lo evitable que nadie está dispuesto a evitar. *La Ilíada* entonces junta y traspone las víctimas de guerra con las de dictaduras bolivianas: Agamenón y Pinochet, Príamo y Rodolfo Walsh. Este último es, quizás, la muestra más clara de la actualización de esta violencia: una víctima de la dictadura que sobrevive a la muerte de una hija cuyo nombre ficcionaliza un hecho de la *Nada* en una actualidad poetizada: la Victoria engendrada por Walsh se suicida, queda sin redención, muere gloriosamente por una causa que se ha perdido.

En *Frágil* las actualizaciones en sentido temporal tendrán que ver con lo diegético, en la medida en que adaptan fragmentos del libro de Vian a realidades con más sentido en relación al espectador. Se cambia a los personajes de género, de oficio, de edad, para seguir la coherencia de algunas escenas. Es muy difícil hablar de actualizaciones en *Frágil*, puesto que al analizar esta ficción es evidente que escapa de la dualidad: si bien *Frágil* participa de una realidad "actual", está inscrita en un tiempo suspendido, donde los hechos exceden (y a momentos omiten) el contexto en el que están sucediendo. Sin embargo, si entendemos la actualidad como un criterio que va más allá de lo temporal encontraremos algunos guiños en la dramaturgia que hacen referencia al contexto de los actores. Más allá de las referencias introducidas por Lucía en la escuela que nombran hechos y personajes de la historia boliviana, habrá que centrar la mirada en el abuelo, que, en ocasiones, tiene frases que parecen no pertenecer a ningún lugar en la obra. El abuelo ha tenido padres campesinos, hace comentarios sobre el lujo que Lucía goza y lamenta (pues es un lujo impuesto) a comparación de su infancia en la pobreza. En la escena titulada "parásitos" comenta, más allá de su familia: "Esta es mi gente. Han sido

siempre así. Cuando no tenían nada se arrastraban. Ahora lo tienen todo...se arrastran."

(Brie, Dal Pero 2003:15).

Alusiones mínimas que tienen relación con la actualidad del público son parte en *Frágil* de otra actualidad mucho más sutil que tiene que ver con el proceso de creación: la actualidad del actor. No se trata entonces simplemente de ejercicios creativos de escritura y puesta en escena, sino de involucrar al actor en sí mismo, su circunstancia, la realidad en que vive. Sin duda, el personaje del abuelo ha sido creado por el actor que lo interpreta, que enfrenta al texto que a "él en lo personal le puede llegar a chocar mucho". Cuenta Dal Pero: "Lucas en ese momento durante las improvisaciones, reaccionaba a nivel personal, como un abuelo hubiera podido **reaccionar**". Lo mismo sucede con el personaje de Lucía, que como se ha visto en el análisis de la obra, si bien sigue todo el itinerario que plantea Vian en su novela, lo hace a partir de experiencias personales de los actores y el director.

En ese sentido la actualidad de las obras roza un intertexto que excede al de los textos escritos, tiene una relación con la memoria y el imaginario compartido por actores y espectadores a nivel personal y social; el encuentro que supone el hecho teatral va entonces más allá de una complicidad del espectador con la ficción replegando la ficción sobre el espectador: la confesión narrada por el actor es literalmente una confesión íntima de quien comparte el momento en que la obra se representa.

5.1.5. Versus

La dramaturgia entendida a la manera clásica precisa de un conflicto entre dos fuerzas que luchan de manera irreconciliable: el personaje con otro personaje, los personajes con el entorno o con una cualidad moral a la que tienen que responder. Durante mucho tiempo esta forma de estructura se ha seguido como una receta. Si bien, como se ha visto en las obras analizadas, el Teatro de los Andes no sigue estrictamente una secuencia de conflicto y resolución, se puede ver en el manejo del intertexto una búsqueda de encontrar este enfrentamiento a partir de una pugna entre la víctima y el agresor, el burlador y el burlado.

De esta manera, en *La Ilíada*, la desventaja de los troyanos se plantea desde el principio; los personajes escogidos para ser representados son precisamente los más vulnerables en el momento de la guerra: son niños, mujeres, ancianos y el príncipe Héctor que pierde el favor de los dioses. En el ejército contrario están los soldados fuertes, arbitrarios,

¹¹⁹ Maria Teresa Dal Pero, entrevista del 6 de noviembre 2008.

imponentes, comandados por el semidiós Aquiles. A partir de este principio se omiten las escenas de crueldad troyana en la *Ilíada* de Hornero: no se menciona el hecho de que los troyanos perforan los talones y se ensañan con el cuerpo de Patroclo **sin** que los griegos puedan recuperarlo hasta la llegada de Aquiles, pero se describe largamente cómo Aquiles ultraja el cadáver de Néctar. Sólo a partir de esa posición es posible transponer la realidad troyana a la vida en dictadura de Rodolfo Walsh y los tres mártires bolivianos en el primer acto: también ellos son víctimas de una imposición violenta, también ellos han perdido una guerra, gozan en una fosa común de una gloria vana junto a los cadáveres de sus seres queridos.

Esta posición de víctimas es compartida por los campesinos de *En un sol amarillo...* que han sobrevivido a la catástrofe. Todos los personajes son, en primera instancia víctimas del temblor: cuentan sus impresiones, sus miedos, sus pérdidas irremediables, su situación de total desvalimiento. Estas víctimas, ya en posición de desventaja, son entonces sometidas por la fuerza de los abusadores, la miseria humana de los que deberían ayudarlos en ese momento. Para construir esta visión de las cosas, Brie elabora una imagen de inocencia y bondad en los campesinos sobrevivientes al temblor: se omite la falta de solidaridad del campesino que cobra a una anciana la mitad de sus pertenencias, aunque la anécdota es narrada adjudicándole el hecho a un poblador de Aiquile. Tampoco se menciona la intención del profesor de conseguir algún favor cuando hace una cena para los militares que lo engañan dándole ropa vieja. Las víctimas tienen consciencia, "hay que estar siempre del lado del muerto"¹²⁰, los abusados tienen de su lado la impotencia, la honestidad, la justicia que no se cumple. Por eso, la escena (aparentemente ficticia) en que el pueblo le lanza piedras a sus abusadores, no apela a un acto violento o abusivo por parte del pueblo ofendido: es el propio público quien lanza los proyectiles y de esta manera ejerce un derecho que, en última instancia, deja de todas maneras sin reivindicación a las víctimas.

Nuevamente, *Frágil*, una de las obras más particulares del Teatro de los Andes, escapa a esta dualidad. Si bien existe una marcada diferencia —cuya línea se encuentra precisamente en la muerte de la niñez de Lucía— entre el mundo adulto y el de la infancia, no se trata precisamente de una victimización. A diferencia de las obras anteriores, la lucha es la de Lucía contra sí misma, dos morales (la mirada de la infancia y la adulta) que se superponen hasta que finalmente la infancia literalmente muere. Así, los personajes más entrañables son opuestos a la moral oficial que en las otras dos obras

¹²⁰ Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Oveja Negra, México, 1981

opone a los personajes en víctimas y agresores: el personaje más importante para Lucía, su abuelo, es un alcohólico que (igual que los militares) daba patadas a las puertas, golpeaba a su mujer y nunca fue un buen padre. El abuelo no es un ejemplo de moralidad, lo que hace que para Lucía sea mucho más fácil de querer. Acaso esta falta de merecimiento tenga que ver con la mirada ingenua, injustificada, que posee la gratuidad del mal, en términos de Bataille, de la infancia. Sin embargo, tampoco existe una satanización de lo correcto y lo adulto: la primera comunión la hace con un sacerdote del que se burla, no está de acuerdo con la madre pero al mismo tiempo le tiene pena, trata de convencerla, reconoce su mutuo parasitismo, decide voluntariamente abandonar su propia infancia.

De esta manera, si bien en las dos primeras la confrontación es más evidente, existe en las tres obras una presencia del intertexto fundamental al dar cuenta de las oposiciones. A partir de este criterio una suerte de filtro contempla la omisión, la lectura interpretativa, la modificación del intertexto en función a las necesidades estéticas de cada obra en relación a lo que quiere mostrar al público.

5.1.6. Los contrastes: la negación

Nuevamente, será un concepto de la antropología teatral el que nos ayude a ver la construcción de los contrastes en las tres obras. En términos actorales, la *negación* es un recurso de amplitud: el hecho de realizar antes del movimiento deseado el movimiento opuesto, crea una suerte de impulso que remarca y amplía la acción realizada.

En el teatro de los andes, tanto sincrónica como conceptualmente, es fundamental entenderla para ver cómo se construyen los personajes desde el intertexto. En ese sentido, toda negación "es un negar que no ha descubierto todavía lo nuevo que afirma" (Barba, Savarese 1990:59), en la medida en que negar algo es afirmarlo, establecer una posición, crear dicotomía. En las obras estudiadas cada escena cómica determina el efecto trágico de la siguiente, cada personaje se acentúa y dibuja sus contornos a partir de la relación con sus opuestos (no necesariamente oponentes), cada positividad alude y prepara la aparición de su opuesto.

Rescato de la negación ciertos gestos constantes en las tres obras. El primero se refiere a la relación entre verdad ficcional y simulacro (también **ficcional**). Si bien, como se verá más adelante, a partir del recurso de distanciamiento ambas posiciones (lo real, lo fingido) parecen fusionarse, al nivel ficcional no dejan de denunciarse mutuamente. Así, en *La Ilíada* Casandra, que dice la verdad sin ser creída, se contrapone a Briseida, que miente y

es escuchada. Son dos mecanismos que se distorsionan a través del intertexto: la voz oculta de Briseida se conforma a través de la Casandra de Wolff, mientras que la Casandra de Brie termina convirtiéndose en la actriz que la encarna. Algo similar sucede cuando *En un sol amarillo...* muestra la verdad de los campesinos en contraposición al simulacro de los políticos. Este contraste supone además una oposición moral, similar a la que existe entre Lucía y el personaje que finge ser (la "conciencia") en la escena en que usa los lentes. Lucía simula a escondidas, para sí misma, como una forma de adoptar un lenguaje hipócrita por definición, lenguaje utilitario: el lenguaje adulto. Si bien cada una de estas acciones es enfática en sí misma, desde la oposición vemos que es además fundamental "la precisión de una acción que prepara el vacío en el que un sentido, un significado ¡imprevisto podrá ser capturado" (Barba, Savarese 1990:59). Sólo es posible fingir cuando se ha establecido en escena un nivel de "honestidad" en la convención obra/espectador. Lo anterior está muy relacionado con una negación similar que opone lo dicho a lo omitido. Para entender esta oposición habrá que entender la omisión como lo hace la antropología teatral: no sólo como un silencio que encubre, sino como algo que contiene en sí un gesto mayor; actoralmente, consiste en utilizar la misma energía que se utilizaría para un movimiento grande y difícil en los movimientos más nimios, como el acto de sostener un cartel. Para el actor, la omisión no es más que una retención de energía, que vibra por su compresión. En el lenguaje esto se traspone a lo no dicho, pero que está sugerido a gritos por el texto, lo que se dice a medias pero llega a ser insuficiente en sí mismo, pues, mientras agotar un tema produce una sensación de vacío, al tomar sólo una de sus posibilidades, "por rico que sea el contenido en 'otras' cosas, pesa más la que omitimos" (Brecht, mayo 1999:119). En ese sentido, toda omisión es una alusión a lo que está presente como algo velado, contenido.

La relación entre lo omitido y lo dicho es uno de los recursos fundamentales de *Frágil* donde lo que se dice y lo que no se puede decir —No sólo lo que no "debe" decirse cuestionado por Lucía, sino lo que les es imposible decirse a los personajes— son facetas de dos discursos desencontrados. Lucía, que se muestra íntima y honestamente hacia el público, no logra hablar con sus padres, con el cura, con los pretendientes. Los cuestiona a través de preguntas de las que luego, a solas, sacará las conclusiones que son dichas de manera solitaria. La soledad pues, está poblada de intentos fallidos por convencer a los demás, pero también de ese empecinamiento que da cuenta de una moral, de un convencimiento omitido que los deja irremisiblemente al margen de cualquier posible encuentro. De manera muy distinta, *En un sol amarillo...* parece ser una obra en que lo

dicho es protagónico: lo dicho que se revela, lo dicho que no fue escuchado, lo dicho que era mentira. Sin embargo, el no decir está presente también en la obra como parte de una lectura escénica del intertexto. Al iniciar las entrevistas, un reportero habla sin parar de la situación de los campesinos. Entrevista a uno que le responde con un silencio atónito, asintiendo con la cabeza. Lo omitido en esta obra tiene relación con lo inconcebible, con lo inabarcable. Así, el texto del padre cuya hija se desangra es cantado en quechua, respetando el relato original en toda su fuerza y al mismo tiempo omitido para el público que percibe el gesto pero no el testimonio en sí. La omisión es además el lugar de confluencia de toda la obra donde la queja, la reivindicación, la denuncia siguen siendo insuficientes: los muertos no hablan, no tienen explicaciones, no pueden ser escuchados por quienes los han sobrevivido.

