

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



**TESIS DE GRADO:**  
**DINÁMICAS DE ESCRITURA Y ENCIERRO EN**  
**CUATRO OBRAS DE LA DRAMATURGA BOLIVIANA KATY BUSTILLOS**

**Postulante: Camilo Gil Ostría**  
**Tutor: Dr. Marcelo Villena Alvarado**

**La Paz – Bolivia**  
**2023**

## Índice de la tesis:

	Página
<b>INTRODUCCIÓN. UN CORPUS Y UN CAMINO</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1. LAS POSTAS RETOMADAS POR KATY BUSTILLOS: EL TEATRO CONTEMPORÁNEO Y SUS DILEMAS ESTÉTICOS</b>	<b>9</b>
<b>1.0. Dos postas teatrales y un susurro (est)ético</b>	<b>9</b>
<b>1.1. Primera posta retomada por Katy Bustillos: Sarah Kane, reflexiones estéticas del siglo XX</b>	<b>9</b>
1.1.1. El teatro del que Sarah Kane se nutre: Brecht y Artaud, la tradición europea	10
1.1.2. El teatro de Sarah Kane: llegada a Latinoamérica y rasgos de su escritura	14
<b>1.2. Segunda posta retomada por Katy Bustillos: la tradición boliviana del siglo XXI</b>	<b>16</b>
1.2.1. El inicio y primeras rupturas: Teatro de los Andes y los contemporáneos	16
1.2.2. La generación de Katy Bustillos: la pregunta sobre ella y el paradigma	20
<b>1.3. Invocación de voces que suspenden el dilema: lo Neutro y su potencia (est)ética</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULOS 2. CONTRAPUNTOS FANTASMÁTICOS ENTRE <i>VER-TEBRAL</i> Y <i>BLASTED</i>: EN EL CUARTO CON EL OTRO Y EL LLAMADO DE LA MADRE</b>	<b>25</b>
<b>2.0. Un gesto de lectura y el inicio de una búsqueda</b>	<b>25</b>
<b>2.1. Dos encierros: Sarah Kane y Katy Bustillos, gestos paródicos que posibilitan un nuevo canto</b>	<b>26</b>
2.1.1. El encierro en <i>Blasted</i> : tiempo mítico y roles estáticos	26
2.1.2. El encierro en <i>Ver-tebral</i> : otro tiempo mítico y sujetos fragmentados	30
<b>2.2. El llamado de la madre: el teléfono y la puerta en Sarah Kane y Katy Bustillos</b>	<b>34</b>
2.2.1. El teléfono: dos llamadas diferentes	34
2.2.2. La puerta: el otro que aparece	37
<b>2.3. El incesto y el espejo: Katy Bustillos abriendo baile más allá del paradigma</b>	<b>40</b>
<b>CAPÍTULO 3. EL ENCIERRO DEL ENAMORADO EN <i>PAREIDOLIA</i> Y <i>EL TELÉFONO CONTESTA A SILVIA</i>: LA (PO)ÉTICA DE UN LENGUAJE QUE TIEMBLA Y LA SALIDA DEL SUICIDA</b>	<b>44</b>
<b>3.0. Dos obras amorosas: el encierro <i>por</i> los otros en la boca y en la cacofonía</b>	<b>44</b>
<b>3.1. El espacio de la espera: una poética de la no acción</b>	<b>46</b>
3.1.1. La sala de espera en <i>Pareidolia</i> : gestos de una suspensión que se sabe delirio	46
3.1.2. La cabina telefónica en <i>El teléfono contesta a Silvia</i> : otra suspensión del lenguaje y una búsqueda de vacío	51
<b>3.2. La voz de las enamoradas: la enunciación crítica y ética de Bustillos</b>	<b>55</b>
3.2.1. La enunciación en <i>Pareidolia</i> : la potencia del enamorado ante la Ley	56

3.2.2. El deseo de una voz en <i>El teléfono contesta a Silvia</i> : la crisis de lo animado/inanimado	62
<b>3.3. El Cuerpo sin Órganos (CsO): las transformaciones en objetos de Paty y Silvia</b>	<b>67</b>
<b>CAPÍTULO 4. UN BAILE DENTRO DEL OTRO EN <i>LA GALLINA ASINTÓTICA</i>: UNA SALIDA QUE NO DEJA DE TEMBLAR</b>	<b>71</b>
<b>4.0. Una obra particular: el encierro en la casa familiar y la lógica analógica</b>	<b>71</b>
<b>4.1. El retrato familiar: eje de un relato e <i>Imago</i> de Katy, la protagonista</b>	<b>74</b>
4.1.1. La casa y otra puerta: un nuevo espacio imaginario y los primeros deseos	74
4.1.2. El método descriptivo: un nuevo conflicto y una nueva ética, deseos de los otros	78
<b>4.2. El baile de la analogía: el vacío y el deseo, un juego entre gallinas y perros</b>	<b>83</b>
4.2.1. La violencia de los padres: entre la analogía y la Homología	83
4.2.2. La risa de Katy: primeras transformaciones de una coreografía	86
<b>4.3. La transformación en gallina/gallino: otra puerta y otra vida</b>	<b>91</b>
<b>CAPÍTULO 5. LA UTOPIÍA DE KATY BUSTILLOS: EL PLACER ÉTICO DEL “UNA Y OTRA VEZ”</b>	<b>95</b>
<b>La utopía del escritor, del crítico</b>	<b>95</b>
<b>La utopía feminista de María Galindo</b>	<b>96</b>
<b>La utopía de Katy Bustillos</b>	<b>100</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>102</b>
<b>ANEXOS: CUATRO OBRAS DE KATY BUSTILLOS</b>	<b>1</b>
<b>CRITERIOS DE EDICIÓN</b>	<b>2</b>
<i>VER-TEBRAL</i>	4
<i>PAREIDOLIA</i>	32
<i>EL TELÉFONO CONTESTA A SILVIA</i>	67
<i>LA GALLINA ASINTÓTICA</i>	104
<b>NOTAS DEL EDITOR</b>	<b>152</b>

**Abstract:**

En las últimas cuatro obras de Katy Bustillos Vila, joven dramaturga paceña nacida el año 1996, analizaremos las dinámicas en las que la escritura y el encierro se relacionan. Esto a partir de cuatro formas de encierro: en el cuarto, en la boca, en la cacofonía y en la analogía. Cada forma corresponde con una de las obras a tratar y en todas ellas la conciencia escritural conforma salidas problemáticas para las protagonistas puestas en escena. Tales imágenes son: 1) la de un *yo* encerrado *con* un *tú*, 2) la de un *yo* encerrado *por* (*causal*) un *tú*, 3) la de un *yo* encerrado *por* (*medial*) un *tú*, y 4) la de un *yo* encerrado *en* un *tú*. Cada imagen presupone la anterior: la boca al cuarto, y la cacofonía sucesivamente lo acontecido en la boca y en el cuarto... Aunque no se tratarán de analogías, sino de un desplazamiento por Homología. Por estas estructuras intersubjetivas, las obras serán leídas pensando en las relaciones entre el sujeto y el otro, entre el *yo* y el *tú*.

## INTRODUCCIÓN

### UN CORPUS Y UN CAMINO

La tesis “Dinámicas de escritura y encierro en cuatro obras de la dramaturga boliviana Katy Bustillos” propone la lectura crítica de cuatro obras de teatro contemporáneo de nuestro país, escritas por Katy Bustillos Vila: *Ver-tebral* (2019-2020), *Pareidolia* (2019), *El teléfono contesta a Silvia* (2020) y *La gallina asintótica* (2021). Las cuatro obras se encuentran en los anexos, por un lado, para facilitar su acceso al lector de la tesis que, de otra manera, no podría conocer las obras que aquí se analizan y, por otro lado, para facilitar el trabajo del crítico: pues aquí nos centraremos en los texto dramáticos y no en las puestas en escena, aunque algún guiño a ellas pueda haber. Esta selección se puede sustentar a través de dos criterios.

El primer criterio es editorial: de las ocho obras escritas por Bustillos entre 2014 y 2021, las primeras cuatro han sido publicadas en la antología *Gritos mudos del silencio* (2018), realizada por la Editorial Khimaira de Gino Ostuni.<sup>1</sup> La cercanía entre ambos dramaturgos permite que estas se publiquen tal y como habían sido *escritas*. No sucede lo mismo con las otras obras de esta última etapa. O bien porque no han sido publicadas en ningún formato, o bien porque la *Compilación del Concurso Municipal “Adolfo Costa du Rels”*. *Obras ganadoras y menciones especiales 2017-2020* ha publicado una versión digital sin seguir los estilos gráficos y rasgos escriturales del original: negritas, cursivas, mayúsculas... Peor aún, la diagramación o disposición de los diálogos en la hoja en blanco.<sup>2</sup>

El segundo criterio es temático: las cuatro últimas obras ponen en escena diferentes imágenes del encierro. Encierro, en un primer nivel, concreto: estar en un cuarto sin salida. Pero, en otro nivel, encierro en una estructura que funciona a partir de una lógica simplista de paradigma:<sup>3</sup> compuesta por un conjunto de binarios opositivos, como por ejemplo el

---

<sup>1</sup> Esta antología de obras de la autora incluye: *Melancolía* (2014), *Fragmentos de un recuerdo futuro* (2015), *¿Por qué lloras? Los muertos no lloran* (2017) y *Pensarte cerca, ¿te hace estar cerca?* (2018). Fue editada por Gino Ostuni, dramaturgo y director de teatro paceño, con quien Bustillos empezó a hacer teatro.

<sup>2</sup> Esta publicación incluye tres obras de Katy Bustillos: *¿Por qué lloras? Los muertos no lloran* (escrita y premiada el año 2017 como mejor texto), *Ver-tebral* (escrita el 2019 y premiada el 2020 como mejor texto puesto en escena) y *El teléfono contesta a Silvia* (escrita el 2020 y premiada con una mención).

<sup>3</sup> Entendemos la noción de paradigma en un doble camino: una noción que discutimos, donde solo se reduce el paradigma a un pensamiento binario, camino que veremos en la teoría lacaniana o feminista, analizada por Marty (2022): donde el sujeto solo puede elegir entre dos que, realmente son uno. Por otro lado, de la mano del lingüista francés Émile Benveniste (1902-1976) que, al resumir la teoría de Saussure en “Ojeada al desenvolvimiento de la lingüística” (1963), señala que el lenguaje se organiza en “dos planos: *sintagmático*, cuando [las unidades de la lengua son consideradas] en su relación de sucesión material en el seno de la

paradigma *yo/tú*. Así lo vemos en *Ver-tebral*, obra que presenta un encierro en un cuarto, donde una mujer (¿hija, madre, esposa?) habita *con* un hombre (¿padre y esposo?) en una relación peculiar. En *Ver-tebral* no hay salida, pero sí un fantasma del deseo de salir, despertado por el llanto del hijo que ambos habrían tenido, que se retoma en las siguientes obras. *Pareidolia*, en cambio, trabaja un encierro en la boca, ya que su protagonista, Paty, quiere dejar de sentir el dolor de muelas ocasionado *por* los otros, quienes la narran. Tras esperar en la sala de espera de un dentista, ella se transforma en diente. *El teléfono contesta a Silvia* trata un encierro cacofónico, porque los procesos retóricos de la protagonista no logran comunicar “correctamente” y, *por medio* de los otros, el lenguaje muestra otra cara. Silvia desea escapar y se transforma en una contestadora que ya no puede hablar y solo repite un mensaje. Es decir, en ambas obras la salida pasa por la transformación en un objeto. Finalmente, *La gallina asintótica* muestra un encierro en la analogía: Katy, la protagonista, está encerrada en su casa familiar. La obra dice que la casa es analogía de su hermano, es decir, está encerrada *en* el otro. Entre metamorfosis, Katy busca una salida diferente a las anteriores: se transforma ya no en objeto, sino en animal. La obra no acaba con este gesto de metamorfosis: ella vuelve a entrar a la casa de la que trataba de escapar y baila ahí donde la transformación en objeto no permitía...

De esta manera, para leer en Bustillos las dinámicas del *yo/tú* necesitamos relacionarla a la noción del paradigma en su doble acepción: una simple, binaria; otra compleja. Para ello es necesario acudir a esa oposición en el pensamiento europeo de la segunda mitad del siglo XX, es decir, la tensión entre el Falo y la teoría de lo Neutro. Éric Marty, en *Le sexe des Modernes. Pensée du Neutre et Theorie du Genre* (2021), analiza cómo en la teoría francesa de entre 1950 y 1980 varios teóricos coinciden en un punto: el grado cero barthesiano, el sentido deleuziano, lo Neutro. Es decir, esos momentos, esas utopías, donde se suspende la relación con el Falo, eso que divide en *yo/tú*, en masculino/femenino, en significante/significado... Esta visión que, en la misma época, reconocería la complejidad de las estructuras, tiene su reverso en esos que se opondrían a lo Neutro (sin que lo Neutro se

---

cadena hablada; *paradigmático*, cuando son planteadas en relación de sustitución posible, cada una en su nivel y en su clase formal” (2015a: 24). En su siguiente ensayo, “Saussure después de medio siglo” (1963), concreta la propuesta principal de Saussure, esta sería que “todo en el lenguaje ha de definirse en términos dobles; todo lleva la impronta y el sello de la dualidad opositiva” (41). Esto señala la otra visión de paradigma, compleja, donde entre ambos ejes no solo habría oposición, sino también “solidaridad”, necesidad, dependencia... (25).

oponga a ellos, pues lo Neutro justamente se trata de la no oposición): Lacan o Butler. Este episodio del pensamiento es retomado en esta tesis.

Para comprender con mayor precisión estos conflictos y sus dilemas, leemos a dos de los autores de este pensamiento: Gilles Deleuze (1925-1995) y Roland Barthes (1915-1980). El primero, en su libro *Lógica del sentido* (1969), define al sentido como ese doble acontecimiento posibilitado por el significado y el significante (1994: 157-161), “efecto” y “no solo deseo” (1994: 214-220), “neutro” y “vacío” (1994: 72), que permite al sujeto ser y así “no ser indigno de lo que le sucede” (1994: 157). Deleuze, ya en compañía de Félix Guattari (1930-1992), complejiza esta visión de relaciones del sujeto y su deseo en *Mil mesetas* (1980). El segundo, Roland Barthes, de quien retomamos varios de sus libros. Barthes, en su seminario *Cómo vivir juntos* (1976-1977), se pregunta justamente por la utopía de la idiorritmia: un convivir con otros sin renunciar a la distancia, al ritmo propio. Esta pregunta, que finalmente es la de la relación entre un yo y un tú, guía esta tesis.

Es por eso que es necesario también traer sobre la mesa la principal teoría que tendería a reducir al Imaginario: el psicoanálisis lacaniano. Para explicitar esa posición se retoma un libro de la juventud de Jacques Lacan (1901-1981): *La familia* (1938), pues en este tratado analiza como las *Imagos* de los familiares definirían “la culminación estructural del yo” y determinarían “una cierta animación afectiva de la realidad” (2020: 120). Es decir, como ya dice Marty, hacen del Imaginario un lugar de engaños y determinaciones, de ausencia de libertad, del puro Falo (2007: 179-181 / 2021: 258-266). Para diferenciar ambas concepciones diremos *Imago* cuando nos refiramos a la concepción lacaniana e *Imaginario* cuando pensemos en la lectura de la teoría de lo Neutro que hace de este concepto un espacio también de verdad, goce y autoconocimiento.

Pensando en el paradigma yo/tú, el primer capítulo rastrea las tradiciones de las que se nutre Katy Bustillos Vila a partir de sus predecesores más cercanos, de esas lecturas que la acompañan: el teatro boliviano contemporáneo (a partir de 1991, con el nacimiento del Teatro de los Andes) y la dramaturga británica Sarah Kane (1971-1999). Ambas postas establecen una relación con la tensión Brecht/Artaud, los dos pensadores del teatro que han atravesado el siglo XX. Además de concretar algunas nociones del pensamiento de lo Neutro con las que la obra de Bustillos es aquí puesta en diálogo. El segundo capítulo propone una lectura de *Ver-tebral*, en contrapunto con *Blasted* (1995), primera obra de Kane. Ahí veremos

cómo en esta primera obra de Kane lo Neutro no existe, frustrado por la ironía, mientras que, en *Ver-tebral*, Bustillos lee a Kane y la reescribe en una apuesta por este camino: el del deseo y el conocimiento. El tercer capítulo analiza *Pareidolia* y *El teléfono le contesta a Silvia*, donde el enamorado retoma los hilos de *Ver-tebral* y busca una salida revelando una ética de la no acción y del vacío. Ambas obras cierran con la transformación de sus protagonistas en un objeto: esa salida será leída en la tensión de lo Neutro y el suicidio. El cuarto capítulo plantea la lectura de *La gallina asintótica*, ahí donde la familia y sus dinámicas llevan a Katy a una salida que ya no es transformarse en un objeto, sino en animal, y en volver a entrar a la casa, al baile. Ahí donde lo Neutro complejo reina a sus anchas. Finalmente, el quinto capítulo, sintetiza las conclusiones alcanzadas haciendo más explícita, como aquí leemos, una oposición (a)morosa al psicoanálisis y al feminismo.



## CAPÍTULO 1

### LAS POSTAS RETOMADAS POR KATY BUSTILLOS: EL TEATRO CONTEMPORÁNEO Y SUS DILEMAS ESTÉTICOS

#### 1.0. Dos postas teatrales y un susurro (est)ético...

Katy Bustillos Vila, de quien casi nada se ha escrito,<sup>4</sup> es parte de una generación que pone sobre la mesa dos tradiciones aparentemente contradictorias: la del alemán Bertolt Brecht (1898-1956) y la del francés Antonin Artaud (1896-1948), dos dramaturgos, ensayistas y directores de teatro. En este capítulo veremos qué significa cada una de estas tradiciones y trataremos de rastrear su llegada hasta la Bolivia del siglo XXI. Para ello revisaremos las dos postas más cercanas a la autora. Primero, la posta del teatro de Sarah Kane (Inglaterra, 1971-1999), conocida dramaturga y directora cuya obra se nutre de ambas tradiciones. Luego, la posta del teatro boliviano contemporáneo que antecede a Bustillos. También mencionaremos esa tensión en los principales exponentes de la generación de nuestra autora para luego focalizar en ella. Finalmente veremos cómo esta tensión viene acompañada de la tradición del pensamiento teórico sobre el arte de la segunda mitad del siglo XX.

#### 1.1. Primera posta retomada por Katy Bustillos: Sarah Kane, reflexiones estéticas del siglo XX

Es lícito preguntarse por el vínculo de nuestra autora con Kane antes de empezar, por suerte este vínculo se explicita en el primer texto escrito sobre Katy Bustillos Vila. Cuando ella gana por primera vez el premio Costa Du Rels, el año 2017, el jurado (compuesto por Marta Monzón, Miguelangel Estellanos, Christian Mercado y Denisse Arancibia) escribe:

En “¿Por qué lloras? Los muertos no lloran (Una abreación [sic] dolorosa, la del no poder las cosas [sic])” se percibe a una autora que tiene algo concreto que decir y lo dice a través de una estructura dramática contemporánea y sólida. La temática responde a un pensar,

---

<sup>4</sup> Decimos “casi nada” porque, aparte de pequeños comentarios cuando gana premios, el único texto encontrado en medios académicos o periodísticos es “Un acercamiento a *Gallina asintótica* de Katy Bustillos” escrito por Laura Derpic y publicado en el N°15 del *Zorro Antonio* (2021: 53-54). Para Derpic habría en Bustillos una “renovación de la escritura dramática boliviana” que se movería en la tensión “entre lo absurdo y lo contemporáneo”, entre lo “obvio” y lo “difuso”. En suma, Derpic ve en Bustillos una dramaturgia provocadora, aunque no explica del todo por qué.

accionar y sentir de una mujer joven en la Bolivia de hoy. Si bien se sirve de una arquitectura prestada de Sarah Kane, la enriquece con una trama bien elaborada (VV.AA., 2021: 4).

Más allá de que la obra trata una *abreacción* (término proveniente del psicoanálisis freudiano, área bien conocida por Bustillos, licenciada en psicología), y no una *abreación*; más allá del tema del “no poder decir las cosas”, y no un simple “no poder”, tema justamente del lenguaje donde un *yo* tiene un problema de lenguaje frente a un *tú*, central en la poética de la autora; más allá de la visión de “una mujer joven en Bolivia”, término problemático con el que Kane y Bustillos parecen discutir; llama la atención que de antemano se señale un vínculo que cualquiera podría ver si conociese la obra de ambas dramaturgas, Kane muy leída en el país.<sup>5</sup> Esto revela o hace visible para el atento lector el conocimiento que Bustillos tiene de toda una tradición. ¿Será que solo la enriquece con “una trama bien elaborada”?