También en *La Ilíada* la omisión y lo dicho están en relación a lo intertextual. A través de los silencios de la *Ilíada* original se crean personajes que son desarrollados sobre acciones y vacíos de los personajes originales. Así, *La Ilíada* de Brie se escribe desde las mujeres, los ancianos, los supervivientes que en la obra de Homero son secundarios, haciendo que digan lo que los personajes primeros no muestran. La omisión como recurso específico parte entonces de su relación estrecha con lo que se esconde del texto primero: Casandra dice lo que nadie puede decir, ni aún escuchar, Briseida calla lo que dice después (al igual que Lucía en *Frágil*) al público a solas. Así, la omisión esconde el desencuentro mismo del lenguaje, que alude lo inabarcable, contiene lo que calla, a diferencia de lo dicho, que frecuentemente dice lo que no contiene, creando su efecto a partir de la oposición.

Otra negación clara en la construcción dramática, tal vez, la más importante del Teatro de los Andes, se da, como se vio anteriormente, entre los poderosos y los que son sometidos por ellos. Así, Lucía depende de sus padres, los troyanos son esclavos de los aqueos, los campesinos se ven obligados a obedecer a políticos y funcionarios corruptos. Esta oposición genera dos recursos escénicos que se repiten en las tres obras: la caricatura que se opone a lo solemne y la dulzura opuesta a la brutalidad. Estas dos formas de negación están presentes no sólo en la construcción de los personajes, sino también en la forma de organizar las escenas. A través de la comparación continua y simultánea de los personajes de poder ridiculizados, se resalta además la solemnidad de las víctimas: a una escena en el Olimpo le sigue una en los campos de batalla, a una escena erótica de los padres se adhiere una de Lucía con camisa de fuerza, a la escena burlesca de la compra del avión se superpone la de un campesino que se queda solo en medio de su pueblo derrumbado. El

contraste entre escena y escena estará entonces resaltado por la causalidad en la relación entre cuadros —el campesino está desamparado *porque* se compró un avión con las ayudas, los dioses deciden la guerra, los padres controlan la vida de Lucía— que evidencia y compromete las diferencias entre oprimidos y opresores.

Algo similar ocurre entre las escenas dulces y las brutales. No sólo aparecen de manera sucesiva, sino que ambos factores se realzan uno al otro desde la contrariedad simultánea: los actos más violentos se realizan diciendo textos que expresan cariño, los parlamentos más salvajes se valen de la acción metafórica, suavizada, dulcificada por la mediación de símbolos que filtran su brutalidad. Este recurso, evidente en *La Iliada* a lo largo de toda la obra, aparece también en las otras dos, como en el caso de la violación de Rosita en *En un sol amarillo...* o en la descripción que hace Lucía de su sexualidad.

De esta manera, los contrastes entre simulacro y verdad, entre lo dicho y lo omitido, entre burla y solemnidad, entre brutalidad y dulzura, se utilizan para marcar una oposición clara que marca el ritmo del espectáculo a través de sensaciones opuestas: el público sobrecogido de pronto se pone a reír, la escena más brutal remite a una dulzura ausente. De esta manera se construye además una oposición antagónica entre los personajes que será definitiva en el desarrollo dramático de las obras como en la ya mencionada construcción poética de César Brie y el teatro de los andes: la relación de poder y abuso entre los que mandan y los que obedecen. Cada personaje remitirá a su opuesto, cada caracterización se verá realizada por la presencia de un personaje antagónico, si bien no siempre en el sentido dramático, en la construcción de identidades y de matices que el espectador irá reconociendo a lo largo de la obra.

5.1.7. Caricaturas

La palabra "caricatura" viene del italiano 'caricare', que significa "cargar" en el sentido de "exagerar". Se trata de recoger los rasgos más destacados de una persona (labios, cejas, etc.) y exagerarlos. En lo teatral, ya desde la commedia de'llarte, está muy emparentada con lo grotesco, con lo bufonesco, en la medida en que toda caricatura implica una ridiculización de su objeto. En ese sentido, las caricaturas en el Teatro de los Andes parten de la tensión entre los rasgos escogidos y quien los representa (los pretendientes en *Frágil*), la creación de estereotipos (Apolo botando fuego en *La Iliada*) y la exageración a través de gestualidades e incluso a nivel de vestuario (la esposa del presidente en *En un sol amarillo...*).

La caricaturización en *Frágil*, como el resto de las acciones en la obra, responde en primera instancia a una percepción que tiene Lucía del resto de los personajes. La burla surge en el momento en que se hace necesaria ante la amenaza de una imposición. Así, en *Frágil*, toda alusión sexual será referida a través de la caricatura: los padres se seducen con parlamentos excesivos que aluden a instrumentos de limpieza, los pretendientes son dos hombres vestidos en traje de baño con ademanes de modelos, el padre nervioso en la primera menstruación de Lucía se descontrola y exagera cada uno de sus gestos. Los padres son también caricaturas cuando le dan órdenes a Lucía o la obligan a hacer algo que ella no quiere, ya sean palabras o gestos en que la empujan, la retienen, la visten, la peinan, la limpian, la alimentan. La caricatura en *Frágil* está muy relacionada con las palabras y la mirada de Lucía: aún en las escenas más serias la niña pone en ridículo a las posiciones infundamentadas con las que los adultos tratan de imponerle cierta forma de actuar, de pensar, de ser. Esto se hace aún más evidente cuando la caricatura es representada por la propia Lucía que lleva puestos los anteojos: el parlamento de esta parodia (personaje que finge ser otro personaje) es tal vez el discurso adulto más claro y más cruel: Lucía tiene que empezar a vivir como adulta, reconocer que el abuelo ha muerto. Junto con Lucía, el Abuelo, único personaje que no trata de imponerse, es el único que en toda la obra no es caricaturizado nunca.

La caricatura toma matices más específicos en *La Ilíada*, donde cada dios tiene un vestuario y una gestualidad que sostiene escénicamente: Zeus, compadrito, habla con voz aguda frente a Hera que, con un imponente vestido dorado, delantal y pantuflas de ama de casa, pide consejos a Venus, que lleva un vestido escotado y brillante de color rosa que hace juego con la boa que lleva en el cuello, mucho más sexy que las aletas de natación que lleva Tetis. Así, cada dios, a partir del intertexto, es una caricatura que se construye desde el sentido de su divinidad, de sus cicatrices, de su historia, de sus pretensiones. Los dioses además hablan palabrotas, usan modismos, barbarismos y mencionan elementos que sólo existen en la actualidad del espectador, como la silicona o la ducha. En contraste, los mortales actúan de manera solemne, en un lenguaje parecido al homérico. El único que oscila entre estos dos extremos es Aquiles, en su calidad de semidiós, que protagoniza escenas sangrientas, íntimas y burlescas en momentos distintos.

La caricatura llega a su extremo en la personificación de *En un sol amarillo...* donde el bufón se apodera de todos los personajes que no son pobladores o campesinos. Así, las acciones del presidente, el ministro y la esposa, van más allá de las caricaturas a la manera de *La Ilíada* y cruzan la línea entre lo arbitrario y el absurdo: hacen secuencias de gag,

realizan acciones de poca o ninguna finalidad en escena (el presidente en algún momento queda mirando un punto fijo) y llevan un vestuario que construye y exagera sus particularidades físicas (como sucede con la primera dama). Así, una gestualidad histriónica acompaña a los funcionarios a la hora de argumentar cada una de las respuestas a favor de los casos de corrupción reclamados y una música de banda suena como fondo a su relato. El mismo hecho de que la banda toque el Himno al deportista aporta a lo caricaturizado en la imagen escénica: no sólo un sonido que oscila entre lo circense y lo afectado, sino la alusión a que la corrupción en Bolivia es un deporte. En las tres obras pues, y en distintos niveles, está presente la caricatura en un grupo específico de personajes. Como se ha podido ver en el análisis de cada una de las obras, este grupo responde, en cada caso, a los personajes que detentan algún poder sobre los demás. En palabras de D'Amico, se trata de una farsa que incluye en la misma representación de la tragedia la parodia y la caricatura de ella, no como elemento sorpresa, sino como parte integral de un gesto trágico. Un gesto "de arte en descomposición, de una sociedad y de un mundo en descomposición" (Bossi 1999). La caricatura entonces se origina a partir del sentido de la burla y su poder deconstructivo, presente en todas las obras del Teatro de los Andes como un elemento que ridiculiza y relativiza el poder en los poderosos que devienen absurdos, arbitrarios, carentes de sentido.

5.2. Distanciamiento

A través del tiempo, en un momento histórico en que lo social se fue volviendo una prioridad por sobre lo estético, se ha ido alimentando, en ciertos lugares comunes de la crítica, el prejuicio de una oposición entre función estética (definida en términos canónicos casi extintos) y función social (mal entendida como única utilidad de ciertas obras panfletarias) del arte. Para entender los mecanismos de los que se vale el distanciamiento (*Vermfremdung*) planteado por Brecht hace más de ochenta años, habrá que reconocer la posibilidad de una experiencia estética que no excluya la conciencia social y viceversa. Se trata pues, de poner en evidencia la ficción, mostrar que el hecho teatral es fingido: mecanismo similar al del simulacro y la verdad ficcional visto anteriormente que podría verse, desde esta perspectiva, como una puesta en abismo (alguien finge ser alguien que finge) del recurso del distanciamiento. Como se ha visto en algunos recursos analizados en las obras de Brie, la épica brechtiana no es obligatoriamente una abolición de formas anteriores (aristotélicas y épicas) de

dramaturgia, sino más bien su replanteamiento, su distorsión y, si vale el término, su evolución. El distanciamiento no exige la ausencia de la catarsis, pues no se trata de un teatro ausente de identificación, sino de uno cuyo proceso de identificación directa se corta para volver a través de lo analítico. De esta manera, se cambia de sentido todo realismo mimético para convertir cada acción en signo: el público no se identifica más con el personaje y sus reacciones, sino con su situación y su posición frente a una realidad social. Brie trabaja esta realidad tanto de forma específica (*En un sol amarillo...*), como **alegórica**¹²¹ (relación de las víctimas de las dictadura y las de *La Ilíada*) o abstracta (*Frágil*, la realidad de una niña de cualquier país en relación a sus padres y las instituciones). Se trata pues, a través de recursos que las tres obras adoptan, de identificar una estructura y develarla a quienes la costumbre ha obligado a concebirla como una realidad: si bien toda política es ficción en su potencialidad; toda ficción es también política en la medida en que su planificación, su deliberación, su organicidad crea un registro y un código que establece el dramaturgo/actor (en este caso evidentemente fusionados) y es adoptado por el espectador para que se realice el hecho estético; acto, en última instancia de una comunicación de rasgos particulares, un extrañamiento de lo considerado real. En ese sentido, el distanciamiento como herramienta es también un criterio intertextual a la hora de elaborar la obra a partir de los textos iniciales como una denuncia, un mensaje, algo analizable en relación con una acción social.

Evidentemente, esta comunicación excede en mucho a lo denotativo: no sólo tiene un deber de denuncia, sino también funciona como elemento estético de la obra, pues todo el tiempo cuestiona metaforiza y reflexiona sobre el artificio que es puesto en evidencia, la ficción que se delata rompiendo una identificación ingenua en primera instancia y que señala la máscara: más allá de la simulación, se da importancia al gesto. Para entender esta diferencia es útil la división que hace Barthes al observar el *Bunraku* como una suma de tres "escrituras": el gesto efectuado (la marioneta), el gesto efectivo (el manipulador) y el gesto vocal (el vociferador).

Existe en la representación una imagen establecida, un código de movimientos que no apela a lo mimético, sino a lo sensitivo, a lo aurático que se refiere al mismo tiempo a lo vivo, a lo instantáneo y a "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que

¹²¹ Tomo la definición de alegoría de "metáfora prolongada", en palabras de Demetrio Estébanez: "La alegoría presenta, como rasgo peculiar, el hecho de que en su desarrollo exige una total correspondencia lógica, término a término, entre los elementos constituyentes de los dos planos o sentidos: el plano A (literal) en que aparece el sentido inmediato dado por las imágenes evocadas, y el plano B (alegórico) en el que se sugiere un significado latente o figurado, que puede ser de tipo amoroso, político, moral, religioso, etc." (Estébanez 2001:23-24).

pueda estar)." (Benjamin s/r). De esta manera, lo evidentemente fingido tiene su efecto y su función en la ficción, donde un dolor de artificio, evoca y suscita un dolor real en vez de reproducirlo.