### **1.1.1. El teatro del que Sarah Kane se nutre: Brecht y Artaud, la tradición europea**

Para comprender a Sarah Kane debemos comprender eso de lo que se nutre y así veremos lo que de ella emerge en Katy Bustillos. La crítica María Eugenia Matamala, en su tesis doctoral *Sarah Kane, una edición crítica* (2014), estudio y traducción de las cinco obras de Kane, señala que el panorama de la segunda mitad del siglo XX hace que la escena británica cobre relevancia en contraposición a la primera mitad donde solo se habría montado a Shakespeare (2014: 51-65). Es decir, es un panorama cuya marca distintiva sería la institucionalización de las artes: la creación del *Arts Council* el año 1946. También por las representaciones de obras de Beckett en 1955 y la llegada del *Berliner Ensemble* en 1956. Ambos hechos serían decisivos para los acontecimientos posteriores, posibilitando la aparición de dramaturgos británicos fundamentales como Harold Pinter (1930-2008) o Edward Bond (1937). Kane retomaría las siguientes influencias según Matamala: de Beckett recuperaría su trabajo con los diálogos, de Brecht la noción de distanciamiento, de Artaud el trabajo con la violencia; todo con Shakespeare de fondo (2014: 193-201).

---

<sup>5</sup> Habrá que señalar un cambio entre las dos ediciones existentes de *¿Por qué lloras? Los muertos no lloran*. En la edición virtual de la alcaldía las acotaciones que abren cada escena, el personaje que se menciona insistentemente en las acotaciones es “Kane”, ahí donde la edición realizada con Ostuni el 2018 dice “Katy”. Más allá de que la edición virtual aclare el intertexto, el paso de una a otra se hace significativo.

Graham Saunders, en su libro *‘Love me or kill me. Sarah Kane and the theater of extremes* (2002), hace mucho más énfasis que Matamala en el hecho de que Kane retomaría formas del teatro jacobino.<sup>6</sup> Sin embargo, también explicita la influencia del teatro más cercano: dos de sus principales fuentes serían Brecht y Artaud (Saunders, 2016: 12-18). Del primero retomaría su visión sobre el público: relajado, pero a la vez cumpliendo una demanda emocional e intelectual, cercano al público de los partidos de fútbol, visión en la que Brecht pondría sus esperanzas (Brecht en Saunders, 2016: 15). Mientras que de Artaud buscaría imitar la noción de teatro total, donde se mezclarían “belleza y violencia” (2016: 18).

Tanto Matamala como Saunders van y vienen de Brecht a Artaud sin mucho problema: ¿como si entre ambos no hubiese una tensión, *una diferencia!* Un paradigma teatral, en fin, Brecht/Artaud, que debería plantearnos un dilema. Lo señala ya el escritor y crítico francés, Roland Barthes (1915-1980), en su artículo “Artaud: écriture/figure” (2002, III: 877-899), prólogo para un libro de Lamarche-Vadel sobre Artaud nunca publicado y fechado por Barthes en 1971. Ahí Barthes señala que Antonin Artaud es un *hápax*, no por una genialidad o un exceso que nada tendrían de inefables, sino porque escribiría en la “destrucción del discurso”. De esta manera, Barthes lo comparara con Brecht:

Artaud escribe en la destrucción del discurso; esta práctica supone una temporalidad complicada: el discurso, para dar a leer esa destrucción, no puede ni *haber sido* destruido (en tal caso la página estaría en blanco), ni solamente anunciarse como destructible (eso sería todavía discurso); hace falta, escándalo lógico, que el discurso vuelva sin cesar sobre sí mismo con vehemencia, y se consuma a la manera de un personaje sadiano, masticador de sus propios excrementos. Sin duda la imprecación de Artaud, arrojada sempiternamente a la marranería de la escritura, puede ser sin cesar recuperada por el discurso mismo de la imprecación: es el peligro de toda violencia: nada más frágil que la violencia: el código, la acecha y el sentido, justo aquí, han siempre triunfado (es por eso que, teniendo en cuenta la destrucción del discurso –occidental, cristiano, etc.–, podemos, tácticamente, preferir un discurso astuto a un discurso violento, Brecht a Artaud).<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Graham no explicita a que se refiere cuando habla del teatro jacobino, importante es para nosotros aclarar, de la mano de Andreau James, crítico y traductor de Shakespeare, que se trata del teatro realizado aproximadamente entre el año 1600 y 1625 en Inglaterra. En este periodo, Shakespeare dejaría “la comedia ligera y sentimental” (introducción de Shakespeare, 2012: xxiv) para escribir sus mejores tragedias: *Hamlet* (1601), *Otelo* (1604), *El rey Lear* (1605), *Macbeth* (1606), entre otras (xxv-xxvi).

<sup>7</sup> La traducción es mía, dice el original: “Artaud écrit dans la destruction du discours ; cette pratique suppose une temporalité compliquée : le discours, pour donner à lire sa destruction, ne peut ni *avoir été* détruit (auquel cas la page serait blanche), ni seulement s’annoncer comme destructible (ce serait encore du discours) ; il faut, scandale logique, que le discours se retourne sans cesse sur lui-même avec véhémence, et se dévore à la façon d’un personnage sadien, manducateur de ses propres excréments. Sans doute l’imprécation d’Artaud, jetée sempiternellement à la cochonnerie de l’écriture, peut être sans cesse récupérée par le discours même

Barthes señala una tensión entre Brecht y Artaud, y describe la pulsión romántica que guiaría la obra de este último: querer destruir el discurso, imprecarse contra él. Es decir, una pelea contra el lenguaje, contra el *tú* y una creencia en la autosuficiencia del *yo*. Pero una pelea que pasa, ya lo dice Barthes, por una temporalidad complicada, la de quien está dentro del lenguaje: encerrado. Así Artaud se condena a la figura del círculo, de quien “mastica sus propios excrementos”. Ahí donde “la marranería de la escritura”, frase por cierto retomada del propio Artaud, nos revela su pelea y su tensión. Sin embargo, ya en este mismo artículo, Barthes habla de un lector que ve esa “alienación” y así reconoce en Artaud una posibilidad:

Aquí, Lamarche-Vadel reúne una vez más exactamente a Artaud; su texto es una ruptura que consigue sin embargo arrancarse del gesto de la castración: hay un sabor profundo del texto que vamos a leer (el sabor, no lo olvidemos, es la figura de la combinatoria: el placer que de ahí resulta no es idealista).<sup>8</sup>

Ahí escapar a la castración se vuelve un gesto significativo: escapar a la castración es mirar el paradigma complejamente y no a partir de binarios. Es decir, no importa que Artaud caiga, al menos inicialmente, en una visión simplista del paradigma (el de la oposición de la escritura contra la escena), pues el lector puede alejar a Artaud de la castración, puede mirar su error, y pasar de la *Imago* al Imaginario. Para que tal movimiento quede más claro, es necesario mirar la escritura ensayística del propio Artaud. Para él, el teatro occidental “está enfermo” porque para “nosotros la palabra lo es todo y no existe posibilidad fuera de ella” (Artaud, 2014: 72). De esta manera, el teatro Oriental, que no partiría de un texto, sería un teatro más “puro” (2014: 73). Sin embargo, Artaud abre la posibilidad de un saber no visto, que matiza su condena a la dramática y enuncia un paso del lenguaje literario a otro lenguaje, bajo la sospecha de que “en el ámbito del pensamiento y de la inteligencia hay actitudes que escapan al dominio de la palabra” (2014: 75).

Se abre así una lectura más allá de la simplificación idealista en la que mucho se cae al leer a Artaud: ahí, lectura simplista que él mismo discute, donde la crueldad sería sinónimo

---

de l'imprécation : c'est le danger de toute violence : rien n'est plus fragile que la violence : le code [sic] la guette et le sens, jusqu'ici, en a toujours triomphé (c'est pourquoi, eu égard à la destruction du discours – occidental, chrétien, etc. –, on peut, tactiquement, préférer un discours rusé à un discours violent, Brecht à Artaud)” (2002, III: 877). Añadimos solo una coma que, nos parece, falta.

<sup>8</sup> Dice el original: “Ici, Lamarche-Vadel rejoint encore une fois exactement Artaud ; son texte est une rupture que parvient cependant à s'arracher au geste de la castration : il y a une saveur profonde du texte qu'on va lire (la saveur, ne l'oublions pas, est la figure même du combinatoire : le plaisir qui en résulte d'est pas idéaliste)” (2002, III: 879). Nótese el juego entre sabor (saveur) y saber (savoir).

de violencia<sup>9</sup> y, como en el teatro balinés, ausencia de diálogos, pura danza y pantomima (2014: 55-57). Ahí donde los actores serían liberados a través de su despersonalización, de la despsicologización para lograr el máximo efecto popular (2014: 58-60). Simplificación en la que, por ejemplo, se balancea el filósofo francés Jacques Derrida (1930-2004), en su artículo “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” (1969). El autor señala que todos estos elementos se opondrían a la representación clásica: al no “repetir un presente anterior” a él, su representación produciría un nuevo espacio que “ninguna palabra es capaz de resumir” (1983: 11-12). La escritura sería puramente escénica y tendría un carácter jeroglífico: de la imagen. Es decir, donde la palabra, de existir, es subordinada a la imagen, como en un sueño, señala el filósofo (1983: 15-18). Para Derrida el teatro de la distanciamiento (es decir, el de Brecht) sería contrario al teatro de la crueldad, pues “el teatro de la crueldad [pondría] al espectador [en] el centro” del espectáculo, en una fiesta que el distanciamiento, para Derrida lógica del estrado que aleja (distancia) al espectador, “síntoma de temor ante el peligro de la fiesta”, no permitiría (1983: 19-20).

Respondamos con Brecht explicado por él mismo. Para él son dos funciones las que fundamentarían el teatro: entretenimiento y didáctica, la segunda más importante que la primera. Esta función didáctica del teatro se movilizaría “indiscutiblemente en la dramática” (Brecht, 2010: 69). ¿Qué implica esta función? En su ensayo “Sobre teatro experimental” (2010: 66-87), Brecht señala que en su época se viviría en la confusión y el teatro debería dar una “imagen practicable del mundo” (2010: 79). Para ello el teatro despertaría “determinadas vivencias y emociones” de las que “en lugar de la identificación [provoca] la *distanciamiento*” (subrayado en el original, 2010: 83). A través de la distanciamiento, que sería un mecanismo por el que se señalan, sorprendentemente, a las personas y sus acciones “como históricas, es decir, efímeras”; el teatro mostraría el mundo para que el hombre “se apodere de él” (2010: 85). Apoderarse, así como quien se apodera de una fiesta, se toma un juego en serio, al contrario de lo que Derrida dice.

De esta manera, el texto dramático se regiría por una moral “interrogativa”, dice Barthes, y de la “conducta individual” (Barthes, 2017: 114-115). Esta moral habitaría la escena gracias al “constructor escénico” que buscaría espectadores con la “cabeza despejada,

---

<sup>9</sup> Artaud aclara que cuando se refiere a “Teatro de la crueldad”, eso que él pediría como utopía de la escena, no se trata de “sadismo ni de sangre, al menos no de manera excluyente” (2014: 106). Más bien, “desde el punto de vista intelectual, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable” (2014: 107).

menos entusiasmados y más despiertos”, mediante interrupciones de la actuación (Brecht, 2010: 217-218). Así el *flumen orationis* de Artaud, de la marranería de la escritura, se detiene, se fragmenta, la tensión se hace rica: pues no se trataría, en Brecht, de aceptar el lenguaje: sino de hacer visible sus peligros, de poner una pregunta sobre la mesa y hacerlo temblar.<sup>10</sup>

Pregunta común para Artaud. No olvidemos que todo esto pasa en Artaud, como veíamos en Brecht, a partir de dos tipos de textos: los dramáticos y los teóricos o ensayísticos. De esta forma, vemos cómo la lógica paradigmática se muestra: entre la escritura y la escena, entre la táctica y la violencia, entre el estrado y la fiesta. Pero vamos sospechando lo que ya Benveniste decía, sobre la lógica opositiva del lenguaje: entre un término y otro existe también una dependencia, una solidaridad (Benveniste, 2015a: 25) o, en términos que son los de la teoría de lo Neutro (de Barthes, Deleuze y Marty), un escape a la castración, al Falo, a la *Imago*...

### **1.1.2. El teatro de Sarah Kane: llegada a Latinoamérica y rasgos de su escritura**

Esta lógica paradigmática (Artaud/Brecht, escena/texto, idealismo/criticismo, lógica de binarios que algunos piensan estancados y otros en un baile de correspondencias y contaminaciones) llega hasta Sarah Kane y también hasta Latinoamérica. Pues la vemos de la mano del teórico del teatro argentino Jorge Dubatti, quien escribe el prólogo de la primera traducción al español de las obras de Kane (en Kane, 2009: 7-14). Ahí propone que la autora y su obra están marcadas por la depresión y el suicidio, que serían un producto del mundo capitalista. Más allá o más acá de la interpretación del crítico, ahí donde más que producto Kane es productora, nos interesa que Dubatti mire el siguiente rasgo escritural:

4.48 *Psicosis* no responde, entonces, solo a la lógica de la escena (aunque en el texto aparece con regularidad la típica notación de las didascalias o acotaciones entre paréntesis), sino también a la de la escritura sobre la página, al grafismo lineal tipográfico. Parece tratarse de un extenso poema, el teatro contemporáneo pierde su frontera con la lírica [...]. Para Kane

---

<sup>10</sup> A la manera de Marcelo Villena leyendo a Barthes leyendo a Brecht (2015: 165-175), especialmente en el artículo de 1975, “Brecht y el discurso: contribución al estudio de la discursividad” (Barthes, 2009: 361-373), pensamos el temblor como esos “alfileres japoneses” que se colocarían, mediante el gestus y el distanciamiento, sobre la “logósfera”, es decir, marcas que se pondrían sobre el lenguaje para abrir procesos más allá de la dialéctica (Villena, 2015: 169-170). Eso haría que “para el arte de la costurera no [sea] cuestión de un afuera romántico, de un *là-bas* donde exceptuarse” (2015: 175), sino de un trabajo de hacer temblar las leyes del lenguaje donde se habita.

no solo “el teatro sabe”; también la literatura tiene saberes propios [...] (Dubatti en Kane, 2009: 13)

Dubatti nos obliga a señalar rasgos formales evidentes en Kane: su escritura (como la de Bustillos, como la de Shakespeare o la de Brecht) trata los diálogos como si fueran versos. En este gesto, contra toda convención genérica, vemos también que esas dos series (la de la escena y la de la escritura) se manifiestan no una en la hoja y la otra en el escenario, sino la una en la otra. Esta existencia de ambos elementos del paradigma en un mismo lugar no necesariamente responde a una lectura distanciada de los dos ejes, por ahora solo señala la lógica binaria del lenguaje, presente también en Dubatti.

¿Cómo lee entonces Kane este paradigma teatral? Para acercarnos a una respuesta, que solo confirmaremos en la propia obra de Kane analizada en el siguiente capítulo de esta tesis, veamos qué dice Fernanda del Monte en su texto “Sarah Kane: la escritura desde la agonía hacia la muerte” (2013). Para esta crítica, la obra de Kane propondría una “nueva dialéctica entre forma y contenido” que permitiría “llevar el lenguaje a otro nivel de abstracción y poesía” (2013: 20). Lo que se acerca al idealismo cuando Fernanda del Monte señala: “Por su contenido, las obras de Kane son tan dialécticamente formales que parecen estar escritas desde la irracionalidad y desde la mano que no deja de transmitir pensamientos a la palabra” (2013: 21). ¿Dónde estará aquí la pulsión crítica brechtiana? En palabras de Fernanda del Monte, cuando el lenguaje de Kane deja de ser el lenguaje regular y la “Literatura deviene la Utopía del lenguaje” (Barthes citado en Monte, 2013: 26). Ella lee esto como un paso para acercarse a un discurso psicológico y filosófico (2013: 27). ¿Es esto suficiente o es solo una mala lectura de Kane/Barthes?

Por ahora solo comprobamos cómo Sarah Kane no solo sigue esa tradición, sino que instaaura más elementos del paradigma. Conviene atender a Rafael Spregelburd, el traductor de Sarah Kane y también dramaturgo argentino. Él habría conocido a Kane en un taller de dramaturgia en 1998 (Spregelburd en Kane, 2009: 139) y en su “Nota del traductor” (139-152) presenta su relación con Kane y cómo él la ve trabajar en el espacio del taller. Él habla de dos ritmos diferentes a la hora de marcar la relación de la autora con la puesta en escena y con la escritura. Por un lado, su relación con la escena estaría marcada por ser “pasional, intensa y atípica” (2009: 139). Por otro lado, con la escritura estaría marcada por la libertad: “La libertad –incluso– de no tener que ser Sarah Kane” (140). Y así vemos lo que implica el

paradigma teatral para Kane: un paradigma ético. Lo nombramos sin creer en él del todo: una pasión que arrebató, que te mueve por voluntad propia, con cierta o gran violencia, y “la libertad”.

Para finalizar, señalemos los temas que Matamala afirma como los que predominarían en su obra: el amor como pérdida de identidad –“creencia que tomó prestada de Roland Barthes”, dice Matamala (2014: 185)–, el cuestionamiento a lo binario, el humor, el anhelo de unidad, la violencia explícita y el trabajo de morir (2014: 155-192 / 201-228). Pues aunque Matamala no lo diga, ahí el paradigma también es visible: *yo/tú*, el del dramaturgo que trabaja solo ante la hoja y el del director obligado a trabajar con cuerpos ajenos. Pero queda la pregunta de si Kane es, como Artaud (o Lacan, o Butler), una creyente en el paradigma, una romántica buscando el afuera, o si se acerca más a Brecht y a lo Neutro en tanto pulsión crítica como veremos que lo plantean Deleuze y Barthes... Se abre la pregunta también de cómo lee Bustillos a Kane.

## **1.2. Segunda posta retomada por Katy Bustillos: la tradición boliviana del siglo XXI**

### **1.2.1. El inicio y primeras rupturas: Teatro de los Andes y los contemporáneos**

Es cierto y podría reclamarse que, como señala Carmen Saavedra, el proceso de la dramaturgia boliviana empezaría con Raúl Salmón, allá en la primera mitad del siglo pasado (2000: 14-27). Aunque hay muchos que dirían que la historia de la dramaturgia boliviana empezó antes.<sup>11</sup> Pero sí es cierto, como indica Saavedra, que los procesos de profesionalización e instauración de elencos parecen empezar con Salmón y después de él (2000: 20). Sin embargo, es fácil contestar que Katy Bustillos no se nutre de forma directa o indirecta de ese teatro. Dos problemas hacen imposible conocer a detalle obras de elencos

---

<sup>11</sup> Si se quiere ver una perspectiva más completa del siglo XX que la ofrecida por Saavedra, recomendamos la revisión de *Teatro boliviano en el siglo XX* (1980), de Mario T. Soria, libro en el que, a pesar de una manía por los listados, el lector podrá entender por qué el teatro boliviano inicia en este siglo y reconocer a principales autores de cada época (en contraposición a Saavedra, la dramaturgia aquí nace en los años 20). Por otro lado, de los varios libros de Óscar Willy Muñoz Cadima sobre el tema, recomendamos *Teatro boliviano contemporáneo* (1981). Pues este ya no cae tanto en la tentación del listado (presente en otros libros suyos, como por ejemplo en su “Introducción” a *Antología selecta del teatro boliviano contemporáneo*, publicado el 2005) y analiza con mayor detalle algunas obras: *La huerta* (1924) de Ángel Salas, *En la pendiente* (1928) de Saturnino Rodrigo, el teatro de Raúl Salmón... Consigno en la bibliografía estos textos a pesar de no tener aquí el campo para establecer relaciones explícitas con la obra de Katy Bustillos.



antiguos. Por un lado, la poca edición de dramaturgia: las últimas publicaciones de Raúl Salmón, agotadas en cualquier librería, datan de la década de los años 90 en la editorial “Juventud” (piénsese la situación con otros autores de la época).<sup>12</sup> Por otro lado, la poca crítica especializada en teatro boliviano. Dada la situación, seguimos el consejo de Mabel Franco, crítica teatral, de iniciar con Teatro de los Andes, elenco que abriría el teatro contemporáneo:

Es imposible poder remitirse a todo lo que ha pasado en el teatro boliviano para poder entender lo que ha pasado en la última década. Yo siempre he sostenido que la llegada del Teatro de los Andes en Bolivia ha sido el hito que marca el teatro de antes y el que estamos viendo ahora. (Franco citada en Ardaya et al., 2010: 91).

El teatro boliviano, podemos decir, oscila entre paradigmas desde 1991 con el nacimiento del Teatro de Los Andes, elenco fundado en Yotala por los argentinos César Brie, Naira Gonzáles y el italiano Paolo Nali (Guimarães, 2022).<sup>13</sup> El grupo tiene un importante rol como escuela: “monta sus obras, aloja a otros artistas y realiza talleres” (Peredo, 2010: 11). ¿Pero qué es eso que enseñan y que se expande por el contexto boliviano? Soledad Ardaya, al analizar una de sus obras, *Frágil* dirigida por Brie y Dal Pero el año 2004, afirma algo que quizás podría ampliarse para gran parte del trabajo del elenco: “el objeto y el gesto encierran en sí mismos el acontecimiento teatral” (2018: 66). De otra forma, Ardaya nos confirma la lectura de Percy Jiménez, dramaturgo que forma parte de una primera ruptura con el Teatro de los Andes:<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Si bien es cierto que el 2017, durante la gestión de Luis Revilla como Alcalde del Municipio de La Paz, se realizó una edición que incluye tres de sus obras y que dicha publicación dice tener más de treinta mil ejemplares, también es necesario señalar la ausencia de circulación de dichos ejemplares. Por eso seguimos pensando que los estudios sobre este prolífico dramaturgo son insuficientes y que las afirmaciones de Carmen Saavedra podrían ponerse en crisis con una revisión de la bibliografía completa del autor.

<sup>13</sup> El dato de la fundación solo pudo conseguirse vía comunicación directa con Alice Guimarães, actual coordinadora de los Andes, pues en la tesis de Julia Peredo el dato era errado: Peredo señala que el elenco fue “fundado por César Brie, María Teresa Dal Pero y Paolo Nagli en 1991” (2010: 8). Cuando en realidad, en 1992, recién se añaden María Teresa Dal Pero, Lucas Achirico y Gonzalo Callejas. El año 1998 entra al elenco Alice. El año 2010, César Brie se separa del grupo. Hoy en día el espacio y el elenco están conformados solamente por Guimarães y Callejas. Para la crítica María Aimaretti, la obras de los Andes pueden dividirse en dos etapas, la primera de “memoria cultural” (donde se producen: *Colón*, en 1992, *Ubú en Bolivia*, en 1994 y *Las abarcas del tiempo*, en 1995) y la segunda de “memoria política” (donde se producen *La Iliada*, el 2000, *En un sol amarillo*, el 2004, *Otra vez Marcelo*, el 2005 y *La Odisea*, el 2008) (217). Los años corresponden a la presentación escénica de las obras pues, el año 2005, varias de ellas son publicadas por César Brie, en la página digital de dramaturgia latinoamericana del CELCIT.

<sup>14</sup> Percy Jiménez, dramaturgo orureño nacido el año 1969, confiesa que su primera escuela fue el Teatro de los Andes. En la época de los 90's él fundaría el elenco Teatro Duende con Erika Andía y Pedro Grossman, en

Lo más relevante de esa estética [del Teatro de Los Andes] es que es un reloj que funciona milimétricamente, construye un artificio que está editado, casi como si fuera cine. Porque, ponte, digamos en *La Ilíada*, se trabajaba en dos frentes, entonces tenías el escenario [a lo largo], público [a ambos lados] y la mirabas así [de lado a lado, como en un ping-pong]. Y lograban que tú vieras solo una cabeza, de pronto se armaba otra cosa [al otro lado] que no te dabas cuenta. Era un nivel de edición de la imagen. Porque para mí es un teatro de la imagen. (Jiménez, 2021)

Es decir que, para Jiménez, el Teatro de Los Andes estaría marcado por un trabajo de la escena para la escena. El paradigma aquí empieza a mostrar su movimiento: pues si *escena* estaba en la misma columna que *Artaud* (recuérdese: Artaud/Brecht, escena/texto, idealismo/criticismo, *yo/tú*), aquí la influencia es brechtiana: una escena de perfección técnica, pensada para alrededor del espectador, de un efecto. Pues a un texto llegan o parten de... y ese texto, a la manera de Brecht, tiene una clara posición política. Una posición bastante idealista, sin embargo, pues como diría Julia Peredo, los personajes son construidos como víctimas o como victimarios (2010: 21-23). Posición política del Teatro de los Andes como parecería responder al contexto posdictatorial en el que nace el elenco.<sup>15</sup>

Esta tendencia a la moral política se ve cada vez en menor medida en la primera ruptura estética en el contexto nacional, la de la generación de Jiménez, de Claudia Eid,<sup>16</sup> de Diego Aramburo<sup>17</sup> y de Eduardo Calla.<sup>18</sup> Ruptura, decimos, porque ellos conocen y trabajan

---

esa época producen la obra *Tinku, las pajas de dios*, “básicamente bajo la dirección de César Brie”. Posteriormente desea “distanciarse” del Teatro de los Andes y se marcha a Buenos Aires a estudiar dramaturgia con Mauricio Kartún. Algunas sus obras son *Sirenas* (2015), *Apolíticas consideraciones sobre el nacionalismo* (tres obras entre el 2011 y 2015), y *El solo de contrabajo* (2019).

<sup>15</sup> Lo mismo sucede con el famoso elenco tupiceño anarquista Nuevos Horizontes, quienes presentaría sus obras en un ámbito minero en épocas de conflictos políticos. El único análisis del caso es el libro *Los caminos de Nuevos Horizontes* (2007) de Lupe Cajías.

<sup>16</sup> Claudia Eid Asbún, nacida en Santa Cruz el año 1976, empieza a escribir dramaturgia con Diego Aramburo, siendo su primera obra *Ese cuento del Amor* (2003). Entre sus obras están *Desaparecidos* (2005), *La Partida de Petra* (2007), *Princesas* (2014), *El deseo* (2016) y *La casa* (2022). Sus obras están siendo actualmente editadas por Bustillos y el aquí tesista con el objetivo de publicar la dramaturgia de esta generación.

<sup>17</sup> Diego Aramburo, cochabambino nacido el año 1971, funda en 1996 el Kikinteatro. Él menciona que su elenco fue de los primeros en pasar talleres (privados, solo para el elenco) con el Teatro de los Andes. Sin embargo, nunca los ve como sus “padres”. Se marcha a realizar estudios de actuación en el Brasil y en la escuela Grotowski, en Italia. Posteriormente forma parte del taller *Tintas Frescas* el 2000, un taller de dramaturgia dictado por Hubert Colas, director del *Théâtre de la Manufacture CDN* (Centro Dramático Nacional) donde también se forma Eduardo Calla. Algunas de sus obras son *Fragmentos líquidos* (2008) y varias adaptaciones de obras de William Shakespeare.

<sup>18</sup> Eduardo Calla, el más joven de esta generación, nace el año 1980. En los 90’s pasa talleres con Teatro de Los Andes y también participa de *Tintas Frescas*, tras lo cual es becado para una residencia de dramaturgia en Francia. El 2004 funda Escena 163, algunas obras son *Di cosas cosas bien* (2006) y *Buenas influencias: bonitos cadáveres* (2003).

el teatro de escritores del que aquí hablamos: Aramburo pone en escena el año 2004 *Psicosis 4.48*, la última obra escrita por Sarah Kane (Ardaya, et al., 2010: 224). Eduardo Calla y Jiménez la leen en sus talleres (Calla, 2021; Jiménez, 2021). Y además porque en los tres casos reconocen la necesidad de trabajar la escritura individualmente, teniendo ya no grupos fijos, sino armando elencos para obras que hayan sido escritas (no por ello cerradas o terminadas) de antemano. Primera ruptura, porque en su época el Teatro de los Andes parece ser un ritual de iniciación para todos ellos: se forman, dialogan y piensan reconociendo su filiación.

Una característica importante es que esta generación mira al dramaturgo como figura clave del proceso, aunque haya matices entre uno y otro. Por esto, ellos hacen proliferar los talleres ya no solo de actuación, dirección, etc., sino de escritura. Tal es el caso del taller *Tintas frescas* que, como señala Soledad Ardaya, fue organizado el año 2000 por la Alianza Francesa y Utopos, una productora dirigida por Marta Monzón con la que Jiménez y Calla trabajaron. Este taller fue fundamental para los procesos dramáticos de la “emergencia del teatro contemporáneo” (2018: 15) y de la que salen varias obras luego reunidas por Monzón en su antología *Quipus. Nudos para la dramaturgia boliviana* (2008). Todavía habrá que preguntarse cómo ven al dramaturgo, porque podrían alinearlos con la “libertad” de la que habla Kane o con ese *yo* de Artaud, cuya mirada romántica es la del “sufrimiento, de la muerte y de la vida” (Deleuze, 1994: 101). O, tercera opción, crítica, con ese sujeto que puede trabajar con otro, habilitando superficie y deseo. Bustillos se forma en talleres con los tres dramaturgos en cuestión, así que también se abre la pregunta de cómo ella los lee y pone en juego eso que de ellos ha aprendido.

Una respuesta a la pregunta por cómo se ve al dramaturgo en esta generación va insinuándose en el artículo “Escribir teatro en Bolivia: sigue la historia de una rebeldía que toca y apetece asumir”, escrito por Eduardo Calla el 2008. En este texto, Calla nos recuerda el lugar de precariedad de la escritura dramática en Bolivia, ese lugar donde “se lee poco teatro, se escribe poco teatro, mucho menos se publica y poco es el que se monta” (2008: 147). También nos señala lo que implica hacerlo:

Eso es lo que me interesa de la escritura. Ese espacio que me permite ser individuo (eso que nuestro país no nos deja), que me permite dialogar, y que luego me permite accionar momentos vivos (que necesariamente son grupales). (Calla, 2008: 151)

### 1.2.2. La generación de Katy Bustillos: la pregunta sobre ella y el paradigma

Ya se intuirá la posición que nosotros tenemos sobre el paradigma *yo/tú*, un paradigma enunciativo, donde el baile, móvil, de correspondencias y dependencias, implica los otros paradigmas mencionados y sus elementos. Ahí donde en el teatro es Artaud/Brecht, escena/texto, o en las relaciones éticas intersubjetivas es individuo/colectivo, libertad/pactar, estamos hablando de la posibilidad de reducir todos los dilemas a uno solo y sin por ello simplificar. Este hecho parece, sin lugar a dudas, ser reconocido por lo que provisionalmente podemos decir que es la generación de Bustillos. Es necesario resaltar ese carácter de acercamiento provisional, porque es algo todavía formándose y deformándose y que, por ahora, parece tener como elemento común el recuperar la tradición y poner sobre la mesa el paradigma *yo/tú* que Bustillos en especial trabaja con dedicación.

Este paradigma se empiezan a poner en crisis desde antes: ¿no vimos acaso como el elemento de Brecht tiene la posibilidad de reemplazar, rasgo fundamental de lo paradigmático, a la escena? Pero, ¿aparece en nuestro contexto romantizando la “libertad”, la no necesidad de un eje en relación con el otro o, por el contrario, haciendo temblar el paradigma? Brecht y su sismología, es decir, el proceso por el cual se desestabiliza la “logósfera” (Barthes citado en Villena, 2015: 121): el lenguaje se insinúa y genera un movimiento, más acá o más allá del Teatro de los Andes, ya sin dicotomías. No es una casualidad que en esta nueva generación surja Bustillos, la más distante de la influencia del Teatro de los Andes. Es necesario hacer un matiz: la noción de teatro impuesta por los Andes es todavía dominante en nuestro contexto actual, como se ve en el libro *Trazo escénico. Exploración y perspectivas en el teatro en Bolivia, 2000-2010*, donde se citan las opiniones de los más importantes artistas teatrales de esa época y todavía centrales hoy en día.<sup>19</sup> Recordemos, la visión del Teatro de los Andes lleva, principalmente, la marca del compromiso de la “creación colectiva”, en palabras de Calla (2008: 148).

---

<sup>19</sup> Por ejemplo, Bernardo Arancibia, director del elenco Teatro Grito y del FITAZ 2022, dice: “Como grupo creo que nuestro mayor referente es el Teatro de los Andes, incluso siento que *muchos grupos han pretendido parecerse al teatro de Los Andes* [...], nosotros trabajábamos en teatro de calle, pero incluso en ese caso decíamos: ‘¿Cómo trabajará en la calle el Teatro de los Andes?’” (Arancibia en Ardaya et al., 125).

Esta nueva generación está compuesta principalmente por Winner Zeballos,<sup>20</sup> Proyecto Border<sup>21</sup> y la propia Bustillos. Los primeros dos ya habrían sido consignados en una misma generación por la crítica Mabel Franco, para quien habría en ellos un gesto de esperanza de un teatro que trataría ya no solo de pensar en el lenguaje teatral, sino en la relación que este tiene con su “público en la preocupación que implica subsistir” (2016: 189). Ellos no solo que ya no pasan por el otrora ritual de iniciación con Teatro de los Andes, sino que se forman con Aramburo, Jiménez y Calla (Bustillos, 2021). En ese contexto podemos decir que Bustillos es un caso especial sobre su propia generación, con la que sin embargo trabaja: hacen obra juntos y abren espacios de diálogo, se miran y establecen juegos intertextuales entre ellos. Especial, sin embargo, porque es la que pasa por el texto en mucha mayor medida que los otros dos de esta generación: ve una salida a la simplificación del paradigma en ese lugar, la escritura; tendremos que acudir a la teoría de lo Neutro para leerla con la propiedad que merece.

### **1.3. Invocación de voces que suspenden el dilema: lo Neutro y su potencia (est)ética**

Hemos visto la tensión paradigmática del teatro de Artaud y el teatro de Brecht y su paso, primero por Sarah Kane y luego por las tres generaciones que componen al teatro contemporáneo boliviano. En ese contexto surge la dramaturgia de Katy Bustillos, por eso, para leerla, es necesario acudir en diálogo a las voces de los escritores franceses Roland Barthes (1915-1980), Gilles Deleuze (1925-1995), a veces acompañado de Félix Guattari (1930-1992) y, quien lee y sintetiza con precisión y riqueza la propuesta de ambos, Éric Marty (1955). Todos ellos escaparían a la simplificación del paradigma donde este es un inmóvil, determinado y determinante –es decir, a la mirada del psicoanalista Jacques Lacan (1901-1981) o de la feminista Judith Butler (1956)–, con su complejización que pasa por lo que Marty denomina como “la teoría de lo Neutro”.

---

<sup>20</sup> Winner Zeballos, actor y director. Es necesario destacar las doce obras que componen *La Dodecalogía de la destrucción* (2018). Para ver un estudio más detallado sobre el autor ver el artículo “De Platón a Brecht y un paso más allá”, escrito por el aquí tesista y publicado en el número 2 de la revista *Nuveliel* (Perú, 2021).

<sup>21</sup> Proyecto Border es un elenco conformado por Juan Carlos Arévalo, María Elena Filomeno y Bernardo Rosado. Entre sus obras están: *Escribiendo* (2016), *Los inútiles* (2018) y *Cavilaciones Corporales* (2020). Sus obras tienen en común la reflexión sobre el lugar del artista en la sociedad boliviana actual.

Por un lado, Deleuze, leyendo a Artaud, llega a una ética de lo Neutro ante el paradigma. En su libro *Lógica del sentido* (1969), él plantea una contraposición entre dos lugares estancados: *significante/significado* o, en otras palabras, el *esquizofrénico* (Artaud) y el *depresivo* (Fitzgerald). El esquizofrénico, Cronos, estaría definido por ir de forma frenética entre dos términos de una dicotomía; este estancarse en la profundidad no permitiría que el Sentido, el lenguaje, surja (Deleuze, 1994: 100-105). El depresivo, Aión, levantaría la cabeza, miraría a un ídolo, un Falo de las alturas y no se atrevería a salir de la profundidad, aunque miraría la superficie (1994: 204-205). Deleuze plantea un tercer lugar frente a estos dos: el *perverso* (Lewis Carroll), maestro de las superficies que reconocería ambos términos y llegaría al Sentido (1994: 109). Neutro de lo que no es lo uno ni lo otro (Marty, 2021: 33-34 y 240-242) que se mira en *Ver-tebral*: ahí donde el sujeto, no sale de la profundidad, pero escucha al Sentido: al bebé que llora, al deseo, la madre que atraviesa la obra. Y es a partir de eso que mira el afuera, sin salir, sin vivir en la superficie, sabiéndola existente.

Deleuze cambia de opinión en libros posteriores y ve lo provocador de Artaud. En *Mil mesetas* (1980), libro co-escrito con Félix Guattari, ya no es el esquizofrénico el que no puede pensar, centrado en la alimentación y no en deseo. Aquí “no puedes desear sin hacer [un Cuerpo sin Órganos (CsO)]”, término elaborado a partir de la escritura de Artaud: la profundidad sin fondo cobra potencia (2002: 155). Ambos definen el CsO como ese huevo, deseo autosuficiente que se basta a sí mismo, y establecen un programa para llegar a él, en contraposición del fantasma psicoanalítico. Así el esquizofrénico sería una potencia: Artaud, quien finalizaría el juicio de Dios, desestabiliza estratos y jerarquías (2002: 159). El CsO se aproxima a un segundo tipo de Neutro, “complejo” diría Marty, donde pasamos de “ni... ni...” al “y... y...”, eso que oscila entre ambos ejes, en la libertad del juego (2002: 240-242). El CsO lo veremos en *Paraidolia* y en *El teléfono contesta a Silvia*, donde las enamoradas buscan salir del lenguaje y se transforman en objetos, CsO que tiene empero sus peligros: una pulsión hacia el suicidio.

Por otro lado, Roland Barthes nos acerca a ese Neutro complejo con mayor delicadeza y precisión. Porque ya en *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) Barthes pone en escena las dinámicas entre el sujeto enamorado y su objeto amado (*yo/tú*) y termina contraponiendo a la lógica de la conquista, la ética del NQA (No-querer-asir). De esta manera, la voz de Barthes y la figura de la Madre atravesarán la lectura de las cuatro obras de Bustillos, en

diálogo con otros textos del corpus del escritor francés. Textos que señalan siempre el dilema del Vivir-Juntos, trabajado en su seminario de 1976-1977; dilema central de la familia, también trazado en *Roland Barthes por Roland Barthes*: donde busca una familia sin familialismo (Barthes, 2019: 49). A pesar de ser, entonces, Barthes una constante de la tesis, estas nociones serán concretadas en la última obra que analizaremos: *La gallina asintótica*, ahí donde Katy vive con su familia y se siente encerrada *en* los otros, pero que al buscar escapar solo encuentra una salida: volver a entrar, quizás ya bajo la lógica de la gallina/gallino, que baila sin asir ni ser asido.

Para finalizar, mencionemos al fantasma que guía toda la lectura, Éric Marty en su libro *Le Sexe des Modernes* (2021), libro de feliz síntesis que rastrea y actualiza el pensamiento de lo Neutro. En él, Marty afirma que lo Neutro sería un punto de coincidencia de la teoría francesa entre 1950 y 1980. Este se contrapondría con el pensamiento de lo “políticamente correcto”, cuya base sería el Fallo, promulgado por la teoría de género (Judith Butler) y sostenida en ese significante mayor del psicoanálisis, pues ambas anularían la posibilidad del sujeto de desestabilizar la Ley. Estos aparentes opuestos a lo Neutro hacen su aparición a lo largo de la tesis para también mostrar cómo Bustillos retoma las discusiones contemporáneas. Pues Marty señala que, a fin de cuentas, es este un dilema sobre lo (est)ético que Butler relegaría al reino de lo burgués y el formalismo apolítico, mientras que Lacan haría del Imaginario, que en su caso llamaremos *Imago*, un lugar de engaños (en contraposición de lo que Barthes desplegaría en su obra).

Pues si entendemos el orden Simbólico, de la mano de Laplace & Pontalis como lo que “designa el orden de fenómenos de que se ocupa el psicoanálisis en cuanto están estructurados como un lenguaje. [Lacan lo introduce para] mostrar cómo el sujeto humano se inserta en un orden preestablecido, que también es de naturaleza simbólica, en el sentido de Lévi-Strauss” (2004: 405). Para Lacan, esta noción se complementa con la del Imaginario que “se caracteriza por el predominio de la relación con la imagen del semejante” (2004: 190). Podemos rastrear el inicio de la noción de Imaginario hasta la noción de *Imago* de un muy joven Lacan, el de su libro *La familia* de 1938: ese que todavía usaría conceptos que luego vetaría del psicoanálisis como el de “identidad” (Masotta en Lacan, 2020: 9-10). Joven Lacan, pero revelador pues aquí la *Imago* —es decir, la “representación inconsciente” de aquellos que rodean al sujeto (la madre, el padre, el hermano), de actos que le acontecen (el

nacimiento, el destete) y de sí mismo— determinaría al sujeto, en tanto definiría “la culminación estructural del yo” y “determina una cierta animación afectiva de la realidad” (2020: 120). Ahí donde el *yo* se ve anulado y lo real parece colocarse más allá de él: es decir, como ya advierte Marty, lugar de engaños (2007: 179-181).