En ese sentido, *la* representación nunca deja de ser tal, no es un corte definitivo que da paso a la pura realidad, sino apenas una suspensión, ficción suspendida, rasgada: muestra la ilusión pero su lugar en la ficción es indispensable, la experiencia estética pasa por lo racional, pero lo racional conmovido, la situación analizada desde lo más profundo de la identificación. Al estar claramente representada "la emoción no inunda, se sumerge, se hace lectura, los estereotipos desaparecen sin que por ello el espectáculo se sumerja en la originalidad, en el 'hallazgo'" (Barthes 1991:75).

En *La Ilíada*, una de las estrategias principales de distanciamiento será la alegoría: la violencia excede lo ficcional para mezclarse con una memoria social. Así, las almas griegas insepultas vagan con los desaparecidos en dictadura, Rodolfo es al mismo tiempo Príamo y el posible narrador de *La Ilíada*, metafictionaliza y hace relativo el discurso de la obra. La que lleva al extremo el gesto de la equivalencia alegórica entre la actualidad y la obra homérica es Casandra, pues no traspone un personaje ficcional a otro documental, sino a uno empíricamente real: Casandra se convierte en la actriz que hasta entonces la encarnaba. No es escuchada ni creída por su familia, por su pueblo, ni aún por el público. Establece y metaforiza desde sí misma esa distancia y esa evocación: ella tiene la verdad pero todos piensan que es mentira; la mentira reconocida por todos es la manera en que la verdad se expresa. Si bien lo alegórico distancia y excede la obra "original" parte de la lectura de Brie a partir de una línea ideológica específica: la fuerza impuesta por el poderoso en el que depende de él, lo que lo lleva a ser un utensilio, un objeto, un muerto. A partir de este recurso, para la identificación del público es indispensable el análisis, la conciencia del artificio como vehículo de reflexión y de experiencia en torno al hecho mismo de la violencia. La de *La Nada* "es también cualquier guerra, cualquier asedio, cualquier ejercicio actual de la fuerza" (Brie 2000:7).

Algo similar ocurre con *En un sol amarillo...* cuyo principal recurso es acaso lo que particulariza su intertextualidad: los datos documentales, la obra de denuncia, lo que excede y lo que provoca esta obra. En ella, un mecanismo sutil como la utilización del verso, que en *La Nada* es un recurso de intertexto heredado, se convierte en distanciamiento al ser utilizado por personajes cuyo referente intertextual son documentos, entrevistas de prensa, informes de salud: la información oficial se parodia a través del verso libre. El distanciamiento, fundamental en esta obra, está presente

también en el recurso de la personificación. *Actores y actrices* son interpretados por los propios actores del suceso, poniéndose nuevamente en el espacio liminal entre lo documental y la ficción, pues representan un personaje de ficción específico sino un vacío textual generado por la especificidad de una circunstancia: cada actor es interpretado por los propios actores del Teatro de los Andes relatando su experiencia personal en el proceso. Otro personaje vacío es el pueblo, que en un momento de la obra, es interpretado por el público que lanza "proyectiles" a los personajes que interpretan a candidatos corruptos.

Otro recurso fundamental es el que Barthes resalta en el *Bunraku* y Brecht internaliza en la concepción de su teatro épico: se interpreta el relato y no al relator, y así, a pesar de que se particularizan la voz y el acento en personajes que citan testimonios reales, la traducción escénica los interpreta desde la lectura de los actores: se deja de lado lo particular de cada historia y se lo organiza en cuadros temáticos a partir de movimientos coreográficos, lo que evita una intención mimética en la representación, "de manera que la copia elaborada sobre el escenario no sea en absoluto destruida, sino como quebrada, estriada, sustraída al contagio metonímico de la voz y del gesto, del alma y del cuerpo, que impregna a nuestro comediante" (Barthes 1990:78). En sentido inverso, se personifica el desastre de manera que el terremoto es un personaje más. Así, si bien en lo general se relaciona al primer acto (donde se cuenta el desastre) con la tragedia catártica y al segundo (que parodia de manera bufonesca a los corruptos) con el análisis desde la distancia, es evidente que la obra en su totalidad, rompe los niveles de identificación inmediata para conmover al público desde lo proactivo.

Nuevamente, *Frágil* será la obra que reformule las estrategias de las otras dos obras, pues utiliza evidentes recursos del distanciamiento para codificar algo que es esencialmente ficción. Al estar presenciando la memoria de Lucía, el público entra en su código: se hace cómplice de su artificio. En *Frágil* los personajes intercambian situaciones en escena (un paseo del abuelo con Lucía se hace otro paseo del abuelo con la Madre) se denuncian los recursos técnicos (Lucía y el abuelo piden luces y sonido desde el escenario), se hace evidente la ficción. Sin embargo, los recursos de distanciamiento cambian de sentido al estar al margen de una denuncia o un alejamiento que conduzca al análisis. Se excede la alegoría para entrar al campo de lo metafórico, donde no existen correspondencias específicas, pues la connotación y la ambigüedad evitan una referencialidad clara. Los personajes se encuentran en un lugar aislado, inasible, donde la circunstancia es el pensamiento en sí. En ese sentido, si bien los recursos técnicos parecen ser similares, en

Frágil no existe un distanciamiento en sentido estricto. Toda la obra es una ficción declarada pero no procura otro vínculo con la realidad que el hecho mismo de su historia en particular. Partiendo de la novela de Vian, *Frágil* es el recorrido de una subjetividad a través de sí misma: recuerdos, miedos, percepciones.

Otra puesta en abismo será fundamental en las tres obras: lo ficcional se tambalea, se cuestiona literalmente a sí mismo como construcción cuando cada personaje empieza a autoanalizarse; así Casandra dejando de ser Casandra, así el último campesino de *En un sol amarillo...*, así la misma Lucía preguntándose qué hacemos todos aquí. De esta forma, las tres obras utilizan el recurso del distanciamiento como un elemento a la vez de identificación y de análisis en el momento de llegar al público: sea a través del humor o de lo solemne, la forma en que una ficción se rasga conmueve precisamente porque saca a la luz una verdad que excede la obra en tanto que es el material mismo sobre el que trabaja.

5.3. Lenguaje escrito, escena escrita

En la escena se ponen en contraste el intertexto de la acción y el de lo dicho. Así, el abismo de lo irregistrable es de doble sentido: jamás el acontecimiento teatral podrá ser plasmado en texto, algo de la experiencia y su simultaneidad se le escapa al trazo vacío de lo escrito. Al mismo tiempo, mucho de la notación, sutilezas simbólicas y de personaje se pierden en el texto a través de la forma de interpretación que se escoja, no sólo por estar omitidos, sino porque pueden ser signos minúsculos (agua tibia, o sal mezclada con azúcar, por ejemplo) que escapan a la visión del espectador, o ser textos que cambian de sentido con la acción que los acompaña.

Así, *La Ilíada* y *En un sol amarillo...* tienen un relator que existe sólo en la notación dramática. En *La Ilíada* existen además otros dos personajes que encarnan el coro y las Ceres, también en sí relatores cuyo sentido original, presente en el texto pero nunca enunciado ni representado de manera evidente, queda oculto para el espectador que no conozca el guión escrito. El espectador también perderá la posibilidad de conocer con más profundidad el intertexto; pues los títulos de cada escena, si bien responden a una funcionalidad, coinciden en la mayoría de los casos con los capítulos del libro homérico que les dieron origen. Dado que *La Macía* es, por encima de todo, el hipertexto de un relato, las palabras adquieren exclusividad en varios sentidos: como en el caso de la propia *Ilíada* homérica (bajo la mirada de Simone Weill) crean, a través de la memoria o la sugerencia, los espacios que son imposibles de recrear en un campo de guerra. Así, la paz, lo familiar, lo confortable, no suceden más que en la palabra, en el recuerdo, en el deseo

de Andrómaca, de Polidoro, Hécuba, Briseida, Príamo y quienes cuentan lo que han tenido o hubiesen querido tener y que no podrán alcanzar nunca más. La palabra también crea el espacio, lo agranda, lo multiplica: el espacio entorno, no representado pero mencionado en escena, da vida a los ejércitos, al mar en que permanece Polidoro, al lugar en el que las almas de los muertos insepultos vagan como voces aisladas.

El espacio creado por la palabra dicha, en la obra *En un sol amarillo...* adquiere además otro sentido. Casi todas las referencias a lo que está fuera de la escena son descripciones del pueblo —entendido como el conjunto de personas que lo conforma— en la medida en que es interlocutor de las promesas y explicaciones de políticos y funcionarios. Este sentido involucra como interlocutor al público que durante toda la obra, de manera más o menos explícita, encarna este personaje de la circunstancia ficcional del abuso y la corrupción. El espacio de lo narrado es el primordial, pues todo pasa por la palabra: toda representación está sujeta a la narración; los personajes de los campesinos son una transposición de lo narrado más allá de la personificación específica de protagonistas y antagonistas en la diégesis.

La palabra en escena también está representada en escritura, palabra concreta que se suma a lo dicho para decir desde el silencio de otra manera: si las paredes hablaran, dirían entonces las frases rescatadas de diferentes graffitis de los pueblos por los actores del Teatro de los Andes, que aparecen en distintas escenas de la obra citados en la pizarra que es al mismo tiempo una mesa. Como en *La Iliada*, también el texto que el espectador desconoce tiene sorpresas para el lector; en él está presente la traducción de un texto cantado en escena en quechua, están especificados los dos movimientos de *Tragedia* y *Comedia* y muchas didascalias describen la visión poética de la dirección más allá de la descripción de un tipo de iluminación o de un gesto específico. Se trata así de un ambiente completamente adjetivado: la inmovilidad "*como en una foto*", objetos que "*estallan*", un actor cargado "*como si fuera un objeto*".

En *Frágil*, de manera similar, muchas de las didascalias tienen un fuerte contenido de subjetividad, de poetización de las imágenes mostradas en escena. Lucía *se "corta las venas con los espaguetis, se apuñala el corazón, enloquece"* (Brie, Dal Pero 2003:14). La portera y su hijo "*transforman el guardapolvo de Lucía en una camisa de fuerza*" (Brie, Dal Pero 2003:21), las manos de Lucía y el abuelo "*se acarician despidiéndose*" (Brie, Dal Pero 2003:47).

En esta obra se superponen la poesía de la escena y la de la palabra, que toma un protagonismo irrepresentable como en la escena "Parásitos" en la que Lucía describe

cómo su madre "con sus gritos esconde otras palabras que hablan en voz baja" (Brie, Dal Pero 2003:15); escenas en que los recuerdos se burlan, en que la infancia se la lleva encima, en que el corazón tiembla. Al igual que *En un sol amarillo*, el espacio en torno creado por las palabras excede la simple descripción de lo que no está en la escena, pues es un espacio que se comparte con el público y alude a una situación existencial en Lucía, un lugar en el tiempo que se cuestiona, "qué hacemos todos aquí, en este lugar, en este momento. Tan lindo lugar" (Brie, Dal Pero 2003:52). En *Frágil*, la palabra literalmente escrita en escena es una sola, escritura que crea una circunstancia definitiva: del baúl que representa la infancia cuelga un cartel con la palabra "deshabitado". Como una sinécdoque, esta imagen escénica hecha de objeto y palabra, resume toda la desolación de la obra, el velorio de la niñez que se está dejando de habitar.

En las obras del Teatro de los Andes la palabra es entonces un objeto, un instrumento que ensancha y poetiza el espacio para extenderlo hacia el público, un privilegio del lector que habrá de traducirse en escena a través de los recursos que el texto no alcance a definir en un nivel denotativo específico. Es necesario aclarar nuevamente que el análisis de un contrapunto entre la imagen puramente verbal y la escénica es apenas una división arbitraria en procura de identificar algunos mecanismos en que opera la imagen poética en las tres obras, dado que las imágenes no son solo simultáneas, sino irremisiblemente unitarias. Tal el sentido del teatro y su forma de construcción, que se hace más evidente en la particularidad del Teatro de los Andes, donde ambos procesos (verbal y escénico) son simultáneos. La palabra contraría, amplía, condensa el espacio y viceversa.

5.4. Del texto a la escena

En el camino inverso, el momento del intertexto en que se decide hacer un espectáculo a partir de signos heredados hay en el proceso de escritura y puesta en escena una *interpretación* en el sentido hermenéutico y musical del término: una lectura que se traduce en imagen poética y dramática, que crea un lenguaje, un código desde el cual se realiza la creación para el público. Lo que comienza como una relación entre textos distintos y su rescritura da lugar a una nueva versión de lo leído, se transporta a las metáforas visuales para "ir más allá de la imitación de una cosa o de su conversión en signo" (Pavis 1998:245). Los elementos en escena son signos de un discurso poético de imagen y texto que parte de un criterio, una forma de lectura e interpretación del material inicial.