Entendemos la resignificación que Barthes hace del Imaginario al relacionar esta definición con la figura materna y su rol: permitir al sujeto conocerse y conocer su propio deseo, ahí donde ya la analogía (es decir, la relación de semejanza entre dos reducidos a lo Mismo, el paradigma simplificado) deviene Homología: correspondencia estructural que mostraría el lugar que el sujeto ocupa en el mundo y entre dos o miles permite aflorar la diferencia. Diferenciamos esto a lo largo de la tesis al hablar de *Imago* cuando nos referimos al Imaginario lacaniano, lugar de trampas donde el sujeto no puede actuar, e *Imaginario* para referirnos a la visión de Barthes, lugar de potencia y transformación de las relaciones intersubjetivas, lugar donde nada se fija, lugar, finalmente, de *verdad*.

Todo esto pasa por un problema, finalmente, de la sexualidad. Marty no solo describe una teoría en su libro: actualiza lo Neutro, al menos en una primera concepción en la que coincidirían Barthes y Deleuze. Así muestra con claridad su pertinencia en el mundo actual al definirlo como “lo Neutro es eso que desprende la sexualidad del sexo en tanto que el sexo podría pretender constituirse como el *sens* de la sexualidad”.<sup>22</sup> Es decir, a partir de lo Imaginario, la suspensión de la diada femenino/masculino, la desexualización del goce que desviaría a la figura del Falo, de la Ley, de lo Simbólico (2021: 159-160). Esta experiencia, vacío del lenguaje y del deseo, se esparciría como una pandemia una vez introducido a un lenguaje (2021: 186-192). ¿Cómo se pondrá todo esto en juego en Bustillos?

---

<sup>22</sup> La traducción es mía, dice el original: “Le Neutre est ce qui dégage la sexualité du sexe en tant que le sexe pourrait prétendre à se constituer comme le *sens* de la sexualité” (Marty, 2021: 162). Utilizamos, durante toda la tesis el libro original en francés, sin embargo para conocimiento del lector consignamos en la bibliografía la traducción de Horacio Pons publicada el 2022 por la editorial Bordes Manatíal.



## CAPÍTULO 2

### CONTRAPUNTOS FANTASMÁTICOS ENTRE *VER-TEBRAL* Y *BLASTED*: EN EL CUARTO CON EL OTRO Y EL LLAMADO DE LA MADRE

*Recuerdo tus ojos muy bien. ¿Me haces  
guiños? No, ciego Cupido, por mucho que lo intentes no voy a amar.  
Lee este desafío. Fíjate solo en su escritura.  
W. Shakespeare – Rey Lear.*

#### 2.0. Un gesto de lectura y el inicio de una búsqueda

En *Ver-tebral* (2019), primera obra de Katy Bustillos que analizaremos, se muestra a un hombre, M (que puede ser esposo y padre), con una mujer, A (que puede ser a la vez su hija, su esposa y madre de su hijo). Encerrados por motivos desconocidos, ellos mantienen una relación incestuosa y violenta en un cuarto sin salida: *huis clos*, diría Barthes (2005: 49-50). Este argumento y la estructura dramática con la que se presenta no son del todo nuevos: en *Blasted* (1995), obra de Sarah Kane, se pone a un hombre, Ian, encerrado con una mujer, Cate, en un cuarto de hotel.<sup>23</sup> Veremos, sin embargo, que en la obra de Kane la violencia va casi solo en una dirección, del hombre a la mujer, y sí parece haber una salida física: el hotel estalla, unos soldados lo dominan todo, la mujer escapa para volver... En Bustillos no sucede lo mismo: la violencia es de uno *con* el otro y no hay salida. Así podemos creer que Bustillos lee a Kane y plantea en *Ver-tebral* su lectura, una (a)puesta que abre las puertas para un baile solo insinuado por la dramaturga británica: la búsqueda de una relación deseada del sujeto y el otro. Esa búsqueda aparece por medio de un fantasma,<sup>24</sup> el de la madre, eso externo que en esta obra solo toca la puerta... El ensayo, siguiendo el consejo del rey Lear marcado en el epígrafe, se centra solo en el texto dramático: pero algún guiño hay a las dos versiones que

---

<sup>23</sup> Evidentemente, incluso en el contexto boliviano, existen obras que colocan a los personajes encerrados en un hotel. Piénsese en *Huis clos* (1944), de Jean Paul Sartre (1905-1980), como un gran referente que será mencionado posteriormente. O *Les forces du silence* (1944), de Adolfo Costa du Rels (1891-1980), escritor boliviano-francés, que también pone en escena el encierro en un hotel durante la ocupación nazi de Francia. Sin embargo, la desaparición de terceros y la relación uno a uno, más las similitudes y la cercanía confesada de Bustillos por Kane fundamentan la lectura contrapunteada entre ambas.

<sup>24</sup> Entenderemos fantasma a la manera de Roland Barthes en su seminario *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios del Collège de France, 1976-1977*. En él señala que comprende este concepto del léxico lacaniano de una manera libre y la define como: “un retorno de deseos, de imágenes, que merodean, se buscan en nosotros, a veces toda una vida, y a menudo solo se cristalizan gracias a una palabra” (Barthes, 2005: 48).

Bustillos realizó de su obra: *Ver-tebral v.1*, versión escénica montada el 2019, y *Ver-tebral v.2*, versión virtual filmada el 2020.

Para argumentar esta lectura hacen falta tres pasos. Por un lado, revisar la estructura del encierro, estructura que parece ser la del paradigma de la *Imago*, como vimos en el primer capítulo de esta tesis: espacio que encierra y determina al sujeto. *Imago* que implica una mirada simplista, binaria; es decir, en tanto una forma de moral que apresa violentamente a los personajes: ese círculo que Bustillos retoma de Kane. Por otro lado, es necesario analizar los elementos de la escritura de Bustillos (que ya existían en Kane sin tal potencia) que desvían la lectura de la *Imago* e introducen grietas: el teléfono, la puerta. Ahí intuimos a la madre, al fantasma, que atraviesa la búsqueda poética de Bustillos. Finalmente, los elementos que no aparecen en Kane: el incesto y el espejo que en Bustillos empiezan a materializar este camino de autoconocimiento y conocimiento del otro, camino que se sigue trabajando en sus siguientes obras y que complejiza la lógica paradigmática al instaurar lo Neutro.

Ya decíamos que el hilo para analizar esta obra es la pregunta planteada por el pensador francés Gilles Deleuze (1925-1995), en su libro *Lógica del sentido* (1969). Esta pregunta se relaciona no solo como un Neutro del “ni... ni...”, sino con una ética (1994: 52) y una forma de vivir la sexualidad (1994: 201-206). Suspensión de dos extremos del paradigma que Deleuze nombra como Cronos y Aión. Para resumir, Deleuze enlaza el Cronos al significado (1994: 35-45/68-71): eso limitado, círculo, del orden de lo conocido, puro presente y puro cuerpo (1994: 227-251). El Aión, en cambio, pondría en escena el deseo, la línea recta; y sería enlazado a la altura: ve la superficie sin estar en ella (1994: 170-175). ¿Cómo se genera el Sentido en *Ver-tebral*?, ¿qué ética y qué visión de la sexualidad se ponen en escena en la obra de Bustillos?

## **2.1. Dos encierros: Sarah Kane y Katy Bustillos, gestos paródicos que posibilitan un nuevo canto**

### **2.1.1. El encierro en *Blasted*: tiempo mítico y roles estáticos**

*Blasted*, de Sarah Kane, está compuesta por cinco escenas, sin embargo, para la autora la obra se divide en “tres secciones: la primera muy influenciada por Ibsen, la segunda por

Brecht, y la tercera por Beckett”.<sup>25</sup> Esta división nos revela la circularidad de su estructura y cómo esta logra expandir la lógica de violencia entre dos tipos de personajes: esclavos y amos.<sup>26</sup> La lógica paradigmática, el mundo de la *Imago* lacaniana, donde el sujeto no tiene libertad de acción y es encajado, engañado por la imagen, ya habría sido vista por la crítica Matamala Pérez en su tesis doctoral, *Sarah Kane, una edición crítica* (2014), donde señala:

Los personajes de las primeras obras de Sarah Kane se agrupan en binarios, opuestos que se contaminan y aproximan. En el caso de *Blasted*, [...] Ian [presenta] una actitud intimidatoria y manifiesta opiniones de carácter sexista, xenófobo y homófobo. Básicamente todo lo que sale por su boca es un insulto [...]. En las antípodas de Ian, el personaje de Cate se nos presenta mucho más joven que él y dependiente e infantilona hasta el punto de chuparse el pulgar. En momentos de tensión Cate tartamudea y sufre desmayos, hecho que, según Graham Saunders, podría insinuar abusos previos por parte de su padre [...]. Toda esta vulnerabilidad de Cate la convierte en la víctima propicia para el abuso. (Matamala, 2014: 354)

Aunque Matamala ya detecta un procedimiento, debemos desarrollarlo más para señalar qué implica esta *Imago*, esta división binaria ya visible a nivel estructural: pues al leer la obra en tres partes vemos la progresión de la violencia. Las primeras dos escenas (de tono más “realista” o “verosímil”) muestran a Ian forzando a Cate a no salir del cuarto de hotel donde él abusa de ella (253-306).<sup>27</sup> La tercera *aparenta* una ruptura, ¿una distancia?: Cate escapa y aparece la figura del Soldado, quien viola a Ian, le introduce una pistola por el ano y le saca los ojos (306-322). Decimos “aparenta” porque aunque sí hay una “salida” física, las formas de relacionarse entre sujetos no cambian, solo quién ocupa qué rol. Finalmente, la cuarta y la quinta escena son marcadas por la muerte (sin explicación) del

---

<sup>25</sup> La traducción es mía, dice el original: “for me there are kind of three sections: the first one was very influenced by Ibsen, the second one by Brecht, and the third one by Beckett” (Kane citada en Saunders, 2016: 54).

<sup>26</sup> En su libro *La genealogía de la moral* (1887), el filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900) afirma que la historia de la humanidad es la historia de la pugna entre dos morales: la de los amos, los nobles, la aristocracia y la de los esclavos, los judíos, los sacerdotes. Más allá de las valoraciones que él hace en el libro de cada una de las morales (para él una del resentimiento y otra de la fortaleza), nos interesa señalar que la lógica paradigmática y la división es, ya desde aquí, escenario de la moral. En Nietzsche esta división tiene su complejidad, en el sentido de que uno depende del otro, sin embargo, esta nominación se estanca y simplifica en el feminismo contemporáneo, por ejemplo, cuando María Galindo dice: “Es urgente hacer un análisis de las formas de machismo en las mujeres para entender el machismo como una relación amo-esclavo que se manifiesta de diferentes maneras” (Galindo, 2022: 173). De alguna manera, Butler dice lo mismo pues si para ella la mujer “es” el falo y “el falo requiere y reproduce la disminución del pene para poder significar, [se insta] casi una dialéctica amo-esclavo entre ellos” (Butler, 2020: 132).

<sup>27</sup> Todas las citas de la obra provienen de la edición bilingüe que es parte de la tesis doctoral de María Eugenia Matamala Pérez (2014: 253-336). De ahora en adelante para citarlas simplemente pondremos el número de página.

Soldado y el retorno de Cate, a quien Ian termina agradeciendo. Este gesto final ha sido leído por la crítica como esperanza e ironía, cambio de actitud de este ser “conservador”, “racista” y “machista” (Saunders, 2016: 50-54). Esa lectura no se despegar por tanto de una moral “políticamente correcta”, relacionada al *empoderamiento femenino*.<sup>28</sup> Sin embargo, podemos leer el gesto como un reconocer a Cate en tanto la portadora del poder de ejercer violencia en ese nuevo contexto: momento en que ella deja de ser vegetariana y come carne (connotación de violencia), lo que antes le generaba arcadas (301).

Por si esta estructura no muestra suficientemente un círculo de violencias, es necesario señalar que la obra busca explicitarlo a través de las acotaciones que abren y cierran cada una de las escenas. Lo podemos ver en cómo acaban, pues todas son marcadas con un sonido de la lluvia en temporadas distintas: “sonido de la lluvia primaveral” en la primera escena (287), “sonido de lluvia de verano” en la segunda (307), “sonido de lluvia de otoño” (323)... Acotaciones que marcan un tiempo cíclico. Además, a excepción del quiebre marcado en la tercera escena, desde la segunda escena se abren con la acotación “The same”, que sería mejor traducido como “Lo mismo”, para no solo marcar la permanencia espacial entre una y otra (como traduce Matamala al colocar “El mismo lugar”), sino también la inmovilidad en las dinámicas entre personajes (286, 322, 330).

Esta ausencia de cambios puede relacionarse al lenguaje del amo, entendido en su simplificación, está todo el tiempo definiendo al otro y al sí mismo: “Lo siento por tu madre, dos así [retrasados]”, le dice Ian a Cate (263). Durante toda la obra señala el mal olor que provendría de él y se autocalifica como asesino (297-299). Este lenguaje conserva los roles estableciendo tareas y trampas para asir al esclavo. Justo antes Ian le ordena a Cate: “Dale propina a ese negro cuando suba los sándwiches” (259). A continuación le dice: “No quiero que te marches nunca” (261). Este proceso de manipulación por medio de un lenguaje, del estancar al sujeto en una *Imago*, va tomando cuerpo y la violencia deviene explícita a nivel físico: Ian obliga a Cate a masturbarlo (272-274), el Soldado, ya lo sabemos, lo viola (320). La violencia cae en la visión de cierto feminismo de la dialéctica de “amos-esclavos” que no se ve solamente en la escena: nos enteraremos de ella por los diálogos de los personajes. Así,

---

<sup>28</sup> Entendemos este término, usual en la teoría de género, de la mano de Éric Marty. El autor analiza cómo las corrientes comportamentalistas y positivistas contaminan la lectura y teoría de Judith Butler. Esto derivaría en términos corporativizados, por ejemplo, *empoderarse* como una palabra relativa a poder producir, para poder seguir con el sistema de forma acrítica. Ver las páginas 69-73 de su libro *Le sexe des modernes* (2021).

por ejemplo, el Soldado cuenta cómo su novia es violada por otros soldados, quienes le sacan los ojos y la dejan morir (320-322).

Terminemos este apartado marcando ciertas ambigüedades que se establecen entre ambos personajes. Porque la división entre amos y esclavos podría ser aún más reductora si pensamos que en ella no habría un poder en el esclavo, una individualidad (como, sin querer, terminan haciendo Galindo y Butler). En el caso de Cate la existencia de un poder se hace evidente en varias imágenes, por ejemplo: Cate da a entender que Ian la viola entre la primera



Fotografía de la puesta en escena de *Phaedra's Love*, realizada por Sarah Kane. La escena coincide con *Blasted*. Fotografía incluida en Saunders, 2002: 84.

y la segunda escena, dejándole la vagina y el ano sangrando. Este sangrado se menciona posteriormente: “No puedo mear. Es solo sangre [...] Ni cagar. Me duele”, afirma ella (301). Su venganza es visible, tramposamente en la segunda escena es ella la que “lo conquista”. Como vemos en la fotografía, las acciones son concretas: besa su espalda, la lame, la araña, hasta quitarle la ropa interior y realizarle una felación. Entonces “ella muerde su pene tan fuerte como puede. / El grito de placer de Ian se vuelve un alarido de dolor. / Trata de soltarse pero Cate lo agarra con los dientes” (295).<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Traducción de Matamala, nos parece importante citar también el original: “she bites his penis as hard as she can. / Ian’s cry of pleasure turns into a scream of pain. / He tries to pull away but Cate holds on with her teeth. / He hits her and she lets go” (294).

A pesar de todo, con más o menos ambigüedades, Ian sigue “en una pieza” (297), dice la obra; por lo menos hasta la irónica inversión de poderes propiciada por el Soldado. Es decir que los roles, como la imagen anticipa, con la mujer siempre por debajo, no cambian, se mantienen estáticos para que la obra de Kane cargue sus personajes con una connotación valorativa, territorio de la moral remarcado por Nietzsche, o de la ironía remarcado por Deleuze... Graham Saunders, señala que la obra gira en torno a la ironía contra el nacionalismo (2016: 52-54). Este crítico, en su ensayo “‘This disgusting feast of filth’: *Blasted*” (2002), revisa la estructura, el tema del nacionalismo y las influencias de la obra, para justificar la afirmación sobre la ruptura que instaura en el contexto británico (2016: 37-69). Saunders señala que el teatro británico de la época, posterior a la guerra fría, tendía a lo nacionalista, contra lo que Kane instauraría una ironía crítica y ácida (2016: 53). Su lectura no ve una ironía sobre los roles y personalidades de los sujetos: Saunders festeja la ironía.

El crítico no analiza lo que implica el término y cómo este se acercaría a la figura de la *Imago* lacaniana. En contrapelo, nosotros sí podemos señalar que la ironía, recordémoslo con Deleuze, no reconoce individualidades, poniéndolas a todas en un “fondo indiferenciado, el sin-fondo [...] que representa el pensamiento trágico”, del “romanticismo” y el “clasicismo” (1994: 149-150). La ironía y la moral, leídas por Deleuze, nos ponen frente a un puro círculo, un puro Cronos, que para el autor sería la instauración de un “tiempo total”, el significado cerrado y finito (1994: 170-175). Es decir que los sujetos no podrán escapar de esos dos roles (en tanto, ya lo decíamos, estructuras relacionales) que se han trazado para ellos. Quizás eso simboliza, aunque lo analizaremos posteriormente, la ceguera de Ian al final de la obra: como el rey Lear que pierde todo, lo vemos en el epígrafe, por no querer leer las relaciones que tiene con los otros; como Gloucester, el fiel ayudante de Lear, a quien también lo militar le quita los dos ojos y los pisa (Shakespeare, 2021: 628-633) para evitar que ame y actúe por su amor. Ceguera diferente a la de *Ver-tebral*.

### **2.1.2. El encierro en *Ver-tebral*: otro tiempo mítico y sujetos fragmentados**

También en Katy Bustillos el encierro parece estar marcado inicialmente por la *Imago*, visión simplificada del paradigma, o por la circularidad: Cronos e ironía. Este aparece también a través del número tres, pues son tres escenas las que componen a *Ver-tebral*. Las primeras

dos (VE: 6-30) muestran a los personajes encerrados ejerciendo una violencia sobre el otro. M exige, típico Cronos, comida, abrigo y cuidados de A. Ella los brinda, buena figura materna. La repetición hace que la violencia de ellos entre ellos y del afuera contra ellos vaya en ligero *crescendo*. La tercera escena (VE: 31), en cambio, aparenta una ruptura donde A deja de obedecer a M. Tal estructura dramática podría llevar a la moraleja del *empoderamiento femenino*, como ya lo venimos entendiendo en la obra de Kane; pero también es aparente porque los personajes no salen, aunque sí definitivamente algo cambia en ellos: M, que ya era ciego, pierde los ojos por haber visto el afuera y A se queda ciega. Parece ser el territorio de la *Imago*, pero, como veremos en la segunda parte de este ensayo, el Aión –la línea recta, el significante para Deleuze (1994: 176-180)– aparece. Así el Sentido se insinúa como fantasma. Estaremos, como el título indica, en el territorio ambiguo de la palabra *vértebra*, definida en la propia obra: “Préstamo (s. XVIII) del latín ‘articulación en torno a la cual gira un hueso’, vértebra, derivado de *verteré* ‘girar, volver’” (VE: 5). Definición modificada por Bustillos, pues la original no menciona “volver”.

Veamos el detalle, pues ahí donde el lector podría pensar que estamos de nuevo ante amos ejerciendo violencia hacia sus esclavos, donde no habitan *con* ellos, la diferencia se materializa. Este lector puede ver la lógica amo-esclavo, de lo duro y lo suave, del padre y la madre, porque el inicio de todas las escenas está marcado por la exigencia de M a A y la obediencia de la segunda: “M: Pásame un vaso de agua. / A: Te lo paso. / M: Está muy caliente. / A: Te lo enfrió” (VE: 6). Sin embargo, pronto se instaura un proceso cacofónico o, como por ahora llamaremos, comunicacional, es decir, un diálogo de sordos. Dice en la misma página: “A: ¿Escuchas eso? / M: Tengo hambre. / A: ¿No escuchas eso? / M: ¿Ya hiciste de comer?”. Esto permite a A escapar del lugar de esclavo y posteriormente que sea A la que exija, la que insulte, la que ejerza la violencia de manera sistemática:

A: Te tendré que dar choques eléctricos  
Para que ya no prendas la luz.  
M: Necesito luz.  
A: Dame tu mano. Vamos donde el enchufe.  
Ya tengo el tenedor.  
Solo será un pequeño pellizco. (VE: 13)

Así el reclamo de M, quien se piensa amo sin serlo y a la vez siéndolo, pues su poder nunca es anulado del todo, es:

M: Nunca me haces caso. [...] Tienes que complacerme. Tienes que comprarme cerdo.

**Pausa.**

**M:** ¿Te dormiste?

**Pausa.**

¿Me escuchas?

**Pausa.**

¿Hola?

**A:** Es como volver.

**M:** ¿Te dormiste?

**A:** Vuelvo.

**M:** ¿De dónde?

**A:** Siempre vuelvo. (VE: 15)

Y ella se cree simplemente, en un sentido del título, la que *vuelve* a lo mismo, sin notar la potencia del *girar* que se encarna en ella, esclava y ama al mismo tiempo, mujer, Neutro... Lo Neutro se va mostrando por ese no poder encajar permanentemente en un rol, que también se da en esta obra porque la memoria de los sujetos es demasiado feble, fragmentada.<sup>30</sup>

**M:** ¿Qué día es hoy?

**A:** No sé. Vendimos el calendario.

**M:** ¿Lo vendimos?

**A:** Sí, ayer. Lo vendimos ayer, junto con el reloj. Te acabo de decir eso. ¿No te acuerdas?

**M:** No. No recuerdo. Solo me dijiste lo del reloj. (VE: 11-12)

A, lo sabemos los lectores, le miente a M. Este tipo de diálogos son comunes a lo largo de la obra. Esto nos podría hacer pensar que los personajes están obligados (por su memoria, por el exterior) a vivir en un eterno presente marcado por la ausencia de relojes o calendarios. No se piensa ni en el pasado ni en el futuro, como en la obra *La forma del agua* de Gino Ostuni (2018): un tiempo total, Cronos. Sin embargo, sin anular el Cronos, necesario para llegar al sentido, algo sí recuerda el pasado en Bustillos: el cuerpo.

**A:** Claro. ¿Y tampoco te acuerdas que golpeaste el espejo?

**M:** Pero no me moví.

**A:** Pero si acabas de hacerlo. Yo misma lo vi.

**M:** No lo golpeé. Me daría cuenta. Me acordaría.

**A:** Toca tu mano.

**M:** ¿Para qué?

**A:** Solo hazlo.

**M:** Me duele.

---

<sup>30</sup> El tema de la memoria, de larga tradición en la dramaturgia, llega a Bustillos a través de Gino Ostuni (y a él a través de Rafael Spregelburd, dramaturgo argentino, y su obra *Cuadro de Asfixia*). Ostuni trabaja este tema en su obra *La forma del agua* (2014), publicada el 2018 por su editorial, que muestra a una pareja encerrada en una cueva mientras llueve y el encierro se vuelve infinito porque no se acuerdan cuándo empezó a llover, dónde podrían refugiarse si salieran, luego van olvidando sus propios nombres y su relación...



A: ¿Ves? (VE: 12)

Es del cuerpo, de la piel, como diría Deleuze, que surge el Aión, esa superficie donde los lugares empiezan a diferenciarse (1994: 134). Así se hacen un poco más visibles las dinámicas de ida y vuelta, de Cronos y Aión. Deleuze, al existir ambas series, habla sobre una alternativa nunca resuelta que sostiene la existencia del sentido: “Si se prefiere, la alternativa está entre dos purezas, la falsa y la verdadera, la de la responsabilidad y la de la inocencia, la de la Memoria y la del Olvido” (1994: 291). A está marcada por la dualidad, es ella a quien “La luz no [...] cubre media cabeza” (VE: 19), es decir, que es dos simultáneamente.

Sin salida o ceguera, entonces, que es distinta a la ceguera puesta en escena por Sarah Kane. Porque en *Blasted*, recuperando la ceguera shakesperiana, se trata de un no ver las relaciones humanas y de “un tipo de castración” (Kane en Saunders, 53-54): Lear ante Cordelia.<sup>31</sup> En *Ver-tebral*, de nuevo el título se vuelve significativo, se retoma quizás una ceguera más cercana a la del *Edipo rey* de Sófocles. Edipo, como Lear, no sabe a quién está amando y quiénes son esos que lo rodean; pero esa ceguera, más allá de Shakespeare, se relaciona con una prohibición y un deseo que salta por encima de la primera, *una perversión*. Es decir parece haber una opción: para Deleuze sería el perverso que, habiendo atravesado Cronos y Aión, se volvería maestro de las superficies, ahí donde el paradigma es complejizado y aparece el Sentido (1994: 99-109).

Este deseo, esta pulsión de convertirse en perverso aparece como un fantasma en ciertos objetos, pero es (para el lector que es el que lo ve en las acotaciones) insinuado en el afuera al que los personajes nunca salen, pero sienten; como Lear en el epígrafe de este capítulo “no aman”, pero piensan en el amor. Neutro del “ni... ni...”, donde ni salen ni se quedan. Hablo, por supuesto, de ese ojo que ve a A y a M (VE: 20) desde afuera. Porque este proceso ético y de conocimiento propiciado por lo Neutro se radicaliza en la puesta en escena virtual: *Ver-tebral v.2* (2020), donde la propia perspectiva de la cámara, es decir, del espectador ocupa el lugar de ojo, quizás a la manera de Brecht, con la mente fría, relajado, distanciado. Algo similar, pero diferente sucede en la primera puesta en escena *Ver-tebral*

---

<sup>31</sup> La castración es un tema bien criticado por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, pues ahí el psicoanalista o el sacerdote utilizan la castración (el vacío del deseo) para cargarlo de una connotación negativa (2002: 159-160). Veremos más adelante cómo, con el Cuerpo sin Órganos (CsO), los autores hacen del deseo un lugar en sí mismo de goce que en *Ver-tebral* ya se insinúa como un llamado o fantasma.

v.1 (2019), donde la propia Katy Bustillos que, sin que los personajes la vean, se pasea por su escenario y encarna ese afuera.

## **2.2. El llamado de la madre: el teléfono y la puerta en Sarah Kane y Katy Bustillos**

### **2.2.1. El teléfono: dos llamadas diferentes**

En *Blasted* ya aparecen el teléfono y la puerta como elementos que conectan problemáticamente a Ian y a Cate con el exterior, antes de la explosión de la tercera escena. Pero en *Ver-tebral* estos elementos se relacionan con el deseo. Pero, ¿qué función tiene el teléfono en *Blasted*? Ian trabaja como periodista. En la primera escena, el teléfono suena mientras ambos están en la cama del hotel y él empieza a dictar una nota: “Un asesino serial asesinó a la turista británica Samantha Scrace [...], en un ritual de asesinato enfermizo coma, la policía reveló ayer punto nuevo párrafo”.<sup>32</sup> Para Graham Saunders este dictado hace visible dos elementos. Por un lado, el carácter nacionalista y conservador de Ian, quien luego se niega a contar la historia del Soldado, por ser extranjero. Esta negación sería también la que lleve al acto de violación, la ironía ahí se hace visible. Además, Ian a lo largo del dictado haría énfasis en esa emotividad que movería a su lector (de misma posición política): la madre soltera que tenía planes para el futuro y que es brutalmente asesinada por un extranjero (Saunders, 2016: 51). Por otro lado, “las instrucciones técnicas de Ian sobre la puntuación producen un efecto de distanciación [en el espectador] hacia cualquier sentido real de shock o repugnancia ante el evento”.<sup>33</sup> Es decir, es ahí donde Saunders ve, aunque no lo explicita, confirmada la ironía, la moral con la que la autora envolvería a sus personajes.

Mientras que en *Ver-tebral* el teléfono parece ser ese elemento por donde el deseo, eso que desvía la moral, se insinúa afuera y entra a partir de llamados específicos. Por ejemplo, digámoslo de paso, el primer llamado del afuera que A escucha suena como el llanto de un bebé (*VE*: 6). Llanto que conecta a A con Martín, ese hijo que parece haber sido

---

<sup>32</sup> La traducción es una ligera modificación de la de Matamala, ya que ella varía la puntuación del original, dice este: “A serial killer slaughtered British tourist Samanta Scrace [...], in a sick murder ritual comma, police revealed yesterday point new par” (270). Dice la traducción de Matamala: “Un asesino en serie mató brutalmente a la turista británica Samantha Scrace [...], en un ritual de asesinato enfermizo, coma, reveló ayer la policía, punto nuevo párrafo” (271).

<sup>33</sup> La traducción es mía, dice el original: “yet Ian’s technical instructions for punctuation produce a distancing effect to any real sense of shock or revulsión to the event” (Saunders, 2016: 52).

abortado,<sup>34</sup> concebido por A y M; es decir, con su rol de madre y con lo materno, el deseo y que adelanta lo que en las siguientes obras es más potente: el hijo como quien educa, en este caso muy cercano al de *Madre Coraje y sus hijos*, a su madre. Recuérdese que en Brecht, para Barthes, la muerte de los tres hijos en dicha obra permite a la madre ver su propia alienación (2002, III: 997-1013). El teléfono, otro afuera, en total suena cinco veces a lo largo de la obra (VE: 8, 13, 17, 23 y 28), en tres de esas ocasiones A contesta el teléfono y recita versos provenientes de “El padre” de Heiner Müller. Detengámonos a ver ese texto:

Un padre muerto acaso hubiera sido  
mejor padre. Lo mejor de todo  
un padre nacido muerto.  
Siempre vuelve a brotar hierba sobre la frontera.  
Hay que arrancar la hierba  
que crece sobre la frontera una y otra vez (Müller citado en Bustillos, VE: 8).

Dejando de lado su origen, podemos ver un contraste entre los diálogos que dominan el resto de *Ver-tebral* o incluso de *Blasted*, pues en ambas obras, donde los diálogos se escriben en verso, hay una coincidencia entre el verso y la oración gramatical: *esticomitia*.<sup>35</sup> Esta figura retórica, opuesta al encabalgamiento, puede ampliarse más allá de la gramática y leerse en tanto una coincidencia entre el pensamiento “políticamente correcto” y Bustillos. Coincidencia que se insinúa en la estructura dramática de *Ver-tebral*. La *esticomitia*, entonces, señalaría una forma circular, cerrada, perfecta; la forma del Cronos y la ironía para Deleuze. En el poema citado, en cambio, Bustillos establece rupturas entre el verso y la gramática, hay encabalgamiento; cosa que no sucede en ningún momento en la obra de Kane. Esto puede leerse como una señal: aquí la estructura dramática circular está siempre puesta en crisis por sus significantes. Además de Cronos hay Aión, y en esa no coincidencia, se

---

<sup>34</sup> De alguna forma, el hijo abortado es ya el espacio del Cuerpo sin Órganos (CsO) de Deleuze y Guattari, espacio que hemos definido en el primer capítulo de la tesis como el lugar donde desear se vuelve en sí mismo una potencia gozosa. El afuera, ese lugar desde el que los llama el bebé se vuelve entonces doblemente significativo. Y que no salgan es un aviso: es imposible, en esta obra, demasiado cercana a la castración, hacerse un CsO que se llene de goce.

<sup>35</sup> La *esticomitia*, como nos recuerda Roland Barthes en su seminario sobre el discurso amoroso, es una figura marcada por el infinito del calendario, donde se desea la palabra final para darle sentido a una escena, pero nunca se la logra (2007: 243).

empieza a romper (como un espejo) la “moral feminista” de la obra: empezamos a dejar de estar cegados por la *Imago* lacaniana.<sup>36</sup>

La distancia se juega así en verdaderos términos brechtianos y no como la respuesta que proviene desde otra moral, sino en tanto una interrogación (ver Barthes, 2017: 109-117). Es decir, cada elemento y cada personaje suspende los dos términos del paradigma (la políticamente correcta y la incorrecta, la del padre y la madre, la de la Ley y su infracción, la de lo duro y lo suave, el de la ironía y el humor) sin anular ninguno: señalando su fragilidad. Tal movimiento se puede ver en el contenido de dicho texto que, aunque no sea suyo, dentro de la obra puede leerse en dos sentidos. El primero refuerza el paradigma donde el padre (lo masculino) es el que exige todo del sujeto femenino (así como hace M, al inicio de la escena, con A) y por lo tanto esta lo desea muerto, instaurando un reino de lo igual, de lo puramente femenino. Lo que sí empieza a señalarnos esta lectura es la oposición implícita entre padre y madre, si el uno es Ley, ¿la otra qué? La segunda lectura pone el foco en la paradoja del tercer verso: si el padre nace muerto, no puede existir el sujeto de la enunciación (no hay procreación). Hay un deseo de no existencia, una búsqueda del vacío o la muerte, lo único que permitiría un conocimiento sobre el goce propio que se evidencia a lo largo de la obra y que en las siguientes obras se radicaliza. La madre se ve, entonces, como vacío, como algo que no se puede fijar, como muerte... Esta noción también es enunciada por A en: “M: Me voy a descomponer. Las madrugadas me dan miedo. Siento que al no dormir me moriré. Oigo la muerte caminar por el pasillo / A: Soy yo caminando” (VE: 20).

Ya hemos visto cómo la dialéctica de amos y esclavos, de lo femenino y lo masculino se mueve y anula la lógica del *Imago*, del paradigma simplificado. Lo importante será que, además, aquí se insinúa el desplazamiento, el tercer lugar: el autoconocimiento del goce individual, del cuerpo, ¿dónde lo vemos? En el siguiente diálogo las respuestas van bailando, insinuándose: “Es que no debí contestar el teléfono [...]. / Ya saben que estamos aquí. Pronto vendrán a cortarnos la luz” (VE: 18). El deseo no se nombra, está ahí, como un fantasma, en la triada entre ese “deber”, ese “saber”, y ese “poder (ver)”. Así sucede en todo el texto, no por algo, si uno lee solo los nombres de los personajes, de arriba para abajo, lee: MAMA; pero en momentos de crisis las letras se invierten (de M-A, pasamos a A-M) recordando la

---

<sup>36</sup> Marquemos de paso que esto se extiende de distintas maneras a toda la obra: los diálogos cacofónicos de los personajes, la pluralidad de lenguajes (entre literales y metafóricos, como en el propio poema claramente dividido en dos), el uso de signos de puntuación en la obra, etc.

movilidad de la madre. Un ejemplo de momento de crisis es la primera vez que A escucha el afuera (VE: 6). Entonces ella habla dos veces seguidas y el orden ya no es M-A, sino A-M. Este movimiento también permite leer la obra como una gran dedicatoria, una búsqueda: “A mamá”, a la vez adjetivación del personaje A. En la cita se hace palpable, además, que el deseo pone en circulación a los otros tres elementos. Si A no desearía algo del afuera no contestaría el teléfono. M teme la voz al otro lado de la línea, pero desea saber quién ha llamado. Ambos desean, pero temen: *temen su deseo*.

### 2.2.2. La puerta: el otro que aparece

Este temor al afuera existe en *Blasted*, pero solo en la figura de Ian, quien lo materializa en la figura de la puerta. Para Graham Saunders, la puerta sería un elemento de tensión dramática (2016: 56). La lectura puede llevarse más allá. Desde el principio, incluso habiendo pedido algo al restaurant del hotel, Ian demuestra pavor cada vez que alguien toca la puerta:

*Llaman a la puerta.*  
*Ian se sobresalta y Cate va a abrir.*  
Ian: No.  
Cate: ¿Por qué no?  
Ian: Ya te lo dije [es peligroso].  
*Saca la pistola de la funda y va hacia la puerta.*  
*Escucha.*  
*Nada.* (Kane en Matamala, 2014: 263)

Su miedo a la ciudad, llena de “negros” y “extranjeros”, se materializa en la figura de la puerta. De igual manera, es a través de ella que, incluso antes de la explosión, el Soldado se comunica burlándose de él:

*Intentan abrir la puerta desde afuera. Está cerrada.*  
*Suenan otros dos golpes fuertes.*  
Ian: ¿Quién es?  
*Silencio.*  
*Luego otros dos golpes fuertes.*  
[...]  
*Ian mira la puerta.*  
*Luego da dos golpes.*  
*Silencio.*  
*Luego suenan dos golpes más desde afuera.* (301-303)

Ian golpea tres veces, por fuera el soldado otras tres y así se establecerá una “coreografía de golpes” (Saunders, 2016: 55). Para Saunders, este juego de golpes habría sido recuperado de

la obra *The dumb waiter* (1960), de Harold Pinter (1930-2008), dramaturgo británico, ganador del nobel de literatura que habría ejercido gran influencia sobre Kane, además de haber sido un gran apoyo institucional para ella. En ambas obras, dice Saunders, los toques a la puerta significarían peligro, una presencia misteriosa y despreciable (2016: 56).

Aunque no anulamos la lectura de Saunders –es visible que Ian tiene miedo y presiente un peligro en lo exterior–, este juego casi infantil de tocar la puerta y responder al toque con la misma cantidad no puede sino insinuar el mismo territorio que para nosotros, en Bustillos, es fundamental. El territorio de la relación entre sujeto y otro, el de los ritmos en los que estos dos se encuentran, coordinan, se separan, van y vuelven. Eso que para Barthes, utópicamente, se llamaría “idiorritmia”: para él esta forma ideal del Vivir-Juntos, estaría marcada básicamente por una “soledad interrumpida de manera regulada” (2005: 49). Aquí, sin embargo, estamos ante una contraimagen (*huis clos*) de ese sueño: el toque no es deseado, la interrupción no es deseada, el ritmo es solo uno (¿homorritmia, podríamos decir?).

La violencia nos pone al lado de una *Imago* lacaniana, trágica y angustiosa. El psicoanalista Jacques Lacan (1901-1981), cuando trata de explicar la concepción de sueño de Freud, narra un sueño en que se introduce el ruido de alguien tocando la puerta (1999: 60-65). “Cuando el ruido del golpe llega, no a mi percepción, sino a mi consciencia, es porque mi consciencia se reconstituye en torno a esta representación –sé que estoy bajo el golpe del despertar” (1999: 64): *es lo real golpeando*.<sup>37</sup>

Sin embargo, cuando lo real o la violencia entran, en el caso de la obra de Sarah Kane, nada parece cambiar, como ya decíamos al analizar las *Imago* que estos personajes encarnan. Esto no parece replicarse idénticamente en *Ver-tebral*, donde aunque también estamos ante una contraimagen de la idiorritmia (la familia es siempre una, dice Barthes [2005: 49]), la revelación mueve a un conocimiento. También ahí la puerta es tocada con violencia y, especialmente en la puesta virtual, pone en estado de peligro a los personajes. Pero revisando el nexo del teléfono y la puerta, la lectura se complejiza: desde la segunda escena el lector sabe que tras la puerta hay un ojo. “Puerta entreabierto. Un ojo ve a A y a M” (VE: 19), también en la tercera el ojo se repite y “M va hacia la puerta, la abre y ve a través de ella”

---

<sup>37</sup> Así, Lacan dice que para Freud “el sueño es la realización de un deseo” (1999: 65). Posteriormente parece tomar distancia de la teoría freudiana, pues afirma que el sueño, en tanto cuadro, es siempre una trampa, un señuelo o *trompe-l’oeil* (1999: 112-120). Es decir, un objeto a minúscula, que capta el deseo del sujeto para alejarlo de su goce real.

(VE: 30). En todas las citas puestas en juego hay algo que de inicio no se puede ver (M está ciego, luego A también), algo que está prohibido o que genera miedo, como en *Blasted*, que los otros quieren impedir (cortando la luz). Pero al final M sí ve afuera, aunque en la siguiente escena ha perdido sus ojos, ¿qué ha pasado?

Ese ojo que espía a A y a M tiene al menos dos posibles sentidos. El primero se relaciona al código de la violencia y la interrupción de la intimidad de lo privado. Vemos, como espectadores, como lectores, todo eso que no deberíamos ver. Nos inmiscuimos y somos parte. Este ojo de lo social justifica el miedo de los dos personajes al exterior, porque está ubicado en el lugar del poder. Desde ahí puede cortarles la luz o, si leemos la elipsis en: “Si nos cortan, no podremos *ver*” (VE: 10) o “Si nos cortan, prendes las velas” (VE: 18), puede cercenarlos. A la manera de las obras de Kane, puede castrarlos, cortarles el deseo y, por tanto, el goce. Es decir que el ojo se asocia a Dios (como bien nos recordaría la iconografía cristiana) y, en esta primera lectura, tenemos que pensar en un Dios cruel e inmisericordioso.