La Ilíada ha sido leída en este análisis principalmente a partir de la idea del desequilibrio, la violencia, la *Fuerza* como concepto, entendida desde Simone Weill, que convierte al otro en objeto para hacer víctima de ella a quien la ejerce. Así, construye su código a través del enfrentamiento, la simetría en que se produce el desequilibrio y el encuentro, el lugar de la nostalgia y la pérdida, el grito sin escucha y el silencio que esconde. En ella los objetos dicen lo que quienes sufren la guerra no pueden decir, esconden y amplían el sentido, hacen simultáneo lo que es lineal al convertirse por el uso en otros objetos, sin dejar de guardar en sí mismos pequeños rastros del intertexto. Como el actor, cada objeto representa lo que no es: construye su propia ausencia. La espacialidad, la máscara, son también signos y huellas del concepto de la fuerza, su imposición, sus matices y sus excepciones.

Es fundamental la disposición de un escenario que, más allá del uso particular de un espacio no convencional convertido en ficción, responde a la búsqueda de establecer una polaridad cuya jerarquía será siempre relativa en relación al lugar que ocupe el espectador. El escenario es un corredor en medio de dos graderías, el público, entonces, no tiene una visión fija: la obra será distinta según el lugar que el azar haya dispuesto para cada espectador. Al mismo tiempo actúa como una fosa (teatral y común) entre uno y otro espacio de expectación: el público ve transitar a los actores (los muertos de Casandra, los cuerpos muertos y vivos) en un espacio lineal y a la vez circular (de dos frentes), pero mira también en el espacio del frente las expresiones, las reacciones y la presencia de la otra mitad del público, espejo que permite frecuentemente un efecto de distanciamiento.

El vestuario también dará cuenta de este distanciamiento y desequilibrio en función a los conceptos analizados sobre la *Nada* de Hornero. En ocasiones, constituye una sinécdoque de personajes (como Aquiles derribando ponchos, o el sombrero de Hefesto que es "revoleado" al narrar su historia). El vestuario es la vez un elemento iterativo y de contraste: el vestido negro de las tres mujeres en escena es primero el de las Ceres, luego el de las viudas de desaparecidos, finalmente, en su neutralidad, el del coro. Al mismo tiempo, estos vestidos de algodón, que tienen en común con los otros personajes femeninos la opacidad en los colores y del material, contrastarán con el vestuario de los dioses. Caracterizados por cada uno de sus atributos griegos (Tetis con aletas de buceo, Afrodita con un vestido escotado, Hera con ruleros, etc.) los dioses llevan vestidos brillantes y lustrosos cuyo color y forma son particulares y corresponden a la personificación que los caricaturiza particularmente. Sin embargo, hay en el brillo, en esa opulencia de segunda mano (telas a la vez deslumbrantes y ordinarias) una unidad

genérica donde "cada cuerpo (cada palabra) sólo se expresa a sí mismo, y sin embargo remite a una clase" (Barthes 1990:134). La única excepción del brillo exagerado es Zeus, dios supremo que lleva en sí el bien y el mal, alternando en su vestuario los grises, el blanco y el negro.

El vestuario muestra entonces oposiciones y las coincidencias, como sucede entre los personajes de Rodolfo Walsh y Príamo, padres de hijos muertos bajo la fuerza de un enemigo: Ambos personajes, interpretados por el mismo actor, van vestidos de colores neutros (llámese crudos). Príamo, con el pelo suelto, sandalias, pantalón ancho, color tierra, y manta del mismo color, es casi la versión griega de Rodolfo, que lleva el pelo gris en una cola atrás, gabardina cerrada de color beige, pantalón claro y zapatos planos del mismo color. No sólo las acciones y las coincidencias diegéticas, sino cierta adaptación (diría "traducción") de un personaje a otro en cuanto a vestuario, sugieren una relación muy estrecha entre ambos padres que cargan en escena a sus hijas (interpretadas a su vez por la misma actriz). La presencia de los dobles es además replicada por la presencia en escena de muñecos que harán las veces de cuerpos de personajes (específicos o no) que mueren. "Un hombre desarmado y desnudo, sobre el que se dirige un arma, se vuelve cadáver antes de ser tocado" (Weill 1938:2); los muñecos son el objeto, el fetiche sin vida que cargan los agresores y los que recuerdan: idéntico al actor en escena, se trata de un ser inanimado (sin animae) que representa lo que ya no es. Así Héctor en manos de Aquiles que no puede ya lastimarlo, así Victoria manipulada por los perros, así Licaón cuya cabeza cuelga de un árbol como una advertencia vana en medio del asesinato masivo, sinécdote acaso de todos los cuerpos sin vida que se queman al final del primer acto. La polaridad que se hace más evidente en el vestuario será sin duda la de los guerreros: Los griegos visten abarcas y armaduras de maguey: el material es resistente, inflexible y a la vez es sonoro a la hora de coreografiar las peleas entre guerreros. Aquiles en el momento de luchar lleva, siguiendo el intertexto al pie de la letra, un casco/máscara de penacho rojo, acaso sugiriendo un homenaje a Atenea, cuyo color favorito es el de la sangre. Los troyanos, en cambio, tienen armaduras tejidas de macramé, suaves, sigilosas, que llevan en sí las huellas de su manufactura, de lo familiar: son en sí mismas la muestra de cuerpos endebles y desprotegidos: los cuerpos de las víctimas ante los indómitos e impenetrables griegos. La violencia entonces está presente en el objeto mismo del vestuario: el momento de lucha definitiva, ambos guerreros llevan armaduras de madera construidas por Hefesto, invencibles. Sin embargo, en el momento crucial de esta lucha, el instante de muerte (al igual que al morir Patroclo) ambos guerreros tienen el pecho

desnudo, en las mismas condiciones de miedo e ira, de riesgo y lucha: lo desnudo es también una forma del vestuario; así, Héctor al despedirse de Andrómaca, lleva la misma desnudez que el momento de su muerte. Se muestra desnudo lo íntimo, lo sincero, no necesariamente vulnerable, cuya sensación dependerá de qué personajes lo comparten. Cercana a la desnudez, la pureza, siempre lejana o al borde de destruirse, se construye a través de otras formas de vestuario. Polidoro, al abrir la escena, descalzo, viste una piel blanca de cordero, símbolo (si bien a primera vista más cristiano que griego) de la pureza, el sacrificio, la inocencia entregada a los dioses. Otra naturaleza tendrá la blancura del vestido de Briseida, raptada y violada por Aquiles en su día de bodas. El vestido blanco (otro símbolo cristiano), sumado a una tela que Briseida lleva en sus brazos, es al mismo tiempo la virginidad y la inocencia de una mujer que deja de ser esposa para ser esclava, que cambia en un solo gesto amor por rencor, labios cerrados por labios mordidos, paz por impotencia. El gesto pues, está también en el uso de este vestuario: Aquiles, con sólo tocarla, mancha de sangre (sangre de su esposo muerto) su vestido. Briseida esclava será pues quien vista a Patroclo, el más querido por Aquiles, para su último viaje a través del Aqueronte; poniéndole sobre los hombros desnudos un manto púrpura. Este color, que puede sugerir violencia, está relacionado en realidad a la relación de ambigua amistad entre Aquiles y Patroclo: es el mismo que comparten en el segundo acto, cuando se bañan mutuamente mientras Aquiles canta al son de su lira/charango. El manto se hace entonces esa pervivencia de la nostalgia en el dolor de Aquiles. El género púrpura es usado una vez más en un pañuelo: el que usa Príamo para limpiar la sangre de su hijo del cuerpo de Aquiles. No sólo el vestuario, sino también los objetos, los materiales y recursos escénicos están impregnados de esta oposición entre fuerza y nostalgia, absurdo y silencio. Es precisamente en la escena citada donde se pone en evidencia esta oposición entre la sangre y el agua que la limpia que atraviesa toda la obra. La sangre es siempre una huella de la agresión previa. En toda la obra la sangre empapa la historia de Briseida, la de los muertos que sólo ve Casandra, la de los soldados en guerra y los desaparecidos, la de Licaón, la de Patroclo, la de Héctor. El acto de limpiar a través del agua es a la vez una muestra de intimidad y de abandono del orgullo: una persona que limpia a otra, en cierto sentido, la perdona, se pone a su servicio, la toca sin hierirla ni aferrarse a ella. El agua, en su transparencia, es entonces lo contrario a la sangre: Príamo limpia a Aquiles y este a su vez al cuerpo de Héctor, Patroclo y Aquiles se bañan mutuamente, Andrómaca prepara

para el regreso de su esposo un baño caliente, Polidoro es acunado por el mar. Junto a los dos manantiales de agua fría y caliente que rodean Troya, la guerra continúa.

Un recurso que llama la atención en la escenificación de esta guerra son las armas presentadas por machetes cuando ataca Patroclo, escobas de paja en la pelea con Héctor y palos en el último duelo entre el troyano y Aquiles. La arriesgada mezcla de objetos concretos con transposiciones poéticas en las armas, objetos que en algún momento se encuentran simultáneamente en escena, no perturban el código de la lucha, pues el uso de cada una de ellas renueva la imagen de la violencia y forma un código en relación a cada batalla de la que son instrumento.

En contraposición a las armas ruidosas, violentas, hechas para destruir, están las muletas de Casandra, silenciosas cicatrices de la voluntad de un Dios despechado, hechas para caminar, para poder avanzar a tientas, como sólo lo hace quien está condenado a ver el futuro sin poder encallar en el presente. Opuestas a las armas de Agamenón que avanzan sin detenerse, las muletas son la huella de una impotencia, de una furia que no estalla. En la escena decimosegunda del segundo acto, la imagen se invierte, se densifica: Casandra, luego de enumerar los crímenes de un Agamenón que trasciende tiempos y espacios, termina abrazada a él, arrinconándolo contra el panel en el que las muletas quedan extendidas sobre los hombros del rey como dos alas. Las muletas/alas sobre el tirano son una vez más una memoria, una imposibilidad: Agamenón ha perdido su libertad, su posibilidad de redención, de gloria, de paz, sometido por la fuerza de la guerra que lo enseguece y que protagoniza. Las muletas son también el último despojo de Casandra, que queda sin investiduras en la obra de Sófocles como en la de Brie: en la primera se quita todo signo de realeza, porque es esclava al pie del cadalso, en la segunda suelta el último pedazo de ficción, el último "recurso de una mala actriz" (Brie 2000:43) cuya ficción se corta, deja de ser ausencia, se pone en evidencia para mostrar una historia que termina en una realidad que continúa. El último gesto de Casandra completa entonces la imagen construida a lo largo de toda la obra, constelando los objetos que son a la vez índice y símbolo de la historia que termina con Héctor, pero no con la guerra, no con la sangre, no con el lamento que continúa. En el panel, en el que corren hilos de sangre está la de Briseida, la de los desaparecidos, la de Licaón, que ha muerto pidiendo disculpas bajo las manos de Aquiles, la de la silueta de Héctor sobre el que escupe el héroe griego, el cuerpo mutilado de un personaje irreconocible, el de Dolón, el de Victoria, un machete, las muletas de Casandra de las que la ha ido despojando uno de los siervos (perros) de escena. Atrás del panel el sonido de un canto solitario que poco a poco se aleja.

La extinción de la música da cuenta también de algo que termina en cuanto a código de la historia. En *La Ilíada* el uso de la música es casi cinematográfico: responde a un lenguaje a partir de la personificación y el estado de ánimo que se quiere representar. Como parte fundamental de la concepción de un teatro artesanal y de un efecto de circunstancia siempre cambiante, toda la música en *La Ilíada* es tocada en vivo.

Así, como los dioses comparten texturas y particularidades en el vestuario, cada dios tiene una cortina musical específica: Tetis está siempre acompañada por clarinete y sonido de agua, Hefesto entra cantando una chacarera, Hera baila flamenco sobre Zeus, al que le preceden rayos y tormentas. De esta manera, la música no sólo cumple una función que ayuda a distinguir y especificar el humor y la naturaleza de los dioses, sino también cuál es el elemento en que se mueven a partir del que se establece la caricatura. Los humanos, en contraste, no tienen sonidos específicos, aunque sus estados de ánimo tengan también un fondo musical: el desamparo de Briseida es una voz solitaria, el de Casandra una quena, los momentos de melancolía y de cambio narrativo tienen como fondo la música aquí llamada "tema de *La Nada*", el acordeón es el llanto de Rodolfo Walsh, el de Aquiles y el de Príamo al mismo tiempo. Cada estado de ánimo, cada personificación, son también un símbolo sonoro: las campanillas suenan al cumplirse un destino, el digeridú anuncia la brutal muerte (no es casual pues, que en escena lo cargue Aquiles), los perros —verdugos de Héctor, de Victoria, de Dolón— ladran, amenazan, devoran los huesos de los hijos de Hécuba, de los desaparecidos, de la historia que termina.

La iluminación es también un código: los perros, como los militares de las dictaduras, operan linternas en el escenario a oscuras, por lo que la sonoridad de sus ladridos es a momentos (como al inicio y al final de la obra) el único signo en escena. La luz, como los sonidos, crea atmósfera: a pesar de que en esta obra no existe un manejo de colores específicos (salvo acaso luces blancas y amarillas) la fuente de la luz, su intensidad y la forma en que está localizada son maneras específicas de significar. Así, en luz apagada comienza el segundo acto en el que el rostro de Rodolfo es iluminado desde el libro de la *Nada*, y en las escenas en que Aquiles muestra mayor intimidad la luz es tenue y hay en escena pequeños farolitos. Será pues la luz la que divida la ubicación de escenas en un espacio central o en los dos flancos del escenario. Tiene además una función rítmica: la temporalidad se fragmenta no sólo por la música que la ocupa, ni la condensación de los hechos que decide contar la obra, sino por la dinámica y orden que le da la iluminación a cada escena. La obra se organiza en escenas separadas por apagones que se van haciendo más frecuentes y más bruscos hacia el final: se muestran pequeños fragmentos de los

testimonios de quienes lloran a Héctor hasta que las luces de la última escena permanecen prendidas en un *fade out*, lentísimo en contraste a los apagones previos, sobre el panel que tiene pedazos que ha ido dejando a su paso la obra.

De esta manera, desde el lugar de escenificación hasta los objetos utilizados sirven para codificar y resaltar el efecto fragmentado de un enfrentamiento constante. Así en sus más grandes manifestaciones como en sus excepciones, cada signo habla de un sometimiento, del dolor de quien, anulado por la fuerza, no puede escapar al designio de los dioses: el enfrentamiento, el sometimiento, la pérdida.

En un sol amarillo... parte esencialmente de la oposición que existe entre tragedia y burla: el movimiento oscilatorio entre las víctimas de una desgracia y quienes se aprovechan de ella, entre los engañados y los mentirosos, entre representación y distanciamiento. Estas dos imágenes que, si bien están diferenciadas funcionan a momentos simultáneamente, determinan también el uso de los objetos y el espacio en escena.

En la primera parte, donde se representa la tragedia, se establece un escenario clásico: un teatro donde el espacio de la ficción se diferencia del lugar a oscuras del espectador que observa la historia con la que se conmueve y a la que analiza con temor y compasión. En la segunda parte, que comienza con las luces de escenario y platea encendidas, el público comienza a formar parte de la ficción a través de un movimiento doble: el público se ficcionaliza, se hace enunciador-personaje de la historia y participa de las acciones que la componen; al mismo tiempo que, sabiéndose en una convención ficcional, se distancia y analiza. El escenario clásico rompe la cuarta pared del escenario como pantalla y el mismo espacio se expande y cambia de sentido: él espectador se incluye en la ficción y la ficción se manifiesta como tal dentro de la realidad de la situación documental representada.

Dentro del espectáculo, el vestuario, como la actuación, cumple una doble función: representa al objeto en sí mismo y se traspone poéticamente en relación al discurso de la narración. La ropa, siguiendo la idea de los personajes colectivos, no está muy codificada en personajes particulares. Las variaciones dependerán de la intención del texto dicho y de las diversas voces que cada actor interpreta. Muchas veces, los actores cambian de vestuario y de personaje en escena: adoptan la voz de los muertos recogiendo la ropa que se amontona en el suelo.

Al mismo tiempo, el vestuario es un objeto: la primera escena despoja de todo vestido al hombre que cuenta su historia, un poncho que una mujer pone a un hombre da paso a la muerte, el mismo poncho agitado en el aire comienza el sonido del terremoto, la ropa

tirada en el suelo es la necesidad, el soborno, la gente caída; una gabardina es el viento de la memoria de una mujer que se ha quedado sola.

Desde la aparición del geólogo, algunos de los vestuarios darán cuenta de funciones específicas de **cada** personaje: un mandil de doctor, un camuflaje militar, el uniforme del mecánico. En el caso del presidente y la primera dama, que tienen una caracterización específica, serán instrumentos visuales de la caricatura: el presidente con ropa demasiado grande, dando la impresión de pequeñez, contrasta con su esposa, que tiene implantes que la hacen ver voluminosa, enorme.

El espacio en escenario está también definido por el lugar que ocupa, según la escena, cada uno de los objetos que en el primer acto aparecen colgados. Los elementos escogidos tienen una relación estrecha con los ejes temáticos que atravesaron las entrevistas al momento de hablar con las víctimas del terremoto. El marco de una ventana es al mismo tiempo el de la foto de quienes ya no existen, polvorienta por el tiempo y por lo que se ha derrumbado en la posibilidad de esa imagen, soñada nuevamente al final por uno de los pobladores. Frente al marco se encuentra una puerta con bisagras: es la casa de Michiel y Katrina, la de muchos pobladores, es el sonido de pájaros que hacen las puertas y ventanas, es el ataúd que los padres comparten con sus hijos que luego será el techo de la casa **multiuso** que los funcionarios dejan a los supervivientes. El signo, que cambia de sentido por su uso, se carga sin desaparecer, un mismo objeto es tragedia y burla a lo largo de la obra. La maleta responderá exclusivamente al ícono del éxodo y el regreso de los pobladores a sus "casas", la errancia, lo poco que se recupera y que se carga de un lugar a otro en busca de dónde vivir; la mesa será la mesa familiar de Katrina, la del doctor, la morgue, la pizarra del geólogo y una de las paredes del pueblo; es el único objeto en escena que funciona además a la manera de un papel: sobre él se escriben cifras ilustrativas, se dibuja y se desdibuja una niña de polvo (las hijas de Michiel y Katrina), se deja ver desde la penumbra el graffiti de una pared aiquileña. Tampoco habrá que olvidar como objeto en sí a las cuerdas: "todo pende, todo a punto de caer, pendulando, cayendo explotando, siendo jalado por el campesino, jalándolo a él", describe el propio Brie en uno de sus **borradores** ¹²².

Los objetos que cuelgan del techo se complementan con otros más claros, que especifican situaciones o elementos de la narración y aparecen sólo en algunas escenas: como en *La Ilíada*, donde los muertos son de utilería, se utiliza también muñecos para representar cuerpos sin vida, los niños que se entierran junto a sus padres, los que mueren en sus

¹²² Borrador enviado por César Brie en agosto de 2007.

brazos; el doctor, mientras habla ensimismado, come un pan, cotidiano, humano; un campesino pide agua, le tiran un vaso y echan el agua encima, otro campesino es sobornado con la ropa vieja, ropa rescatada de los seres perdidos, ropa necesaria que falta, que no se les concede, que, para los militares "es basura".

Los objetos se presentan también para dar cuenta de la lectura y la forma en que la intertextualidad actúa en la obra: la escena en que se denuncia la contaminación del río se ilustra con una jarra de agua cristalina sobre la que se echa un líquido negro y aceitoso, el petróleo; de la misma forma, la escena del avión presidencial llena el escenario de avioncitos de papel, y los funcionarios actúan literalmente como en un carnaval a partir de ciertos objetos: juegan con chisquetes, con espuma, se tiran pasteles. El polvo atraviesa todas las escenas en la obra: es a la vez el pasado y el presente, las ruinas, la asfixia en Michiel, la niña que se borra para siempre, la respiración de una fotografía cuya imagen ya no replica a nadie; son los muertos y los sobrevivientes que buscan enterrarlos, es lo perpetuo, la huella de lo que ya no es. No es extraño pues, que una de las primeras descripciones del temblor sea precisamente un tambor del que salta el polvo.

Sumados al del tambor, los sonidos que aluden al terremoto son constantes: el terremoto se manifiesta en onomatopeyas rescatadas del intertexto, golpes con palos en el suelo, zapateos, el sonido que hacen los ponchos en el aire. A partir de ellos se construye una visión ficcional que no representa el hecho mismo de un terremoto, sino la suma de las percepciones que se tuvieron acerca de él la noche de la catástrofe. La desolación, lo trágico de lo sucedido en las escenas de los campesinos será reflejado también en la música de Prudencio que funciona como ambientación en las narraciones de los sucesos después del temblor.

La música tiene también una función diegética, pues funciona como una cortina que separa cada uno de los cuadros: en el caso de las historias de los campesinos, se trata del bolero de Sipe Sipe, en las escenas de la burla, el himno al deportista, sonido de banda de solemnidad falsa, de evidente parodia. Otra utilización del sonido tiene que ver con la personificación de lugares narrativos en la diégesis. En el segundo acto, el personaje del Relator es apenas un lugar en el espacio cuya voz es el micrófono. Varios actores, hombres y mujeres, adoptan el papel del Relator al hablar a través de él, distanciando a la vez el espacio representado en la voz viva, sin mediaciones, de la voz amplificada por un instrumento que en el primer acto es utilizado por un periodista, separando así dos niveles "narrativos" en la dramaturgia de la escena.

Como en *La Ilíada*, también la luz tendrá relevancia a la hora de definir los cuadros y las escenas que son elegidos a través de constantes temáticas encontradas por el Teatro de los Andes en los testimonios. Cada soga de la que cuelga un objeto tiene sobre ella un cenital que se encenderá según la escena en el primer acto. Aquí la fragmentación, a diferencia de *La Nada*, es, además de diegética, espacial, y está estrechamente relacionada con el lugar en la historia y en el discurso que tendrá la participación de cada campesino. Las luces son en el primer acto, íntimas, tenues, localizadas. La única luz en el suelo tiene una función similar: deslumbra y apunta a Michiel en el momento de la asfixia, proyectando el polvo con el que se atora en un espacio limitado. En contraste, el segundo acto, con bombos y platillos, tiene luces potentes y generales, tanto en la escena del geólogo como en las de funcionarios y políticos, se pierde todo principio de confidencia, son espacios públicos, cénicos.

De esta manera, música, espacio y objetos muestran y diferencian la especificidad del ambiente y la naturaleza entre los humillados y sus abusadores: la burla se superpone a la tragedia; el contraste entre una y la otra crean ese espacio que genera a la vez risa y desolación, rabia y comprensión de una injusticia que se testimonia y se convierte en obra de arte.

Frágil, en su camino hacia la muerte de la infancia, nos muestra a una niña sumergida en la soledad de su propio lenguaje, aprendiendo a adoptar un lenguaje no menos solitario, que está obligada a heredar de sus padres. Lucía es una persona dividida, doble: es al mismo tiempo el presente de una mujer que se encuentra perdida, sin poder escuchar a su corazón, y la niña que pierde la infancia, que vive este vía crucis hacia lo adulto desde la percepción y la memoria.

Esta división se hace evidente en el vestuario: un vestido blanco que cambia de sentido a lo largo de la obra es, en primera instancia, un vestido de papel, en el que vemos la primera aparición de la Lucía del presente, arrastrando un corazón de gelatina. El vestido se deshace para dar paso a la Lucía niña, que lleva un vestido celeste, con el pelo ondulado y suelto, sin ninguna forma, sin ninguna manera armada, a la que, en el momento de abandonar la niñez, su madre, que toda la obra lleva el pelo amarrado (con excepción de la escena del paseo en que ambas pueden hablar con sinceridad), llenará de trabas, en una imagen grotesca. El mismo color blanco del vestido de papel, pasa después a ser un guardapolvo escolar, que en algún momento se convierte en una camisa de fuerza: Lucía es llevada y condicionada a vivir dentro de una institución que la determina,

la juzga, la encierra. El vestuario será también arquetípico en relación a las instituciones que la van cercando: Lucía se encuentra con una portera con uniforme, con un compañero que lleva un sombrero de burro (antiguo castigo escolar), con un cura que lleva una sotana negra, con dos pretendientes en traje de baño. Los personajes de la familia llevan también trajes arquetípicos: el padre viste los mismos colores de la niña, el abuelo tiene una boina que al caer en suspensión crea una escena onírica, la madre un vestido rosa, de corte casi neutro, convencional y unos lentes, que, ridiculizados en Lucía, serán en una escena el vestuario de la voz de su conciencia, una voz adulta, tajante, que la empuja a crecer. El abrigo rojo de la abuela será otro elemento fundamental en el vestuario como construcción de personaje: el abuelo le regala el abrigo de la mujer que alguna vez amó; Lucía hereda una ropa de mujer del abuelo, que será el único objeto adulto que no llega a ella como un hecho violento.

El vestido blanco se convierte en las escenas finales, las de la fiesta-funeral de la infancia, en el vestido de primera comunión, blanco como una lápida, que Lucía no consigue ponerse, pero que se cuelga como una percha, y que termina desordenado, sucio, maltrecho como las intenciones de la niña que está dejando de ser.