Sin embargo, un segundo sentido contradictorio se hace presente. El gesto de autoconocimiento que en la primera puesta en escena de la obra, *Ver-tebral v.I*, es radical: pues es Katy Bustillos quien hace del ojo, ve a sus actores desde tras escena, toca la puerta, a veces se mete en el escenario y cambia algo y luego sale. Esta otra forma de constructor escénico brechtiano encarna a quien mira a los otros para verse a sí mismo. El Dios baja a tierra y se hace carne, sufre con los personajes, desea y vive con ellos: voyerista que quiere acercarse a su objeto de deseo. En esta misma posición coloca al espectador y al lector, generando una distancia crítica con su texto: una nueva ruptura, en otras palabras, de la esticomitía, de la identificación, de la *Imago*, que podría haber habido entre espectadores y personajes. Este gesto que pasa por la encarnación del autor se concreta en *La gallina asintótica*.

Esta lectura se complejiza si uno compara este encierro y esta puerta con la obra *Huis clos* (1944), de Jean Paul Sartre (1905-1980) a la que hace varias veces referencia Roland Barthes. En ella vemos a tres personajes: un hombre (Garcin) y dos mujeres (Inés y Estelle) que, tras su muerte, llegan al infierno: un cuarto de hotel, estilo salón Segundo Imperio. El único castigo es la convivencia entre los tres: la imposibilidad de distancia entre ellos que hace que cualquier roce, incluso el mismo silencio, se vuelva tormentoso para el otro. He ahí

la famosa frase de Garcin: “El infierno, son los Otros”.<sup>38</sup> Entre ellos, sin embargo, también se plantea una dinámica de deseos: Inés desea a Estelle y Estelle desea a Garcin. Es por esta dinámica que, aunque durante toda la obra insisten en que desean salir y que se detestan, cuando la puerta se abre, ninguno se atreve a abandonar a los otros. En *Ver-tebral* tampoco se sale no solo por un castigo, sino por los deseos entre personajes: el conocimiento que la experiencia de ausencia radical de distancia posibilita. En ambas se cumple el epígrafe de Lear, no se atreven a amar: ¿es aquí la distancia, el no salir, el miedo a la fiesta que Derrida señalaba sobre Brecht? No, salir sería morir: se va confirmando la presencia de un primer Neutro, que ni es uno ni es el otro, y que insinúa un Neutro complejo para las siguientes obras, soluciones que no impliquen desear el afuera, deseo metafísico.

Ambas lecturas se complejizan al final de la obra, cuando M ve el afuera, lo que la puerta escondía y en la siguiente escena ha perdido sus ojos. Aunque no sabremos lo que ve (¿al ojo?), sí podemos leer su gesto que, ya decíamos, es el de Edipo que al enterarse que había amado a su madre y matado a su padre se saca los ojos. Esto no sin antes exclamar: “¡Oh luz, quizás sea ahora la última vez que te vea, / pues soy visto por todos como el que nació de quienes no debía, / el que se casó con quien no debía, el que mató a quien no debía!” (Sófocles, 2018: 110). Es decir, en la tragedia se ha saltado una prohibición establecida por los otros (ese “todos” que mira a Edipo, lo social), pero tras ese acto de perversidad hay un conocer el goce y conocerse a sí mismo (*anagnórisis*, diría Aristóteles). Sin embargo, aquí ese acto se ha pagado caro: ¿podemos leer la pérdida de visión como castración, es esta la obra de Bustillos más lacaniana? O, por el contrario, ¿Bustillos también se ha saltado la prohibición perversamente y esta aquí abriendo la cancha al juego que las siguientes obras de la autora van a desplegar?

### **2.3. El incesto y el espejo: Katy Bustillos abriendo baile más allá del paradigma**

---

<sup>38</sup> Traducción propia, dice el original: “l'enfer, c'est les Autres” (1947: 93). No utilizamos la famosa traducción de Aurora Bernárdez que traduce: “El infierno son los demás”, sin respetar la mayúscula de Sartre que le da un énfasis filosófico que caracteriza a Garcin (periodista y literato). Mayúscula aquí significativa para el análisis.



Para seguir en esa segunda lectura llevada a un extremo más lejano que en la obra de Kane, es necesario un análisis de eso que solo aparece en la obra de Bustillos: las figuras del incesto y del espejo.<sup>39</sup> El primer tema, aunque aparece con más fuerza en las siguientes obras, ya aquí parece tener capas de ambigüedad. Al inicio de la obra no se puede determinar con claridad la relación de ambos personajes, hecho que se va complejizando para, al final, llevar al espectador atento a la misma posición de M cuando dice: “No recuerdo. No puedo recordar. Solo me acuerdo de ti. De mí. De Martín” (VE: 27). Trío problemático porque confirma la pulsión edípica en el sentido denso de la obra, no de la castración psicoanalítica, sino justamente de eso que se escapa a una de las leyes fundamentales que regirían sobre el sujeto: la prohibición del incesto. Y ya hay aquí una inversión de los roles familiares estereotípicos: pues es el hijo el que guía a la madre, con su llanto, despertando el deseo; son ambos padres los que bailan la mirada del afuera y más allá de su sanción, intuyen su goce. Sin embargo, en el texto no aparece el incesto de forma directa, sino solamente por guiños, sobreentendidos, etc. ¿Cómo podemos leer esta censura?



Escena final de *Ver-tebral v.2* (2021).

---

<sup>39</sup> Debemos señalar que no es primera vez que la figura del espejo aparece en la obra de Bustillos, en *Fragmentos de un recuerdo futuro* (2016) empieza así: “Cuerpos fragmentados. / Lluvia. / Eso es lo que veo en el espejo.” (GMS: 35).

La respuesta viene del siguiente tema: el espejo. Esta figura se repite insistentemente a lo largo de la obra, ya la primera acotación reza: “*Al frente, un espejo con una leve rajadura*” (VE: 6). A nos irá contando cómo, con el pasar del tiempo, el espejo se irá fragmentando: “A: La grieta en el espejo está más grande / M: Feliz aniversario, mi amor / A: La grieta es enorme. No puedo ver mi reflejo en el espejo. Me veo doble” (VE: 11). La progresión va hasta que el espejo acaba totalmente roto, lo que se ve con claridad en la escena final de la versión virtual. En ella vemos a M y a A, después de que uno pierde los ojos y la otra queda ciega, frente al espejo: él come mientras le dan arcadas y ella lo peina. Finalmente, él le pregunta si le puede dar su chompa y ella dice que no. Analicemos las connotaciones de estos gestos.

Para Deleuze, cuando analiza la relación entre la serie del Cronos y la del Aión, la imagen del espejo se vuelve especialmente significativa. Esta “asegura la convergencia de las dos series [significado-significante, Cronos-Aión] que recorre, pero con la condición de hacerlas divergir sin cesar. Y es que tiene como propiedad estar siempre desplazada respecto a sí misma” (1994: 61). Es decir, al poner en contacto, frente a frente, las dos series, insinúa la superficie y la perversión: pero todavía no está ahí. Es el hijo, en esta obra, el que trata de jugar a ser el espejo. Pues M es Cronos, marcado por el instinto de conservación que confundiría los elementos del paradigma, centrado en la comida –necesidades básicas de supervivencia del sujeto– (1994: 203-204). Y A trata de ser Aión, en tanto busca la unión, doble acontecimiento, inexistente y que solo se intuye a través de este proceso, que devendría en Sentido, eso que Deleuze considera animal, en tanto este solamente es sí mismo (1994: 50-56). Sin embargo, en este choque frente a los espejos, el dilema de Bustillos es doblemente problemático; ya que los personajes no pueden ver, incluso si dicen ver las acotaciones los desmienten: “A: Puedo ver. / A sigue ciega” (VE: 29). No ven sus cuerpos, pero los sienten, no han llegado a su deseo, al Sentido, pero escuchan su llamada. Las acciones que realizan apuntan directamente al cuerpo: comer, peinar al otro, acicalarlo... Las arcadas del actor son una violencia ahora hacia el espectador que ve, con distancia, todos estos elementos. Aunque en la obra el deseo no se corporaliza en goce, personajes y espectadores lo intuyen: el espejo, el hijo en esa relación con la Madre, permite verse al sujeto sin poder tocarse.

Es así como hemos confirmado que en *Blasted* este camino no es seguido, y el afuera (lo Real, el Otro, diría Lacan) es siempre visto con la violencia y la ironía desde lo

“políticamente correcto”, de la lógica de la *Imago*. Mientras que ahí donde una obra “políticamente correcta” restauraría el espejo, sus grietas, para que, al verse *por fin completa*, la mujer pueda rechazar el pedido masculino; Bustillos le quita los ojos, la fragmenta, para poder decir que no y aun así permanecer con él. Por eso diremos que un conocimiento del sí mismo y del otro se intuye más allá de esos límites de la *Imago*. No olvidemos que también la cámara, la pantalla, en la versión virtual se va fragmentando, como un espejo, pero donde ahora se ve el espectador, el lector. Quien algo conoce sobre la violencia, el poder y el lenguaje, porque a decir de Claude Coste, en la introducción que hace de *Cómo vivir juntos*, el lenguaje siempre trata de someter al otro (Coste en Barthes, 2005: 34-35). Será por eso que los roles no son fijos en Bustillos y el fantasma se insinúa en esta obra: fantasma del paso de la *Imago* al Imaginario, de la castración al deseo. Fantasma que todavía no ha dado una salida y hace que el espectador/lector quede a la espera de ese camino que aquí abre Bustillos. Camino no del todo revisado, pues pendientes dejamos temas como el incesto. Pero la duda principal que queda es: ¿qué pasa en las siguientes obras?, ¿escucha Bustillos el llamado de la madre?

## CAPÍTULO 3

### EL ENCIERRO DEL ENAMORADO EN *PAREIDOLIA* Y *EL TELÉFONO CONTESTA A SILVIA*:

#### LA (PO)ÉTICA DE UN LENGUAJE QUE TIEMBLA Y LA SALIDA DEL SUICIDA

*Y otra vez me quedo, no diré solo, no, eso no es lo mío,  
pero, cómo decirlo, no lo sé, en posesión de mí mismo, no,  
nunca me abandoné, libre, eso es, no sé qué quiere  
decir eso pero es la palabra que oigo usar,  
libre de hacer qué, de no hacer nada [...].*

Samuel Beckett – *Molloy*.

### 3.0. Dos obras amorosas: el encierro *por los otros* en la boca y la cacofonía

A la pregunta planteada en *Ver-tebral* –sobre si Katy Bustillos escucha el llamado del Imaginario barthesiano, del afuera, de la madre, del deseo que ahí solo se ve, pero no se toca– sigue la búsqueda de respuestas: se hace temblar la *Imago* lacaniana. Así, en *Pareidolia* (2019) y *El teléfono contesta a Silvia* (2020), Bustillos nos pone ante espacios donde el sujeto, al estar enamorado, experimenta el deseo en su mayor esplendor. Estos fértiles terrenos hacen *temblar* la lógica paradigmática del lenguaje a partir de una (po)ética del vacío que se logra a partir de la construcción de un *estilo* de la autora que analizaremos en estas obras.<sup>40</sup> ¿Qué sucede en ellas?

*Pareidolia* muestra a Paty, una persona de sexo confuso (“chicochica”, dice la Señora, un personaje), en una sala de espera de dentista por un dolor de muelas. Mientras se encuentra ahí, sin ser atendido, el sujeto alucina a otra persona, una Chica de la que está enamorado. Con ella va intercambiando diálogos y, al hablar, sus dientes, uno a uno, se van cayendo. Finalmente, Paty termina siendo un diente. En la obra misma, se relatan dos versiones de esta transformación: en una es transformada por la Dentista en una operación y en la otra se

---

<sup>40</sup> Para comprender qué se entiende aquí por el temblor del lenguaje, potencia que pondría en crisis a los paradigmas, sin buscar un afuera romántico, ver el capítulo 1: pie de página número 10, p. 14. En él retomamos a Marcelo Villena y su lectura de la obra de Roland Barthes, donde temblar implica ese Neutro que oscila entre dos términos y pone en crisis la logósfera. También en el mismo capítulo se apreciará la diferencia entre la *Imago* lacaniana, lugar de engaño y determinación del sujeto, y el Imaginario barthesiano, es decir, entre dos visiones sobre el paradigma.

transforma en el baño de la sala de espera, al verse en el espejo. En ambas es decisión de Paty transformarse. Su Madre encuentra el diente en el baño y trata de *destransformarla*, pero parece no haber regreso. Esta historia es puesta en escena a través de veinte cambios de voz no numerados, donde Paty, la Madre, la Señora y la Dentista turnan la palabra cambiando los niveles de la enunciación: de personajes con personajes, a personajes con el espectador/lector. Hablamos de cambios de voz y no de cambios de escenario, porque entendemos como escenario el espacio y los elementos donde ocurren los hechos, que es invariable. Paty desea dejar de sentir dolor y tener una voz propia: he ahí el encierro en la boca (órgano alimenticio, de lenguaje y de deseo). La obra acaba con la aparición de la Chica.

Algo similar ocurre con *El teléfono contesta a Silvia*, donde Silvia busca superar su miedo a hablar tras su ruptura amorosa con Ana y su relación problemática con su Mamá. Silvia siempre ha sentido que no tiene voz o que no es escuchada. Así sucede con ambas mujeres: su Mamá y Ana. Por un lado, su Mamá, con quien vive, se va quedando sorda. Silvia decide trabajar como secretaria de un consultorio médico para poder comprarle un audífono para la sordera. La Mamá no quiere, pues piensa que uno termina dependiendo de los objetos y convirtiéndose en ellos. Esto pronto sucede en la obra y los objetos de la casa empiezan a hacer las cosas solos: desde el té hasta cortar algo. Por otro lado, Ana es una de las pacientes que llama y de la que Silvia se enamora; solo vemos sus interacciones por medio del teléfono. La obra se compone de seis escenas en la que tres espacios fluyen con rapidez: la cabina telefónica, la habitación de Mamá y “teléfono” donde trabaja Silvia. Ambas relaciones, con su Mamá y con Ana, fracasan y devienen procesos cacofónicos: esto pone a los sujetos en el lugar de los objetos o de lo *inanimado*. Inversamente, a lo largo de la obra, los objetos se van humanizando o *animando*, como muestra el título: es el teléfono quien contesta a Silvia. Al final todos se transforman: la Mamá en audífono, el padre de Ana en manta, Silvia en contestadora y Ana “se cuelga”.

Revisaremos ambas obras de la mano de Roland Barthes (1915-1980) en los *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), donde pone en escena la enunciación del enamorado y una pregunta por su ética: ¿puede el enamorado suspender el paradigma del lenguaje que al nombrar el deseo lo anula?, ¿puede hacerlo temblar? ¿Hace de su Imagen amada un lugar de conocimiento y así pone en crisis lo Simbólico por medio de lo

Imaginario?<sup>41</sup> Este hilo permite contestar dos preguntas: ¿qué implica poner a las enamoradas en los espacios que Bustillos elige para sus obras: la sala de espera, la cabina telefónica? Y ¿cuál es el dilema de la voz, en tanto la enunciación de las enamoradas, en ambas obras? Las respuestas a ambas preguntas exigen cerrar el capítulo interpretando las transformaciones en objetos en relación a la noción de Cuerpo sin Órganos, de Deleuze y Guattari.<sup>42</sup>

### **3.1. El espacio de la espera: una poética de la no acción**

Para responder a la primera pregunta sobre cómo leer la espacialidad de las obras, en este capítulo veremos cómo Bustillos construye la sala de espera en *Pareidolia*, ahí donde el personaje del sujeto enamorado alucina su objeto y mantiene un diálogo con este. También será necesario analizar cómo aparece, en *El teléfono contesta a Silvia*, la cabina telefónica: espacio desde el cual Ana le deja mensajes a Silvia. Pues ambos espacios se cargan de sentido a partir de la espera y la distancia donde el sujeto no actúa más que internamente: alucina, genera lenguaje, busca un *estilo*. Así se puede afirmar que la no acción será una clave de la poética de Bustillos: la no acción como un gesto radical que se opone a la *Imago* de la literatura occidental y permite al lector soñar otras formas de intersubjetividad posibles siendo consciente del lenguaje. La sala de espera y la cabina telefónica son el *aquí* y el *ahora* donde se desarrolla el dilema que ocupa la siguiente parte del capítulo: los niveles de enunciación.

#### **3.1.1. La sala de espera en *Pareidolia*: gestos de una suspensión que se sabe delirio**

En *Pareidolia* se ironiza la *Imago* lacaniana. Para confirmarlo solo basta ver las definiciones del título propuestas por la misma obra. Ahí donde *Pareidolia* significa: “1. Fenómeno que es percibido *erróneamente* como una forma reconocible. 2. Creer ver formas o contenidos

---

<sup>41</sup> Recuérdese las definiciones brindadas de lo Simbólico, ese orden que precede al sujeto, y de lo Imaginario, relación con la imagen del semejante, dadas en la tercera parte del primer capítulo: “Invocación de voces que suspenden el dilema...” (pp. 19-22). Pues ahí se verá la tensión entre Lacan y la *Theoria* moderna, con Marty y la teoría de lo Neutro.

<sup>42</sup> Para recordar cómo el Cuerpo sin Órganos (CsO), ese deseo autosuficiente que es en sí mismo espacio de goce, pone en crisis todas las jerarquías o paradigmas, ver la segunda parte del primer capítulo de esta tesis (pp. 19-22) donde se sintetiza la potencia de este Neutro complejo.

que *en realidad* no están ahí” (las cursivas son mías, PA: 39). Definiciones que insisten en el territorio del engaño que caracteriza a la *Imago*: lugar común, como dice Marty, para la modernidad (Marty, 2007: 187-189). Sin embargo, esas definiciones pueden ser usadas como punto de partida, pues de solo conocer la historia de la obra se intuye el paso hacia el Imaginario. También porque ambas definiciones recuerdan que el “discurso amoroso, por lo general, es una envoltura lisa que se ciñe a la Imagen, un guante muy suave en torno del ser amado” (Barthes, 2014: 44). Locura, ilusión, delirio que se confirma en Bustillos cuando la Señora dice, tras ver que está hablando sola: “Al loco todos lo dejan solo” (PA: 41). Locura que tanto en Barthes como en Bustillos es revalorizada. El Imaginario festivamente rige el espacio de esta obra: la sala de espera, porque es ahí que amar una Imagen posibilita una experiencia de conocimiento, una suspensión.

El temblar de la *Imago* es posibilitado por el escenario o decorado de la obra. En *Ver-tebral* este es marcado por una cantidad delimitada de objetos señalados en las acotaciones: una mesa, una lámpara, dos sillas, una puerta... Dicha escenografía se repetía con insistencia al inicio de cada escena (por ejemplo, ver VE: 6), hecho que connotaba intimidad y ausencia de distancia. Por el contrario, en *Pareidolia* el escenario no es descrito. En *Ver-tebral* lo único lejano era el hijo, ese afuera que se insinúa, pero nunca se habita: no se habita la distancia. Distancia en el sentido barthesiano, pues no olvidemos que el Vivir-Juntos “sobre todo idiorrítmico, entraña una ética (o una física) de la distancia entre los sujetos que cohabitan [...] sin duda el problema fundamental del Vivir-Juntos” (Barthes, 2005: 124). La distancia, en *Ver-tebral*, lo hemos visto, es imposible; en cambio en *Pareidolia* es la única opción.<sup>43</sup>

De la cercanía radical, entonces, pasamos en *Pareidolia* a la distancia radical: el encierro es *por* su ausencia, *por* el otro, en un sentido causal. Causado por esa ausencia que obliga al sujeto a esperarlos. Así, los personajes no parecen compartir la escena físicamente en ningún momento y todos son forzados a esperar algo: Paty y la señora, por ejemplo, ser atendidas; Paty también espera encontrarse con la Chica de la que se enamora. Esto se puede

---

<sup>43</sup> Hay una diferencia más entre ambas obras que aquí no será analizada: el tema del retorno. Si en *Ver-tebral* A insistía que siempre volvía al mismo lugar, marcando con claridad la lógica circular de la *Imago*, en *Pareidolia* tanto la Dentista como la Chica que cierran la obra insisten en que Paty nunca vuelve al mismo sitio. Dicho hecho marca a la *policromía*, lógica de la que hablaremos más adelante, y el paso al Imaginario.

ver en cómo la Dentista concibe esta sala, planificada por ella. Por eso este personaje describe que habrían puesto un chinche.

Pues un chinche les proporciona a nuestros clientes el perfecto estrés que necesitan para no quedarse dormidos en la sala de espera.

Es un pequeño pinchazo solamente. Después ya se acostumbran.

Porque si no, no esperan.

¿Y?

¿No entiende?

A ver le explico de nuevo, es una “SALA DE ESPERA”, por lo tanto, el comportamiento más lógico es que ESPEREN. ¿No ve? No que duerman. [...] Nos rompimos la cabeza pensando en cómo iban a esperar los que vinieran a esperar. Porque si no esperan, no tiene sentido que se llame “SALA DE ESPERA”. Mejor se hubiera llamado “SALA DE DORMIR”.

[...]

*Estoy esperando.*

A quién está esperando.

*A mi hija.*

(Bustillos, las cursivas remiten a la voz de la Madre, PA: 55-56)

La distancia, la necesidad de esperar, se unen con una confirmación bastante evidente: este espacio, guiado por la lógica de la medicina, está marcado por el poder porque “*Hacer esperar* [es] prerrogativa constante de todo poder”, dice Barthes (2014: 126). Confirmando esta lectura, ya antes, en Bustillos, el policía le dice a la Madre: “Pero, señora, tiene que esperar” (PA: 51). Pero más importante es que en la cita se puede apreciar cómo la espera no es un acto pasivo (a diferencia de dormir), aunque tampoco podríamos decir activo. Acto neutro que recuerda al de la lectura y que puede desviar la norma en deseo sin quebrarla. Así la cita empieza a señalar una poética: como la Dentista ha pensado en cómo hacer esperar al sujeto, también la escritora lo ha pensado con sus lectores.

En esta poética escuchamos los ecos de *La montaña mágica* (1924), del escritor alemán Thomas Mann (1875-1955). Pues al recordar la larga estadía de Hans Castorp, “héroe de la novela”, en un sanatorio para tuberculosos, se hace explícita una posición ante la



literatura. Posición señalada por el narrador cuando comenta que la literatura está marcada por un “imperativo occidental de la acción”, imperativo o *Imago* que él rechazaría (Mann, 2019: 654-655). Será por esto que Barthes piensa esta novela como una gran imagen de la ética del Vivir-Juntos y también rechaza ese Edipo de la acción en Occidente que no permitiría imaginar otras sociedades (Barthes, 2005: 136-137).

Bustillos retoma esta oposición a la exigencia de la acción de una forma u otra, porque si uno revisa el cuerpo central de cualquiera de sus obras (a excepción, quizás, de *La gallina asintótica*), este no está puesto en acciones, a menos de que sean acciones sutiles (mirar o escuchar) o que pasan por el lenguaje (hablar). Es decir, la propia obra se organiza alrededor de una espera: ¿de qué manera leerla?, ¿cuál es su efecto sobre los personajes? Esta espera y su efecto parecen ser trágicos. El carácter trágico de estas se insinúa en la cita de Kane hecha por Bustillos que dice: “Soñé que iba al médico y que me daba ocho minutos de vida. / He estado esperando media hora en la puta sala de espera” (PA: 40). Trágicos, pero al mismo tiempo festivos, pues ya pasó media hora y Paty sigue viva...

Como en Barthes, la espera es un lugar ambivalente: de angustia, puede llevar al *fading* –desaparición del objeto amado, de quien lo último en desaparecer sería la voz (Barthes, 2014: 145-150)– o a la espera potente donde el *fading*, al imposibilitar darle un origen a la enunciación, posibilitaría la polisemia en la literatura (Barthes, 2007: 161-162). ¿En Bustillos qué sucede? Inicialmente la espera implica un dolor: ¿cuál es y cómo entenderlo? El dolor en la obra se carga de un sentido muy particular porque tiene un origen problemático:

*Es que, mamá, me gusta el silencio. Sino es como que me siento fragmentada.  
Hablar me fragmenta, Me siento otra persona cuando me duelen mis dientes,  
mamá. Es que el dolor es congénito, mamá. Me heredaste tu dolor.  
Te hago atender, Paty. Te hago atender, Paty.  
Es que, mamá, es como que yo no existo. Es como que me desvaneciera con el  
dolor de muela.*

(PA: 44)

El dolor de boca ya existía, “es congénito”, y no viene de cualquier lugar: viene de la madre, fantasma en Barthes.<sup>44</sup> Este dolor, además, hace que uno “no exista”, ¿cómo leer esta figura? Quizá señala esa “esencia” de lo femenino explicada por Lacan cuando dice que la mujer no existe. Afirmación que se aclara con la lectura de Éric Marty sobre Lacan y el tema de lo femenino, en su subtítulo “La femme et le Phallus” de *Le sexe des modernes* (2021: 165-168). Ahí Marty explica la teoría lacaniana de la *mascarada* [*mascarade*], por la que la mujer devendría mujer. El autor francés señala que, para Lacan, lo Simbólico sería falocéntrico, lo que establecería una dificultad de la mujer para simbolizar su propio sexo al tener que inicialmente identificarse con el Falo (2021: 166). Sin embargo, aquí para Lacan y para Marty habría una potencia: la niña, al encarnar el Falo y luego renunciar a él, mostraría su plasticidad y dejaría de verlo como una amenaza (2021: 167). Así, Marty, de la mano de Gayle Rubin, aconsejaría no olvidar que la madre desea al Falo y también que la mujer se encarna en tanto hiato [*trou*] (2021: 168). Vacío, “no existir” que es, como cierta literatura, otra marca poética: un verse viendo el lenguaje mismo.

En esta misma dirección apunta la espera del sujeto amado, pero ahí se ve la distancia de Bustillos con Lacan. Esto es evidente en la obra por el rol no solo femenino –“chicachico”, recordémoslo– del personaje. Esta distancia es visible en la imagen de las escaleras en las que Paty habría conocido a la Chica, imagen que parece ser el cliché del desencuentro, hermosamente ilustrado por el cineasta hongkonés Wong Kar-Wai (1958) en su película *In the mood for love* (2000). En esta película, dos vecinos son engañados por sus parejas, se dan cuenta entre solitarias salidas y corbatas comunes. Estos vecinos no saben qué hacer, pero buscan el amor, el título lo dice. Durante toda la película tienen largas conversaciones y, posteriormente, citas donde incluso escriben juntos, pero no se encuentran, fingen que no sienten nada por el otro, pues no quieren ser como sus respectivas parejas oficiales. Las escaleras del restaurante del que ambos recogen sus cenas casi todos los días se vuelven metáfora de ese desencuentro. Ella va primero, luego él, se cruzan, se miran, pero no coordinan.

---

<sup>44</sup> En los *FDA*, la Madre cumple el rol de enseñar al hijo a seguir su propio deseo, por ejemplo en “Inducción”: “Para mostrarte dónde está tu deseo, basta prohibírtelo un poco [...] es necesario que yo sea la Madre suficientemente buena (protectora y liberal), en torno de la cual juega el niño, mientras ella cose apaciblemente” (179). En esa dinámica la Madre “señala el deseo y después” lo deja (180). Así como la “frase madre”, que compone el libro, su potencia deja que sea el sujeto quien luego vaya de señuelo en señuelo, vaya jugando, hasta hacer del señuelo la verdad, el amor, la afirmación...

Es significativo que en Bustillos se retome la misma imagen, puesta en voz de la Chica al final de la obra: una bajaba las gradas, la otra subía, se ven y se enamoran (PA: 66). Pero hay una diferencia entre el caso de Bustillos con el de Kar-Wai, pues en el primer caso ese desencuentro no se mira solo desde la melancolía del segundo, sino desde un “no entender” (PA: 66). Esta incomprensión que la Chica pronuncia es quizás una cercanía al gesto de Barthes tratando de dibujar la figura del andrógino sin poder imaginarlo. Como bien señala Marty, el hecho de que para Barthes el andrógino haya sido indibujable muestra cómo el andrógino escapa de la castración (2021: 318). Figura que en Barthes también sería una herencia materna, como señala Marty (2021: 323). Esa ambigüedad escapa de la lógica fálica y se acerca más a la potencia de la espera barthesiana, de su visión del Imaginario, veámoslo:

El ser que espero no es real. Como el seno de la madre para el niño de pecho, “lo creé y lo recreé sin cesar a partir de mi capacidad de amor, a partir de la necesidad que tengo de él”: el otro viene allí donde yo lo espero, allí donde yo lo he creado ya. Y si no viene lo alucino: la espera es un delirio. (Barthes, 2014: 139-140)

No se trata tanto del desencuentro, presente sí en Bustillos, pero desplazado, sino de cómo sin la necesidad de la presencia real del otro, del objeto amado, el individuo aún ama. Así la espera no necesariamente es violenta, ya lo dice Barthes (2014: 137), sino que instaura un teatro, un efecto de irrealidad que aquí enlaza todos los caminos. Es esta suave espera la que Bustillos retoma y ahí se distancia de Lacan al ver toda identificación (ya no solo la femenina) como *mascarada* posible, pues aquí el Falo es desplazado, no ocupa el rol central. Por eso tiembla aquí la *Imago*, el paradigma sexual del lenguaje. Esto permite al sujeto amar una imagen que es suya, gesto inicial de esta poética, donde el poeta es creador de esa imagen que ama y, en este caso, *sabe que delira*. Ahí donde *Pareidolia* ya no es solo un “fenómeno percibido erróneamente”: se hace potencia.

### **3.1.2. La cabina telefónica en *El teléfono contesta a Silvia*: otra suspensión del lenguaje y una búsqueda de vacío**

Esta poética se concreta en la segunda obra, *El teléfono contesta a Silvia*, historia de un duelo (por la ruptura amorosa con Ana) donde el sujeto trata de recuperar su voz. En esta obra, los personajes están en posición de espera, como en *Pareidolia*. Sin embargo, más que delirar, aquí las dos enamoradas (Ana y Silvia) tratan de atravesar esa distancia entre ellas. En esos

intentos, que pasan por el diálogo telefónico, se revela el carácter cacofónico del lenguaje. Ellos son el medio *por* el que el lenguaje se muestra (no la causa de su encierro como en *Pareidolia*) sino un *por medial*: los personajes no son directamente responsables del encierro, pero sí son el medio que lo evidencia al sujeto, que evidencia el lenguaje. Una vez el sujeto detecta esta dinámica, mira al lenguaje, puede ahuecarlo, vaciarlo, como en *Pareidolia*, explicitando su ética: la consciencia del sujeto frente al lenguaje. Es así que se concreta una visión del marco de relaciones comunicacionales intersubjetivas. Evidente es desde el primer enunciado de la obra:

**HOLA SOY SILVIA NO PUEDO HABLAR DEJA UN MENSAJE**

Silvia. Soy yo, Ana. Hoy te vi así y no lo entiendo.

Ahora te hablo desde una cabina telefónica. No podía esperar.

Al caminar por la calle me puse a recordar, a recordarnos, a recordar nuestras cosas. Todo lo que hemos pasado juntas. Hoy las cosas han cambiado. Hoy las personas han cambiado. Me acordé de la vez que te ayudé a comprar tu contestadora. Tuvimos que caminar mucho.

¿Te acuerdas? Pensábamos que estaríamos juntas por mucho tiempo.

Ojalá el tiempo no hubiera pasado tan rápido. Ojalá fuéramos las mismas.

13-08-2020, 15:54

(Bustillos, *TCS*: 69)

Este texto corresponde a un mensaje que Ana dejaría en la contestadora de Silvia (¿a Silvia hecha contestadora?). Ya su contenido (“no podía esperar”) señala una confirmación y una distancia con *Pareidolia*. Esto es más visible por el espacio desde el que se graba el mensaje: una cabina telefónica, espacio de esta nueva búsqueda. En primera instancia porque la misma espacialidad de la cabina telefónica –rectangular, marco de un espacio suspendido– señala la separación del individuo con el mundo. Sin embargo, el sujeto suspendido aquí está esperando la conexión con alguien, una voz al otro lado. Un poco sucede como el texto que, en los márgenes estrechos de la hoja en blanco, espera a su lector.

El texto muestra sus códigos y su consciencia de saber cómo está hecho. Así establece una exigencia de lectura: la fecha que cierra cada uno de estos enunciados señala una estructura no lineal. El primer contacto entre Silvia y Ana, aparente inicio de la historia

mostrada en la obra, es el 7 de agosto: “Hoy a las 8 de la noche, el 7 de agosto conoció a alguien” (TCS: 72). Sin embargo, todos los encabezados, como este inicial y el final de la obra, todos enunciados de Ana antes de “colgarse”, están fechados en un 13 de agosto. Esto indica, por un lado, que los sucesos no acontecen en más de cinco días. Por el otro, una estructura no circular: pues no inicia y termina en el mismo lugar. Policronía [*polychronie*], término que Barthes usa para explicar que el discurso amoroso no tiene principio ni final, es más adecuado para definir cómo se mueve la obra: no obedecería, de nuevo, a la lógica temporal de la historia en Occidente y permitiría empezar siempre de nuevo (Barthes, 2007: 64-66). Ahí ya no solo se trata de una poética, sino ética de una “escritura neutra”, de una búsqueda de la autora guiada solo por una “moral de la forma” (Barthes, 2003: 13). Escritura que podría “desgarrar” la moral burguesa y que es visible también en que Katy, cada vez tratando más de escribir su cuerpo, empieza a ponerse en juego: “Por ejemplo, existe Katy la mujer y Katy el cuaderno” (TCS: 90).

Y entre Katy el cuaderno y Katy la mujer no es accidental la aparición en este enunciado de la palabra “mensaje” que encabeza cada una de las escenas. Pues ese poder volver a empezar una y otra vez marca al juego infantil y a la búsqueda de un estilo. *Estilo* que para Émile Benveniste, en un texto de 1968, resuelve la oposición entre la *lengua* (colectiva), que no sería más que una herramienta, y el *discurso* (individual). Este se utilizaría para “representarse” a uno mismo: “para individualizarse” ante el otro (2015a: 77). Ambos extremos serían acercados en el *estilo*: “Lo que hay de intencional en la motivación gobierna oscuramente la manera como el inventor de un estilo conforma la materia común y, a su modo, se libera de ella” (2015a: 87). Pero incluso más allá de eso, Barthes dice (en realidad años antes, en 1953) que el estilo sigue siendo marcado por la subjetividad: “mitología personal y secreta del autor”. Por eso, para Barthes, es la *escritura*, espacio entre el estilo y la lengua, la que permitiría al sujeto elegir en libertad su propio tono (2015: 17-22).<sup>45</sup> Tensión que la figura del “teléfono” pone sobre la mesa:

---

<sup>45</sup> Las nociones de *estilo* y *escritura* que aquí se exponen contrastan con la noción fundamental de *performatividad* entendida por Judith Butler. Pues en ella, el sujeto solo tendría la posibilidad de aceptar o rechazar las normas ya impuestas (Butler, 2020: 33-39). Como bien señala Marty, Benveniste haría énfasis en otro tipo de performatividad, que solo tendría sentido en relación al sujeto que emite el enunciado (2021: 58-60), performativo débil que no hace del enunciado Ley todopoderosa y social. Mientras que, en Butler, se estaría dando a la norma un poder que reduce las posibilidades del sujeto (2021: 116): se la hace *Imago*.

A Freud, al parecer, no le gustaba el teléfono, a él que le gustaba, sin embargo, *escuchar*. ¿Tal vez sentía, preveía, que el teléfono es siempre una *cacofonía*, y que lo que deja pasar es la mala voz, la falsa comunicación? A través del teléfono, sin duda, se intenta negar la separación –como el niño que al temer perder a su madre juega a manipular sin descanso un cordel [...]. En primer lugar esta voz, [...], no la reconozco jamás enseguida; se diría que sale de debajo de una máscara (así, se dice, las máscaras de la tragedia griega tenían una función mágica: dar a la voz un origen ctónico, deformarla, descentrarla, hacerla venir del más allá subterráneo). Además, el otro está ahí siempre en instancia de partida; se va dos veces, mediante su voz y mediante su silencio: ¿a quién hablar? Nos llamamos juntos: acumulación de dos vacíos. *Te voy a dejar*, dice cada segundo la voz del teléfono. (Barthes, 2014: 148).

Así Barthes y Benveniste nos sitúan en el territorio de Freud. El teléfono haría consciente que el lenguaje sería una repetición: mi palabra es la palabra del Otro, diría Lacan, o sus famosas fórmulas: “no hablamos el lenguaje, el lenguaje nos habla” o “el lenguaje nos emplea” (Lacan, 2008: 65). Pero Barthes avanza con el paso del *Larvatus prodeo*. Es decir, de quien tiene una máscara, el lenguaje, pero la va señalando mientras avanza: se distancia de él, a lo Brecht (Barthes, 2014: 225). Bustillos hace lo mismo en su obra: es el vacío el que señala y que solo se consigue en la búsqueda de una palabra exacta o de su ausencia que *inexpresa lo expresable*, copiando una fórmula barthesiana (Barthes, 2017: 17). Utopía que en Barthes empezaría “en *El grado cero*, donde se sueña con ‘la ausencia de todo signo’” (Barthes, 2019: 118). Ausencia que Bustillos no solo sueña, sino que materializa en su obra:

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

*Mamá descuelga el teléfono. Llama. Mamá cuelga el teléfono. (TCS: 74)*

Estos vacíos abarcan gran parte de los diálogos donde se pone el nombre del personaje, pero nada, absolutamente nada a continuación (ni siquiera tres puntos o una acotación como ciertas tradiciones hacen). Así, este lenguaje que no comunica ni es funcional en esta obra es Texto, escapa a la determinación de la Historia, de los Imagos que ella trae, y moviliza un frescor, retomando términos barthesianos (2015: 20). Mensaje no cerrado, lleno de vacíos: como diría Marty, aquí el vacío se hace contagioso y todo lo contamina y pone en crisis lo Simbólico (Marty, 2021: 191). Es provocador el vacío radical, en este caso situado en Mamá, no es una madre por el rol biológico que cumple, lo es por desatar ese vacío. Esto se hace literal en la obra donde Bustillos tiene que optar por otro tipo de estilo textual para

señalar eso que se calla, no se dice o no se escucha: las mayúsculas como grito interior, como potente vacío.

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:** ES QUE DESPUÉS SERÉ OBJETO.

**SILVIA:** Mamá, contéstame.

**MAMÁ:** CUANDO DEPENDES MUCHO DE UN OBJETO, YA ERES ESO, YA TE CONVIERTES EN ESO.

**SILVIA:** Mamá, háblame.

**MAMÁ:** Y YO NO QUIERO SER UN AUDÍFONO. (TCS: 78)

La cita revela cómo el lenguaje es cacofónico, es decir, vacío y lleno de repeticiones que lo hacen inentendible al otro, como en un teléfono, donde un *yo* trata de alcanzar a un *tú* que es en realidad inalcanzable, pero el *yo* habla de todos modos a ese *tú*. También aparece un nuevo lenguaje que modifica al viejo lenguaje, modificador del estado corporal del sujeto y, además, del mundo. Ahí donde Mamá empieza a señalar una relación conflictiva con los objetos: no quiere ser “un audífono”. La cita pone también sobre la mesa el temblor entre sujetos y objetos, entre lo *animado* y lo *inanimado*, que también es el temblor entre lo Simbólico, la ley, la *Imago* y lo Imaginario, el sujeto. Movimiento que solo es del todo visible al revisar los niveles de enunciación de los personajes.

### **3.2. La voz de las enamoradas: la enunciación crítica y ética de Bustillos**

En ambas obras el tema de la voz toma un lugar central: tanto Paty como Silvia desean ser dueñas de su propia voz. Ya vimos que ambas están en espacios que las sitúan inmóviles, esperando. Lo único que se mueve en estas dos obras son sus voces: los niveles de enunciación. Es decir, su deseo de poder ocupar el rol del enunciadore frente a otro sujeto y al mismo tiempo su pulsión de escapar de ese lugar de lenguaje. Dicho movimiento, debe llevarnos a analizar este problema de los personajes y su puesta en página. Veremos esto, primero, en *Pareidolia* donde el personaje está rodeado *por* los otros que tratan de definirlo. Su enunciación escapa de esto: pone en crisis el paradigma *yo/tú* y une al sujeto, por fin, con su madre. Luego, en *El teléfono contesta a Silvia*, las voces de los personajes oscilan entre el silencio del objeto, o lo *inanimado*, potente figura, y el ruido del sujeto, o lo *animado*, que en esta obra encaja en el reino de la *Imago*. De nuevo, ahí, hay una unión en el silencio, una potencia. En ambos casos se trata del temblor de dos sistemas, de un Cuerpo sin Órganos

(Deleuze) en tanto la lengua es desestabilizada. Pero ¿cómo leer ese CsO?, ¿de qué manera tiembla el lenguaje?