Las luces tendrán también una dimensión que relaciona lo adulto con lo pequeño. El escenario en esta obra es un escenario convencional, el público, a oscuras, al frente de la escena en que la obra transcurre. La oscuridad conduce a una intimidad paralela a la del baúl en que Lucía pasa su infancia: una caja cuyas dimensiones serán determinadas por las luces. En la primera escena, la sombra de Lucía se proyecta enorme en el fondo, y el público ve, en contraste, una mujer diminuta. Sucede lo mismo con la sombra de la madre, proyectada sobre el personaje del abuelo cuando ésta habla de lo que hubiera querido reprocharle antes de que muera. En el paseo con el abuelo, la sombra de Lucía corre y se fragmenta al fondo, detrás del Abuelo que atraviesa el escenario. Las escenas con el abuelo, por el diseño de luces, se tornan a la vez oníricas y delatorias de una memoria (la de la niña) que filtra y da paso a todos los sucesos, llegando al extremo de ser una referencia del texto, que pide encender las luces dando lugar a una luz tenue, privada, que comparten ambos en complicidad. En la escena final, Lucía tiene una luz solitaria, directa, que hace desaparecer las ruinas del resto de la escena para mostrarla sólo a ella, diciendo el texto final que compromete todo el sentido de la obra, y termina

comprometiendo al público en ese lugar indefinido e insostenible: el presente, el "nosotros" ¹²³.

La música en *Frágil* está presente en los momentos más intensos, diríase más privados de la obra, y tiene también una codificación específica. Esta codificación responde más a una elección tímbrica que temática: no existe, como en *La Ilíada* o *En un sol amarillo...* un motivo melódico, sino mas bien timbres, texturas musicales que se usan como música incidental en momentos específicos: la música lírica de Monteverdi, los violonchelos de Bach, una canción en vivo que cantan Lucía y su abuelo. La primera vez que Lucía canta está sola, dentro del baúl, sin contestar a los reclamos de su madre. El abuelo, que todavía no ha empezado a hablar con ella, atraviesa el escenario y canta con ella. La repetición de esta canción completa su sentido: comienzan a cantarla cuando Lucía recibe la noticia de que su abuelo ha muerto.

Otro motivo musical es el del canto lírico. La música en sí ya es un rastro del lugar que ocupa simbólicamente en la obra: dos mujeres cantan un lamento ¹²⁴. Esta música está presente en la escena primera, cuando aparece la lucía hablándole a su corazón. Se repetirá en las escenas más reflexivas, acerca de la memoria, del devenir, de la muerte: las escenas que Lucía comparte con el abuelo, la primera vez festiva, sorprendente; la segunda, dolorosa, Lucía cantando entrecortada, a tientas, una canción para su abuelo cuya muerte descubre en la escena anterior. "Lucía: si no le canto, el tiene frío (*canta*). Me han dicho que cuando canto se escucha otra voz" (Brie, Dal Pero 2003:30). Lucía canta un pequeño pedazo de la melodía cuando habla con la madre, la única escena en que se encuentran, en que pueden hablar con sinceridad. Una canción distinta, con una finalidad de otra naturaleza, a pesar de ser también canto lírico es la que finaliza la escena de la iglesia. El canto aparece como una alusión el momento en que Lucía describe el día de la primera comunión, los cánticos ¹²⁵: "no sabíamos qué significaban. Eran sólo sonidos dulces en bocas de niños." (Brie, Dal Pero 2003:36)

Otro timbre específico son los violonchelos de la música de Bach. ¹²⁶ Si bien cada escena tiene una música distinta, el timbre y el tono son los mismos: aparece en la escena en que Lucía arroja los espaguetis, en el paseo con el abuelo (cuando ella corre y no la puede alcanzar), cuando habla de toda la vida que le ha quitado la escuela, el momento en que

¹²³ "Lucía: (...) Y quiero saber qué hago yo aquí...en este lugar...qué hacemos todos aquí, en este lugar, en este momento. Tan lindo lugar." (Brie, Dal Pero 2003:52)

¹²⁴ Duo seraphim, Monteverdi.

¹²⁵ "Pulchra es, amica mea", Monteverdi.

¹²⁶ De J.S. Bach, 6 Suites por Cello, Interpretadas por Pablo Casals (BWV 1007- BWV 1012)

sus padres no entienden qué es lo que le duele, cuando baila sola con el arco de violonchelo. El sonido de violonchelo tiene pues una relación específica con la voz del corazón de Lucía: a diferencia del canto lírico, el violonchelo implica una soledad hermética en que la niña no puede ser entendida, alcanzada, registrada por los demás, que intentan en vano acercarse a ella o, de plano, están ausentes de la escena. La última textura musical que aparece en la obra es Música de Maestros, música boliviana, en contraste a la música europea que acompaña distintos momentos de la intimidad de Lucía. La escena 25, que para los padres es una fiesta y para Lucía un funeral, comienza con un carnaval¹²⁷ que dura casi toda la escena en que Padre y Madre tratan de congraciarse con los invitados, mientras su hija permanece oculta en el baúl. Al terminar la escena, el momento en que Lucía escucha los latidos de su corazón, la música se convierte en un bolero de **caballería**¹²⁸: el velorio de la infancia de Lucía es entonces un cambio radical en la música, acaso alusión involuntaria a una referencia biográfica de la coautora: el paso de la infancia europea a la vida adulta en Bolivia.

Si bien todos los elementos escénicos apuntan en primera instancia a la construcción y la proliferación de un sentido, sin duda, en *Frágil* los objetos en escena cumplen un papel fundamental en la obra. Desde esa perspectiva, llama la atención la transposición de imágenes verbales a escena y viceversa. El más evidente, y tal vez el más presente, es el hecho de crear una imagen escénica a partir de la metáfora muerta de adjudicar al corazón el lugar de los sentimientos: dígase, del alma, o en este caso de la infancia. El corazón en escena es ya un ícono: no se trata de un corazón o una simulación de este órgano, sino de la forma ingenua, universal del corazón. Así, durante toda la obra, Lucía literalmente rompe su corazón, intenta comérselo, lo mira temblar, lo parte, lo deja caer, los padres lo tiran a la basura, lo ofrecen a los invitados como bocaditos. El corazón al mismo tiempo es la voz de la Lucía del presente, que no puede escucharlo. Cambia de consistencia, de color, según el lugar que quiera ocupar en escena: la primera y la última es de gelatina roja, cuando la madre lo bota es de madera, cuando los padres se lo comen y tienen arcadas, es un dibujo.

Del mismo modo, los fideos crudos que le obligan a comer a Lucía, son una imagen que está hecha al mismo tiempo de texto: los padres la "ceban" porque es lo único que se les ocurre hacer por ella, Lucía rechaza los espaguetis, los tira, vuelan, forman el pasillo de la escuela que se lleva mucha vida de Lucía, son astillas de las cosas que su madre rompe

¹²⁷ "Viejo Peña" Recopilado por Orquesta Típica Boliviana (Música de Maestros).

¹²⁸ "Inundación de Arque" (bolero de caballería) B. Quiroga 1913(Música de Maestros).

cuando grita. Desde la mirada del abuelo, los espaguetis son el lujo: lo que, por capricho, no se come. Así el corazón se contrapone a los fideos, uno es lo natural, lo propio, mientras los otros serán el lujo, lo que sobra, la imposición.

Otra contraposición de imágenes será la de los objetos de limpieza de los padres en relación al arco de violín con que Lucía se toca. La línea que los une, el erotismo. Los padres, que al contrario de Lucía ponderan el orden, la limpieza, tienen actitudes caricaturescas, infantilizadas en su forma de hablar cuando utilizan los objetos para erotizarse uno al otro. Con los mismos objetos limpian a Lucía, la manejan, la empujan, la componen como a una muñeca. En contraste, Lucía, a solas, se toca con el arco con una sensualidad frenética, problematizada, dudas y deseos desde la franqueza típica de un niño, pero que se aleja de lo ingenuo y roza lo adulto por primera vez.¹²⁹

Otros objetos, si bien tienen relación con lo verbal, son relaciones complementarias, distintas. Así, el hermetismo de Lucía se traduce en la historia en el baúl en el que ella se encierra. Al mismo tiempo es el baúl con el que los otros efectúan su relación imposible: el cura lo arrastra, el padre lo acuna, lo sacude, lo hace dar vueltas, la madre lo golpea, lo abraza, lo cierra. El único que entra en él alguna vez es el abuelo (su dueño original) pero cuando lo hace, Lucía ya no está. También el abuelo carga el baúl cuando éste se hace ataúd de la niñez de su nieta.

En ese sentido, cada objeto desde sí mismo determina también un ambiente, un estado, una necesidad que opone lo adulto a la honestidad de una infancia agonizante, todo desde la mirada desolada del presente de Lucía vestida de papel en blanco, con la sombra agigantada, con el corazón tembloroso, inaudible.

Como se hace evidente, cada signo en escena cumple a la vez una función metonímica y metafórica: remite a una totalidad que representa por el fragmento, a la vez que multiplica su sentido según cómo sea usado. Además cumple una función específica dentro de la visión global del conflicto que se rescata de una lectura intertextual, al mismo tiempo que funciona de manera particular en cada escena. El objeto escénico engloba y representa, alude y es útil al mismo tiempo: el baúl de Lucía establece que el resto del espacio es la casa de su familia, hace que la historia avance y se haga un conflicto dramático (salir, no salir), le sirve para esconderse, para encerrarse, para apoyarse, representa, entre muchas otras cosas, la soledad de un lenguaje salvaje y puro que sólo es posible en el hermetismo.

¹²⁹ "Para que haya pasión, es necesario que la unión sea brutal, animal. Cuando un hombre y una mujer se aman, casi nunca se dan cuenta." (Brie, Dal Pero 2003:46)

De esta manera, el signo visual evoluciona según el contexto y el uso que se puede dar a un mismo recurso a lo largo de la obra; piénsese en el vestido blanco de Lucía, la armadura de Aquiles, en la ropa amontonada de los muertos en el terremoto. El símbolo además sobrepasa las fronteras entre palabra y acción: es un gesto, es un objeto que se utiliza pragmáticamente a la vez que se traspone poéticamente en función a su significado en la obra, es actuado, es una palabra que nombra esa transposición, que la pone en tensión con lo dicho, o que la continúa, citándola. En ese sentido, cada elemento de la obra es sustancial a la hora de sostener el concepto y la intención de efecto de cada lectura: la decisión de un color de luz, de un objeto en vez de otro, la forma de relacionarse con ese objeto y con el espacio son decisiones que están sujetas a la forma en que se utilizará el resto de los elementos en toda la obra y conforman en sí mismos un código que ayuda a entenderla, a asimilarla o a analizarla según la intención del director. A pesar de los objetivos de este punto, cabe aclarar que se trata de un análisis a partir de la construcción simbólica y en escena, de una apuesta intertextual a la hora de construir un código de imagen que, sumado a la palabra, conforma y expande el concepto de cada obra a partir de elementos escénicos básicos como la iluminación, el sonido, el vestuario, etc. Evidentemente, esta no es la única ni aún la más importante significación de cada elemento, cuya existencia primordial tendrá sentido sólo en el acontecimiento que las incluya como parte de un todo orgánico, donde cada signo es múltiple y subjetivo en el encuentro entre la obra y el público.

5.5. Fragmentos

Analizando los anteriores puntos, es posible ver que en el Teatro de los Andes, si bien existen constantes en el interestilo (lo iterativo, el uso del verso, de la narración en escena, etc.) como en el abordaje temático (caricaturas, elementos de actualización, distanciamiento) de los textos escénicos y literarios que dan origen a las obras finales, cada obra usa estos recursos según la pregunta que origina su dramaturgia y las posibles formas de respuesta que pueden generar los textos escogidos. No existe pues una fórmula de creación específica que pueda dar cuenta de una lógica en común a las obras de este grupo, salvo ciertas constantes estructurales que parten del concepto mismo de dramaturgia, como la presencia de antagonismos, de contrastes; sumadas a cierta posición ética y política, fundamental en su concepción del arte y que atraviesa todas las obras del grupo. Una última particularidad, tal vez la más común a las tres obras y que se

extiende a las otras obras del Teatro de los Andes hasta el momento, es precisamente estructural, y está relacionada con el tipo de trabajo de creación particular y específico de este grupo de teatro. Me refiero a la fragmentación. La división en cuadros es indicio de un proceso que está muy relacionado con el código de la redundancia, de la exploración, de la experimentación a partir de ciertos tópicos fundamentales. Se trabaja en primera instancia sobre el fragmento, sobre el motivo, que se construye a través de un desarrollo de imagen poética en el espacio que simultáneamente deviene texto: para cada tema hay una imagen que se alimenta del trabajo físico en escena, de las lecturas de los actores y el director, de la improvisación dirigida, de la experiencia personal de cada uno de los integrantes del grupo con respecto al gesto buscado en la obra. El texto final, calibánico y múltiple en la transformación de sus fuentes, llevará las huellas de este proceso en búsqueda de un lenguaje propio para cada obra. En este proceso, cada elemento de la escena nace de una intención de poetización particular donde los mecanismos analizados en los anteriores subtítulos, si bien son similares, se utilizan de una manera particular según las exigencias de cada propuesta. Tal vez en el sentido más corporal del gesto, del acto, de lo instantáneo, radica entonces en esta apuesta poética en la que el instante irrepetible no es una encarnación de la idea (escrita o no), sino una habilidad artesanal del acto (de la palabra) que evoluciona en sí mismo, que se perfecciona, que se define como contingencia, la imagen que se transmite en su sentido más teatral: lo cambiante, lo vivo, lo irrepetible.

5.6. El equilibrio precario, la equivalencia, la máscara

En ese sentido, no se busca totalizar las constantes de tres obras para generalizar un proceso que no es único como forma de trabajo, sino ver la particularidad de cada obra en el gesto mismo de lo teatral, de lo que tiene que decir dramáticamente cada una de ellas como acontecimiento poético.

A partir de lo analizado, se podría definir (acaso apelando nuevamente a lo musical) cada una como un movimiento: el equilibrio precario, la equivalencia, la máscara.

El equilibrio **precario**³⁰ será pues el lugar central en *La Ilíada*, que marca en sus motivos como en cada uno de sus signos la presencia de una simetría en el momento preciso de su desaparición: una balanza divina en la que un destino pesa más que otro. El ejercicio de la fuerza, el advenimiento de la violencia anula al otro, lo desaparece, lo convierte en

³⁰ "Cuanto más complejos se hacen nuestros movimientos (...) más amenazado se ve el equilibrio. Entonces entran en acción una serie de tensiones" (Barba, Savarese 1990:105)

cadáver. En medio de la batalla un encuentro antes de la definitiva abolición de todo encuentro, la tensión de quien ve venir a su muerte, una nostalgia, una añoranza que se sabe imposible. Crueldad extrema. Extrema melancolía.

En un sol amarillo (memorias de un temblor) en cambio, a pesar de mostrarnos una evidente desigualdad en lo pragmático, a nivel dramático se nos muestra como una *equivalencia*¹³¹, un contrapeso que corresponde a un acto de corrupción a una desgracia. De ahí que lo terrible puede ser gracioso y lo cómico una desgracia. Los excesos en el efecto trágico crean la realidad ficcional, los de la burla definen la mentira, el simulacro, "por eso los excesos en el ridículo deben ser utilizados por su valor de abridores de ojo, pues por abrir los ojos sobre lo absurdo de una teoría, los guiará hacia peligros que no tienen nada de teóricos" (Latan 1953:18). La acción no es entonces la que se desmorona, sino que da cuenta de un estado de cosas cuya equivalencia con la realidad es en sí misma un absurdo.

En *Frágil*, la muerte de la infancia porta la *máscara*¹³² de lo adulto. Se adopta "la lengua paterna, la lengua que viene de nuestros padres y que nos convierte, a su vez, en padres y propietarios de una cultura que precisamente la historia transforma en 'naturaleza'" (Barthes 1990:11). Se cambia el encierro por la mirada ajena y un lenguaje que no es el propio obliga a Lucía a morir para devenir adulta, coartar pensamientos, ocultar su verdadero rostro para terminar cambiándolo: determina su soledad en un lugar en el que su corazón ya no se escucha. Sólo fragmentos de una inocencia, una moral traicionada, abandonada, irreversible.

Acaso estos tres movimientos, principios básicos de la actuación para Eugenio Barba, sean también principios que hablen del teatro en sí, claves del movimiento que no sólo involucran al cuerpo del actor, sino al cuerpo mismo de lo teatral. Así, el teatro, supone ontológicamente un equilibrio precario, pues su experiencia es

vital, intransferible, territorial, efímera y necesariamente minoritaria. Posee una peligrosidad de la que el cine y la televisión carecen: el actor puede morir ante nosotros, la función se puede interrumpir y suspender. Está sujeta a su temporalidad y el espectador debe tener los sentidos (sobre todo vista y oído) atentos a la mutabilidad constante del espectáculo para no perderse lo irrepetible que queda en el pasado.
(Dubatti 2002: 51)

¹³¹ "Equivalencia: tener el mismo valor a pesar de ser diferente", crear una simetría a través de un contrapeso, al mismo tiempo "el actor o la bailarina pueden ser el arquero y el arco tensado, la flecha que vuela y la cervatilla herida" (Barba, Savarese 1990:131).

¹³² "Cuando el actor se pone una máscara es como si utilizase un cuerpo decapitado: renuncia a la posibilidad de todos los movimientos y de todos los juegos que la musculatura es capaz de realizar" (Barba, Savarese 1990:225).

El acontecimiento es de una crueldad vital como la entendía Artaud, en la que todo está siempre a punto de terminarse, todo sujeto al instante. En ese sentido el equilibrio del acto, el del tiempo teatral, el de la realidad y la ficción que en ella sucede, y también el encuentro convivial entre la obra y el público, es una suspensión frágil, de un equilibrio sujeto a la menor contingencia, una suspensión entre una y otra inexistencia en la que la imagen titila.

Es también una equivalencia entre la realidad textual y la realidad performática, pues cada suceso metaforiza y extiende la palabra, mientras lo dicho es un acto en sí cuya complejidad da sentidos inesperados al acto, pues "La palabra en efecto es un don de lenguaje, y el lenguaje no es inmaterial. Es cuerpo sutil, pero es cuerpo. Las palabras están atrapadas en todas las imágenes corporales que cautivan al sujeto" (Lacan 1953:28) De esta manera una imagen visual puede ser intercambiable (aunque, como se ha visto en toda la investigación, intraducible como elemento teatral) por una imagen verbal según la necesidad del efecto deseado. Ambas se sostienen una a la otra, establecen un contrapeso que determinará ese precario equilibrio en que se instituye el signo que despliega el acontecimiento teatral.

Es, finalmente, desde su origen, un hacer definido por la máscara, pues, en su equivalencia, palabra y acto, imagen y discurso están presentes para no ser más lo que son cotidianamente, limitarse bajo reglas que crean un acontecimiento nuevo, fingir y de esta manera mostrarse en su propia limitación. "Es conocida la relación original con el culto de los Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo" (Barthes 2006:65) Un actor se pone de pie en escena y deja de ser un hombre, un arma *real* deja de ser la misma cuando es parte de la obra (aún cuando represente a un arma), un sonido habitual deja de ser un simple sonido por el lugar que ocupa en el suceso que sobre el escenario acontece.

El teatro es entonces un cúmulo de signos vacíos que se animan momentáneamente, donde la palabra no es la excepción, pues "por la palabra que es ya una presencia hecha de ausencia la ausencia misma viene a nombrarse en un momento original " (Lacan 1953:43). En esta relación de texto y escena, se trata de un todo orgánico, en tensión, que está siempre sujeto y afirmado en su propia inexistencia, en su incesante desaparición. En ese sentido, habrá que repensar a la palabra como signo pensado, en primera instancia, como concatenación de lo simultáneo. Como elemento, la palabra es también contingencia, toda dramaturgia es potencial y toda palabra en escena es una deixis, cuya

simultaneidad depende no sólo de los sentidos de la imagen poética verbal en sí misma, sino en el acto que la sostiene y que ella constituye.

La palabra teatral se separa entonces de la literaria en el momento en que "en la palabra liberada del hic et nunc, la diferencia no es de la calidad sonora, de su materia, sino de su ser evanescente donde el símbolo encuentra la permanencia del concepto." (Lacan 1953:27) es decir, precisamente lo que deja de ser teatral, como un escenario vacío lleno de objetos que dejan de pertenecer a un acontecimiento: un baúl lleno de utilería, un objeto de maguey que ya no es armadura, una mujer barriendo el polvo detrás de un telón cerrado.

6. Se cierra el telón

Acaso sólo se trate entonces de una danza hacia la muerte en tres movimientos. Una sola imagen: Aquiles bailando con el cuerpo inerte de Patroclo; el abuelo de Marcelito siendo abrazado por su nieto muerto; Lucía animando un vestido blanco, vacío, deshabitado, arrugado como una hoja de papel. Acaso se trate apenas de danzar en el centro mismo de la propia inexistencia, allí donde una mujer que no es ella utiliza objetos que son otra cosa bajo luces que no la iluminan. Testigo de una experiencia única e irrepetible, acaso la precaria danza propia haya sido esa: atravesar una memoria vacía en busca de respuestas que no responden, compartir una experiencia incommunicable, adoptar un lenguaje ajeno, una máscara para reconocerse, como todo el que hace un análisis póstumo del arte, como un signo fuera de lugar, fuera de tiempo, hilando las palabras que son el equivalente de su propio vacío, consumida por un pasado voraz, indómito, inevitable.

BIBLIOGRAFÍA

Del intertexto en cada obra:

La Ilíada:

BRIE CÉSAR
2000

La Ilíada, La Paz, Plural.

ESQUILO
2000

"Agamenón" en *Tragedias completas*, Buenos Aires, La Nación.

EURÍPIDES
2003

"Hécuba" y "Las Troyanas" en *Tragedias 1*, Madrid, Cátedra.

GRAVES, Robert
1996

Los mitos griego (Trad. Luis Echávarri), tomos 1 y 2, Madrid, Alianza

HOMERO
1945

Ilíada (Trad. Luis Segalá y Estalella), Madrid, M. Aguilar.

OVIDIO
1997

Metamorfosis, Madrid, Espasa.

VV.AA.

Borradores, ejercicios de escritura y diarios de actuación escritos por los actores y el director en el proceso de creación de la obra. (inéditos)

WALSH, RODOLFO
1976-1977

Testimonio difundido por la agencia de Informaciones ANCLA, Buenos Aires (transcripción inédita de César Brie)

WEILL, Simone
(1938)

La Ilíada o el Poema de la fuerza
(http://hig.com.ar/txt/sweil/sw_iliada.html)

WOLFF, Christa
2000

Cassandra, Santiago, Cuarto Propio.

En un sol amarillo:

BRIE, César
2004

En un sol amarillo (memorias de un temblor), La Paz, Plural.

2004b.

El terremoto de la corrupción (informe anexo al texto impreso de la obra) Vd.

CAJÍAS, Lupe (Coordinadora de la Unidad
Técnica de Lucha contra la Corrupción)
25 de febrero 2003

Informe Casos Terremoto, La Paz (inédito)

---1 de octubre de 2002

Conferencia de Prensa sir.

Delegación Presidencial Anticorrupción
29 de octubre de 2002

Seguimiento a los procesos y otras acciones relacionadas con el "Terremoto de Alquile", Cochabamba (inédito)

Ministerio de Defensa Nacional
27 de mayo 2002

Informe: EX/EP01/G99 R6; y Complementario: X/EP01/G99 C6

Período: 23 de mayo de 1998 al 31 de diciembre de 1999
(inédito)

Organización Panamericana de la Salud
1998

Crónica de desastres (Vol.9): Terremoto de Alquile Cochabamba Bolivia, s/r.

Vicepresidencia de la República-Presidencia
del congreso Nacional, Secretaría de Lucha
Contra la Corrupción y Políticas Especiales
9 de mayo 2003

Caso Terremoto "Alquile, Totora y Mizque" Relación del Estado Actual de procesos judiciales (inédito)

VV.AA.

SENTENCIA CONSTITUCIONAL N° 573/2002-R
Sucre, 20 de mayo de 2002
Expediente: 2002-04221-09-RAC

VV.AA.

Testimonios de los habitantes de Alquile, Totora, Mizque, Chijmuri, Loma Larga, Antakawa, Hoyadas y chakamayu. Transcripción propia de entrevistas grabadas por el Teatro de los Andes.

VV.AA.

Discursos también grabados por el Teatro de los Andes (transcripción propia) del presidente Hugo Bánzer, el ministro Carlos Kieffer y los militares presentes luego del terremoto.

VV.AA.	Entrevista a Gonzalo Sánchez, fotógrafo de la prensa durante el proceso de la tragedia y el de la corrupción en el caso Totorá, Aiquile y Mizque (Transcripción propia).
VV.AA.	Borradores, ejercicios de escritura y diarios de actuación escritos por los actores y el director en el proceso de creación de la obra (inéditos).

Periódicos consultados:

Correo del Sur, Sucre, domingo 24 de mayo de 1998
 Correo del Sur, Sucre, lunes 25 de mayo de 1998
 Correo del Sur, Sucre, martes 26 de mayo de 1998
 Correo del Sur, Sucre, miércoles 27 de mayo de 1998
 Correo del Sur, Sucre, jueves 28 de mayo de 1998
 Correo del Sur, Sucre, sábado 30 de mayo de 1998
 Correo del Sur, Sucre, domingo 31 de mayo de 1998
 Correo del Sur, Sucre, martes 2 de junio de 1998
 Correo del Sur, Sucre, martes 3 de septiembre de 2002

Última Hora, La Paz, sábado 22 de mayo de 1999 (Testimonio de Michiel Verwiej transcrito por Brie)
 La Prensa, La Paz, sábado 22 de mayo de 1999
 La Prensa, La Paz, miércoles 6 de junio de 2001

La Razón, La Paz, viernes 22 de mayo 1998
 La Razón, La Paz, sábado 23 de mayo 1998
 La Razón, La Paz, domingo 24 de mayo 1998
 La Razón, La Paz, Sábado 22 de mayo 1999
 La Razón, La Paz, viernes 22 de junio 2001

El Diario, La Paz, martes 3 de julio de 2001

Los Tiempos, Cochabamba, sábado 23 de mayo de 1998
 Los Tiempos, Cochabamba, sábado 22 de mayo de 1999 (Edición especial)
 Los Tiempos, Cochabamba, lunes 22 de mayo 2000 (Edició Especial)
 Los Tiempos, Cochabamba, martes 3 de julio de 2001

Opinión, Cochabamba, miércoles 12 de mayo 1998
 Opinión, Cochabamba, martes 23 de junio de 1998
 Opinión, Cochabamba, domingo 12 de julio 1998

Opinión, Cochabamba, domingo 1 de noviembre 1998

Opinión, Cochabamba, sábado 22 de mayo 1999

Opinión, Cochabamba, mayo 1999 (ed. Especial)

Opinión, Cochabamba, domingo 20 de mayo 2001

Opinión, Cochabamba, lunes 14 de octubre 2002

Opinión, Cochabamba, domingo 18 de mayo 2003

El País, Santa Cruz, martes 22 de mayo 2001

El Deber, Santa Cruz, viernes 22 de mayo 1998

El Deber, Santa Cruz, sábado 22 de mayo 1999

El Deber, Santa Cruz, domingo 8 de febrero 2004

O Estado de S. Paulo, Sao Paulo, domingo 24 de mayo de 1998

Web: www.respondanet.com

Frágil:

BRIE, César, María Teresa Dal Pero
2003

Frágil, La Paz, Plural.

MASINO, Paola
1982

Nascita e Morte Della Massaia, Milano, La Tartaruga.

VIAN, Boris
1979

La Hierba Roja (Trad. Jordi Martí), Barcelona,
Bruguera.

PEREDO, Julia

Entrevista realizada a María Teresa Dal Pero en
octubre de 2007. s/r.

VV.AA.

Borradores, ejercicios de escritura y diarios de
actuación escritos por los actores y el director en el
proceso de creación de la obra (inéditos).

Webs:

<http://www.vivenuevayork.com/forums/viewtopic.php?p=21879>

<http://www.festivaldemanizales.org/bolivia.htm>

<http://www.danzanet.com/portal/modules.php?name=Sections&op=viewarticle&artid=8>

www.teatroenmiami.com

Textos consultados:

- ARISTÓTELES
1963
Poética, Madrid, Aguilar.
- ARTAUD, Antonin
2003
El Teatro y su doble, México, Tomo.
- BARBA, Eugenio,
SAVARESE, Nicola, et.
Al.
1990
El arte secreto del actor, diccionario de Antropología Teatral, Vd.
- BARICCO, Alessandro
2005
Homero, Ilíada, Barcelona, Anagrama.
- BARTHES, Roland
1967
Ensayos críticos, (trad. Carlos Pujón), Barcelona, Seix Barral.
- 1987
S/Z, Bogotá, Siglo XXI.
- 1990
El imperio de los signos, Madrid, Mondadori (Introd. De Adolfo García Ortega)
- 2006
La cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía, Buenos Aires, Paidós.
- 2006 b.
Mitologías, Madrid, Siglo XXI (Trad. Héctor Schmucler)
- BATAILLE, Georges
1971
La literatura y el mal, Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter
1991
"Para una crítica de la violencia" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus.
- 1998
Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III, Madrid, Taurus.

- "Discursos Interrumpidos en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Iluminaciones I* http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc frank benjam0.013.pdf
- BLANCHOT, Maurice
1993 "La medida, el suplicante" en *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila.
- BOSSI, Elena
1999 *El Teatro Grotesco. Sus orígenes italianos y su significación, influjo y proyección en la Argentina*, Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.
- BOVES Naves, María del Carmen
2001 *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos del teatro europeo*, Madrid, Arco Libros.
- BRECHT, Bertolt
Mayo 1999 "Fragmentos del diario de trabajo de Bertolt Brecht", (selección de César Brie) en *El tonto del pueblo* N° 3-4, 107-132, La Paz, Plural.
- BRIE, César
Agosto 1995 "Por un teatro necesario", *El tonto del Pueblo* N° 0, 65. , La Paz, Plural.
- Mayo 1999 "Brecht hoy", en *El tonto del pueblo* N° 3-4, 106. , La Paz, Plural.
- Enero 2006 *César x César*, entrevista en la revista Aullidos, N°2, Santa Cruz
- 2007 *La vocación*, La Paz, Plural
- CAJÍAS, DORA, Gilmar
Gonzales, Raquel
Montenegro y Ana
Rebeca Prada *Breve historia del teatro en Bolivia* (Inédito)
- CAJÍAS, Lupe
Mayo 1999 "Bertolt Brecht, Una presencia", en *El tonto del pueblo* N° 3-4, 100,101.
- CAJÍAS, Lupe
2007 *Los caminos de Nuevos Horizontes. 60 años de una apuesta cultural*, La Paz, Gente Común
- CALLA, Eduardo
Septiembre 2005 *Comunicación y Ciudadanía: El imaginario Urbano juvenil paceño desde la asistencia a obras del Teatro de los Andes*, Tesis de grado, La Paz, Universidad Católica Boliviana "San Pablo".

- CASABLANCA, Daniel
2006 "El humor es cosa seria (entrevista de María Victoria Eandi" en *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura (Micropoéticas III)*, Jorge Dubatti (coordinador), Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- CEBALLOS, Edgar
1995 *Principios de construcción dramática*, México, Gaceta.
- CÓRDOBA (de),
Gonzalo
2006 *Teatro, Tomo 1*, Santa Cruz, La Hoguera.
- CORTÉS, Eladio,
Mirta Barrea-Marlys
2003 *Encyclopedia of Latin American theater*, Londres, Greenwood Press
- DUBATTI, Jorge
2002 *El teatro jeroglífico*, (Prólogo de Gastón Breyer) Buenos Aires, Atuel.
- DUBATTI, Jorge
2007 *Filosofía del teatro 1, Convivio, Experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- DUBATTI, Jorge
2008 *Cartografía Teatral, introducción al teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- ESTÉBANEZ, Demetrio
2001 *Diccionario de Términos literarios*, Alianza, Madrid.
- GARCÍA MÁRQUEZ,
Gabriel
1981 *Crónica de una muerte anunciada*, México, Oveja Negra.
- GENETTE, Gerard
1989 *Palimpsestos*, (trad. Celia Fernández Prieto), Madrid, Taurus.
- HORMIGÓN, Juan
Antonio *Trabajo Dramatúrgico y puesta en escena (Tomos I y II)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- JARRY, Alfred
2004 *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, el Patafísico*, (Trad. Víctor Goldstein) Buenos Aires, Atuel.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine
Febrero 1980
"La ironía como tropo", en *Poétique No.41*
- KUNDERA, Milan
1995
La lentitud, Tusquets, Barcelona.
- LACAN, Jaques-Marie
1953
"Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis",
<http://www.quedelibros.com/libro/3031/Funcion-Y-Campo-De-La-Palabra.html>
- 1956
Seminario 7 sobre la carta robada
<http://www.scribd.com/doc/7000244/LACAN-Seminario-7-Clase4-Das-DingPDF>.
- MATAMORO, Blas
s/r
Una Teoría del héroe
- MEN, Hugo
La Paz, del 8 al 11 de octubre de 2006
Curso de dramaturgia., Fitaz-Utopos.
- NAVARRO, Alex
s/r
Clown, qué es
http://www.deporteyciencia.com/wiki.pl?Libro_Circo/Clown_Que_Es
- OVIDIO
1997
Metamorfosis, Espasa Calpe, Madrid
- PARRA (de la), Marco Antonio
Junio 1997
"La dramaturgia como sacrificio", *El tonto del Pueblo N° 2*, Plural, La Paz
- PAVIS, Patrice
1998
Diccionario del Teatro (Trad. Jaume Melendres), Barcelona, Paidós
- PEÑA, Edilio
Trama, proceso y construcción de la obra Teatral, CELCIT. Teatro: teoría y práctica N°4. s/r
- POE, Edgar Allan
1984
Filosofía de la composición,
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/poe01.htm>
- PEREDO, Julia
Entrevista a César Brie, La Paz, 13 de junio de 2009 (inédita)

- RALL, Dietrich
1993 " La Interacción Texto-Lector: Algunos Ejemplos Hispánicos" , México, UNAM
- RANK, Otto
1993 *El mito del nacimiento del héroe*, México, Paidós.
- ROMANO, María
2006 "El clown y el bufón, diferencias en su comicidad" en *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura (Micropoéticas III)*, Jorge Dubatti (coordinador), Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- SANJINÉS, Jorge y
Grupo Ukamau
1967 *Teoría y práctica de un cine junto al Pueblo*, México, Siglo XXI
- SAAVEDRA, Carmen
Zulema
2000 *Sentido y forma en el teatro social de Raúl Salmón, una dramaturgia Fallida*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.
- Mayo de 2003 "Una Mirada a Frágil del Teatro de los Andes", La Paz, revista Pulso.
- Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia 1983-2003*, La Paz, Comité del Movimiento Nacional de Teatro Popular.
- SHAKESPEARE,
William
1998 "Hamlet" en *Otelo/Hamlet*, Madrid, Orbis Fabri.
- SORIA, Javier
2006 *Adaptación de la novela de Jaime Sáenz en la obra de teatro "Los Cuartos" interpretada por Mondaca Teatro*, Tesis de grado, La Paz, Universidad Católica Boliviana "San Pablo"
- SORIA T. Mario
1999 *Teatro boliviano 1980-1998*, Santa Cruz, Fondo Editorial del Gobierno Municipal de Santa Cruz de la Sierra
- THOSS, Michael y
Boussignac, Patrick
1999 *Brecht para principiantes*, Buenos Aires, Errepar.
- TORO (De) Fernando
1987 *Semiótica del Teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- 1987b *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna.

TAVIANI, Ferdinando	<i>Once puntos para entender la improvisación en la commedia dell'arte</i> , revista Máscara, s/r.
UBERSFELD, Anne 1997	<i>La escuela del espectador</i> (Trad. Silvia Ramos), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
VILLENA, Marcelo 2003	"0. El gesto bien temperado" en <i>Las tentaciones de San Ricardo</i> .
VV.AA 1997	<i>Intertextualité</i> , La Habana, Casa de las Américas (selección y traducción: Desiderio Navarro)
VV.AA. 2004	<i>Coloquio Teatro y Sociedad en América Latina 1970-2003</i> , La Paz, Fundación Simón I. Patiño.
VV.AA Agosto 1995	<i>El tonto del pueblo</i> , revista de artes escénicas del Teatro de los Andes N° 0, Plural/Teatro de los Andes, La Paz.
---Marzo 1996	<i>El tonto del pueblo</i> , revista de artes escénicas del Teatro de los Andes N° 1, Plural/Teatro de los Andes, La Paz.
---Junio 1997	<i>El tonto del pueblo</i> , revista de artes escénicas del Teatro de los Andes N°2, Plural/Teatro de los Andes, La Paz.
---Mayo 1999	<i>El tonto del pueblo</i> , revista de artes escénicas del Teatro de los Andes N°3-4, Plural/Teatro de los Andes, La Paz.
---Mayo 2000	<i>El tonto del pueblo</i> , revista de artes escénicas del Teatro de los Andes N°5, Plural/Teatro de los Andes, La Paz.
VV.AA. 2008	<i>Revista de la Universidad Católica "San Pablo" Ciencia y cultura N°20 (Pasado y presente del teatro en Bolivia)</i>
WEILL, Simone 1983	<i>La Nada o el poema de la fuerza</i> . http://hig.com.ar/txt/sweil/sw_iliada.html

Periódicos consultados:

Correo Del Sur, Sucre, martes 2 de febrero de 2010
Semanario Pulso, La Paz, viernes 30 de mayo de 2003
El Deber, Santa Cruz, viernes 21 de marzo de 2003
El Nuevo Día, Santa Cruz, martes 6 de abril de 2004
El Tiempo Bogotá, lunes 5 de abril de 2004
El comercio, Ecuador, martes, 16 de Septiembre del 2003
Prensa Latina, La Habana, viernes 4 de abril de 2003

Principales webs consultadas:

www.teatrodelosandes.com

www.utopos.org

www.celcit.org.ar

www.wordreference.com

<http://www.oein.org/pim.html>