### 3.2.1. La enunciación en *Pareidolia*: la potencia del enamorado ante la Ley

En *Pareidolia* los niveles de enunciación de los personajes son marcados por la disposición de los diálogos a lo largo de la página.<sup>46</sup> Hay así, por lo menos, dos tipos de niveles. Dos sistemas de lenguaje, diría Roland Barthes (2007: 112-115), entre los que no hay comunicación, pero cuya fricción produciría sentidos: el sistema de lo mundano (por ejemplo, la Señora que ve a Paty simplemente como a una loca) y el sistema del enamorado, de Paty y su objeto de deseo. Una primera disposición, la de lo mundano, es señalada en la página porque sus textos están centrados: se dice qué personaje –poniendo su nombre con mayúsculas y negritas– está hablando y el *tú* al que se dirige (a veces directamente el espectador) es implícitamente mencionado. Estos enunciados, sin embargo, incluyen a su vez cursivas que señalan la voz de un otro: personaje ausente que el enunciadador recuerda y hace parte de su propia voz, lo encierra, pues el “yo no puede ser identificado sino por la instancia de discurso que lo contenga” (Benveniste, 2015a: 173).

Sobre el primer nivel de enunciación, parte del sistema de lo mundano, recuérdese el diálogo de la Dentista ya citado sobre la sala de espera.<sup>47</sup> Ahí se ve el rol que juegan estos textos: encierran al sujeto porque se cargan de poder, de una cierta Ley. La *Imago* que viene a castrar o impedir ese movimiento que la enamorada, Paty, desea poner en juego. Eso se puede ver en el discurso de la Señora, problemático personaje de la obra:

**SEÑORA:**

No sé cómo decirle, la verdad, no sé si decirle chico o chica.

Parece nervioso porque muerde sus dientes fuertemente.

<sup>46</sup> Esta importancia de la disposición ante la página en blanco marca una posición sobre el texto dramático que es contraria, por ejemplo, a la del teórico argentino Fernando de Toro en *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena* (1987). Este teórico dice que “el texto dramático es parcial y su contenido, incluso su significativo, no adquiere realización final sino hasta la representación” (1989: 23). Por lo tanto, para este autor, el “proceso de lectura [es] insuficiente en el teatro” (23-24). Esta posición es todavía muy usual en importantes críticos y teóricos del teatro como Jorge Dubatti (2020). Bustillos por el contrario parece retomar una posición ya enunciada por Aristóteles, cuando dice: “Además, la tragedia alcanza su cometido aun sin movimiento alguno, igual que la epopeya. A través de la lectura, en efecto, resulta claro su sentido y si en cuanto a lo demás es superior, no se le debe atribuir [el movimiento o la puesta en escena] como algo esencial” (1462a, 1998: 35).

<sup>47</sup> Para volver a ver esta cita, ver en este mismo capítulo a la página 43 de la tesis.



Me parece raro desde el principio y me doy cuenta de eso. Siempre mira a los lados.  
Nunca te mira de frente. Su cabello es bien despeinado y no habla nada. Por más que  
quiero darle charla es como si me evadiera.

Creo que está hablando solo (sola) no sé... sole.

[...]

Es como si estuviera hablando con alguien que estuviera ahí.

Pero no hay nadie

[...]

Pero luego recuerdo una frase de mi abuela:

*Al loco todos lo dejan solo.*

(PA: 40-41)

La Ley se muestra confundida ante el sujeto enamorado del que aquí tenemos una de las únicas descripciones en la obra.<sup>48</sup> Confusión pues la Ley quisiera categorizar a todos: hombre, mujer, o también lesbiana, gay, bisexual o transexual (LGBT+). Esta sigla no es más que, como dice Éric Marty, una categorización movida por la proliferación verbal (2021: 33). De alguna manera, María Galindo comparte en este caso la posición de Marty, al decir que el discurso LGBT es un “enlatado” de ONG “gringa” que reduce la identidad del sujeto a una sola cosa (2022: 143-145). En la obra, que la Señora use el “lenguaje inclusivo” (que hoy se discute en las academias)<sup>49</sup> es un gesto problemático, pues ella es el personaje conservador de la obra: ese que se ofende porque este chicochica entre al baño de chicas más adelante y quiere sacarlo con una escoba, ese que *reza* para que este chicochica vuelva a aparecer. Quizás Bustillos pone en voz de la Señora este lenguaje inclusivo no solo como ironía, sino como dos caras de una misma moneda: la Ley, la *Imago*; Ley a la que le conviene tener un término para introducir lo que estaba en un margen, para *expresar eso que era inexpresable*.

---

<sup>48</sup> Los sujetos andróginos que hacen temblar el paradigma de lo masculino/femenino no son nuevos en Bustillos, por ejemplo, ya en *¿Por qué lloras? Los muertos no lloran*, obra del 2018, aparece un “hombremujerenpedazos” (GMS: 53) que ya adelanta el destino de la protagonista: la muerte y el amor.

<sup>49</sup> Ver, por ejemplo, *La lengua en disputa* (2019), de Beatriz Sarlo y Santiago Kalinowski, donde más allá de cierta inutilidad de ese lenguaje (el mundo no cambia por cambiar el uso que haríamos del lenguaje, dicen los teóricos), Sarlo señala el peligro de la imposición ideológica del uso del lenguaje inclusivo y que este lenguaje solo sería potente según el uso que se le dé (2019: 21). En Bustillos este lenguaje, puesto en la voz conservadora, no será solo una ironía (figura marcada por la moral, ya lo decíamos con Deleuze), sino, un gesto de confusión en el sentido etimológico de la palabra.

No es solo la Señora quien juega este rol de quien juega a favor de la Ley, en su sentido más conservador. Y es que todas esas terceras personas que rodean al sujeto enamorado, todas mujeres, utilizan la forma de la “Habladuría” (Barthes, 2014: 165-167) o, mejor traducido, *chisme* barthesiano: en francés *potin* (2002, ŒC, v: 227). Esto es visible desde el primer texto de la obra dicho por la Dentista, que inicia con la fórmula “Entonces yo le digo”. Esta enunciación es problemática no solo porque las personajes siempre hablen de Paty en tercera persona, sin que ella esté. O porque estas voces, como ya insinuamos al hablar de Ley, adquieren “el status de una especie de objetividad [...] habla de ello *según la verdad*” (Barthes, 2014: 167). Tampoco porque reduzcan la imagen amada a lo mundano. Sino porque esas voces aprisionan al propio enamorado. Veamos este procedimiento en ese texto inicial:

**DENTISTA:**

Entonces yo le digo no es que yo no quiera atenderla pues. Las políticas entre nosotros los doctores son... pues sí, soy doctora, los dentistas también somos doctores, doctores de los dientes, hasta me dicen “doctorita”.

[...]

Lo que podría hacer es eso, ir limpiando la muela cada dos semanas, y así soportamos el mes, incluso hasta un año me puedo alargar. Pero otra solución sería perder el diente.

*Pero yo no quiero perder el diente, es que ya perdí muchos dientes y otro más sería una catástrofe, porque cada diente es como un hijo. Y ya me sacaron el diente mal una vez y me hicieron desangrar y no confío en los dentistas, hasta taladrarlo me da pesadillas.*

Pero quedemos en eso, en que yo le limpie el diente por un precio módico durante unos años hasta que consiga plata.

No hay que pensar mucho en el futuro o en el pasado.

*No quiero tener que soportar este dolor tanto tiempo.*

(PA: 35)

Las potencias del chisme aquí se hacen visibles. Barthes establece un doble juego en esta figura: por un lado, la potencia de la delocución: “hablar de alguien” en tanto un proceso de conocimiento, el de *El banquete* de Platón (2014: 165). En *Pareidolia* esto se ve en que “el dolor convoca (con boca)” (PA: 59), es decir que el chisme hace presente al ausente: el

delirio se hace materia y pasamos del *Imago* al Imaginario. Aquí es la Dentista que al hablar del dolor ajeno de alguna manera también lo entiende y más adelante ayuda a darle solución: trasforma a Paty en diente. Diente cargado con la connotación del hijo, pero no solo ese hijo que espera a su madre, sino aquel que ya no tiene fronteras con ella; con Barthes regresamos a una sociedad que suspende su Edipo, sus Imagos.<sup>50</sup> Pero al mismo tiempo, esta figura tiene un peligro, pues al ser “voz de la verdad”, pero voz “ligera, fría”, es decir, “voz de la ciencia” (Barthes, 2014: 166), sería una voz reductora. “Las habladurías reducen al otro a él/ella, y esta reducción me es insoportable. El otro no es para mí ni *él* ni *ella*; no tiene más que su propio nombre, nombre propio. [...] es como si lo viera muerto [...]” (Barthes, 2014: 167). Muerte que aquí es la inmovilidad del sujeto y su clasificación, es la pulsión de la *Imago* lacaniana, ¿cómo reacciona ante esto el enamorado?

La respuesta a esta pregunta se da en el segundo nivel de enunciación que marca esa reacción del enamorado ante la Ley, ante la *Imago*. En este tipo de enunciados, la voz de Paty es particularmente puesta sobre la página en blanco por Bustillos: nunca se aclara que es Paty la que habla. En la página sus enunciados aparecen colocados en los costados, de derecha a izquierda, y el nombre del personaje no es escrito. El lector, por las pautas contextuales, reconoce ahí la voz de Paty y la de su delirio. Veamos un ejemplo:

Mi ficha se me perdió.	Mi ficha se me perderá.
	No estará en mi bolsillo.
Estaba en mi bolsillo.	
No fui atendida.	No seré atendida.
	Nunca seré atendida.
No pude ser atendida hoy, espero que mañana sí.	
	Porque yo.

<sup>50</sup> El hijo que espera a su madre es claro, en los *FDA* dice: “Siendo niño, no olvidaba: jornadas interminables, jornadas abandonadas, en que la Madre trabaja lejos; yo iba al atardecer a esperar su regreso [...], muchas veces pasaban los autobuses uno tras otro y ella no aparecía en ninguno” (2014: 56). Ella posibilita la imagen, pero aún más, permite al enamorado ver la plasticidad de la Ley que ella también ocupa a momentos, al decir “tú eres eso” (2014: 210). Para ver un análisis de esta inversión, donde el hijo guía a la madre, en la obra de Roland Barthes a partir del teatro brechtiano, revisar “Las fotos literales de Roger Pic” (2015: 184-190) en *Roland Barthes, el deseo del gesto y el modelo de la pintura* (2015), de Marcelo Villena.

No existo.
Volveré mañana.
Volveré mañana para calmar el dolor.

(PA: 62-63)

Esta voz de Paty es provocadora: no solo no aclara su proveniencia, desemboca en un no existir. En primer lugar, porque hay un juego temporal, donde no se sigue un orden cronológico, ya señalado en *El teléfono contesta a Silvia* con la figura de la policronía. Este, al avisar de una crisis donde lo que se dice que sucederá no ha sucedido, está señalando una lógica del deseo. La misma disposición visual, que juega al espejo ligeramente desfigurado, hace recuerdo al estadio del espejo que, en la lectura barthesiana, es el momento en que la Madre permitiría al sujeto conocer su cuerpo y su propio deseo (Barthes, 2007: 59). El deseo se carga de sentido como eso que se quiere y nunca sucede: “No fui atendida. / Nunca seré atendida”, ¿quién no se cansa de correr tras su deseo? El deseo se persigue infinitamente, ahí donde la *mascarada*, si depende del Falo, de la *Imago*, muestra su exigencia mortal.

Estos personajes, corriendo tras su voz, buscando su especificidad, esa palabra exacta, terminan llegando al “no existir”. Este no existir es problemático, porque como se repite con insistencia, Paty está dividida: “Me siento dividida. / Me uno en mi extinción. / He estado condenada desde siempre” (PA: 61-62). Y en esa división, más que un fin que se enuncia, se escapa al poder: permite el paso de la *Imago* al Imaginario. La fragmentación es entonces una potencia y no como en Lacan solo un método de defensa que aleja al sujeto de lo real (2020: 115). Es varias, es un *yo* fragmentado, como ya aparece en *Fragmentos de un recuerdo futuro*,<sup>51</sup> donde se pone en escena a una mujer, frente al espejo, pensando qué decisión tomar. Esto se ve con mayor claridad en el primer texto de la obra que a la vez es el último, texto que marca la apertura y cierre del discurso enamorado:

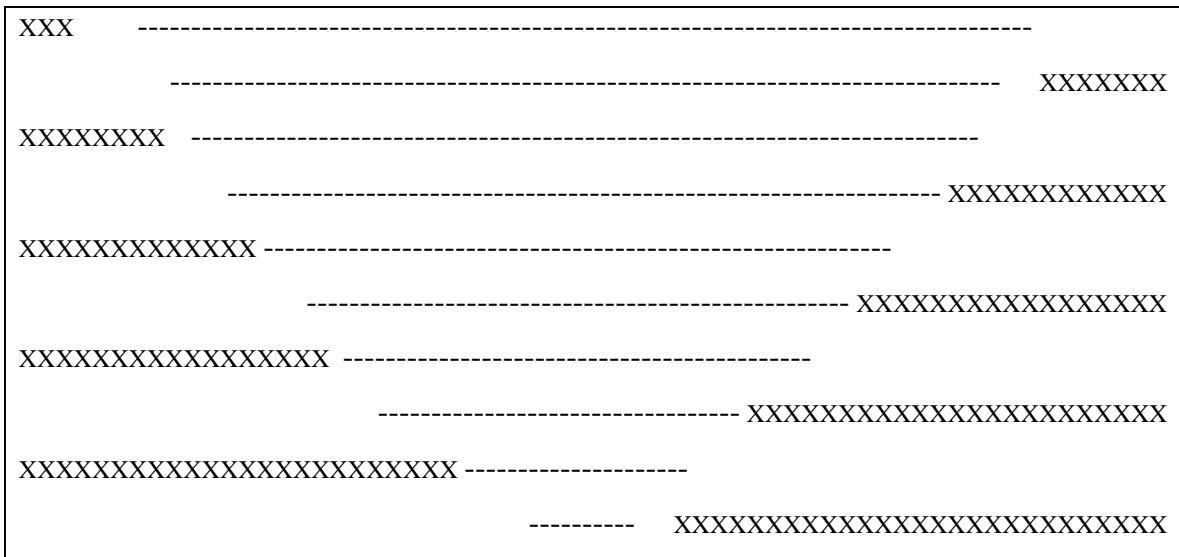
El	Como si
El tiempo se	

<sup>51</sup> Ver pie de página 39, en la página 41, al final del capítulo 2, donde se cita la obra en cuestión en relación al espejo.

	Como si cada gota
El tiempo se me escapó	
	Como si cada gota fuera a caer
El tiempo se me escapó rápido	
	Como si cada gota fuera a caer en mí
El tiempo se me escapó rápido y no	
	Como si cada gota fuera a caer en mi vacío
El tiempo se me escapó rápido y no pude	
	Como si cada gota fuera a caer en mi vacío errante
El tiempo se me escapó rápido y no pude pararlo	
	Como si cada gota fuera a caer en mi vacío errante lleno de
El tiempo se me escapó rápido y no pude pararlo y darme	
	Como si cada gota fuera a caer en mi vacío errante lleno de nostalgia
El tiempo se me escapó rápido y no pude pararlo y darme un respiro	
	Como si cada gota fuera a caer en mi vacío errante lleno de nostalgia abrumadora

(PA: 34)

Aquí no se señala quién está diciendo cada enunciado. Esto es usual con los enunciados que así se distribuyen, pero en este caso el contexto hace aún más impenetrable la definición de un solo *yo* para esta enunciación: uno pensaría que son Paty y su objeto los que lo dicen, por la disposición visual que es la que marca a estas dos voces. Al mismo tiempo, este texto es repetido al final de la obra, justo antes de la aparición de la Chica como personaje independiente, en una especie de *loop* donde inicia y vuelve a acabar infinitamente, en voz de la Madre (PA: 64-65). Más allá de una verdad (fue tal o cual quien dijo eso), el reto para el lector marcado por la ausencia de una marca textual es leer esa ambigüedad que posibilita ambas lecturas. El lector atento, entonces podrá señalar que son las tres las que hablan, las tres como si fueran una sin serlo. Versión femenina, entonces, de una extraña trinidad cuya aparición en este texto no solo pasa por ese “tiempo que se escapó rápido” o “esa gota” que vuelve a señalar un vacío del sujeto, ya analizado en la obra de Bustillos; sino que se la puede ver en la figura que se forma en el texto mismo. Veámoslo en el siguiente diagrama:



Trinidad, explícita en el vacío del texto, donde se dibuja en sus vacíos un triángulo invertido “▼”. Estos vacíos son espacios donde no se espera que se lea, pero donde el sentido se potencia en Bustillos y que tiene como don el hecho de acercar dos extremos: *yo/tú* se fusionan o se suspenden: se da una primera respuesta al dilema moral del incesto que se insinuaba en *Ver-tebral*. Incesto que, de todos modos, aquí parece peligroso: pues es un *loop*, un no retorno que lleva a los sujetos a transformarse en objetos. Sí, la obra se abre entonces con un divino acto de Neutro y así el enamorado hace temblar todos los paradigmas del lenguaje: *el sujeto se une a la madre*. Pero, ¿cómo desem(boca) este temblor?

### 3.2.2. El deseo de una voz en *El teléfono contesta a Silvia*: la crisis de lo animado/inanimado

Los bordes que se han borrado en *Pareidolia* no se vuelven a instaurar del todo en *El teléfono contesta a Silvia*. Esto se puede ver en el deseo de la protagonista que, como en *Ver-tebral*, es temido por ella. Su deseo es explícitamente tener una voz propia. Silvia confiesa su miedo a hablar: “Es que no me gusta hablar con la gente, mamá. ¿Para qué hablar? No me gusta hablar. Nunca me ha gustado hablar. Cada vez que hablo pierdo algo” (*TCS*: 75). Solo que, en *El teléfono contesta a Silvia*, la crisis no pasa tanto por el *yo/tú*, sino por el paradigma de animado/inanimado. Paradigma que divide al sujeto de su objeto a manera de una jerarquía similar a la del “cuerpo orgánico”, como ya dice Barthes al hablar de este mismo paradigma

en el *Bunraku* (2002, III: 33-39): arte de marionetas japonés que suspendería este pensamiento y, como en *Bustillos*, permitiría al sujeto unirse a la madre. Porque si Silvia teme también a su deseo es porque la Madre, antes de que ella se convierta en audífono para la sordera, le dice: “Si yo te pudiera castigar, te castigaría siendo una contestadora, porque así por lo menos te vas a relacionar y comunicar con la gente” (*TCS*: 77). El miedo se debe al otro, ese que insiste en que Silvia tiene que “aprender a hablar” (*TCS*: 82) en tanto elaborar un discurso, un mensaje, como veíamos con Benveniste. Así, en la obra, no poder hablar es dejar de existir (*TCS*: 75).

Esta tensión, como la tensión *yo/tú*, es difuminada en el amor de Silvia y Ana, que nace por medio de un teléfono: el único medio por el que ellas dos tratan de encontrarse en la obra. El movimiento *yo/tú* se materializa también en que Ana tiene el mismo deseo:

**SILVIA:** Buenos días, oficina 3.

**ANA:** Buenos días.

**SILVIA:** Es un corazón de piedra.

**ANA:** Quisiera hablar con el doctor.

**SILVIA:** Pero de una piedra que no evoca el frío de la muerte.

**ANA:** O con alguien. Quisiera hablar con alguien.

**SILVIA:** Es una piedra viva y palpitante.

**ANA:** Como conocer a alguien. Necesito encontrar a alguien.

**SILVIA:** En la que se concentra una experiencia antigua, o incluso contemporánea, todavía palpable, visible, reconocible.

[...]

**SILVIA:** Hoy a las 8 de la noche, el 7 de agosto conoció a alguien. (*TCS*: 71-72)

Su primer diálogo, aunque también sea de sordas, es revelador. Un lenguaje, el de las metáforas de Silvia, toca al otro, el de Ana no solo marcado por la burocracia médica, sino también por su deseo de “encontrar a alguien”. Entre los dos lenguajes se instaura un baile de códigos: ambas desean, son enamoradas, y ambas buscan una voz que ya no sea cacofónica, esa voz del vacío que tanto se asoma en las obras de *Bustillos*. Pues ya en este texto se intuye, con la piedra viva y palpitante, una noción de literatura y un temblor: ahí donde una “experiencia antigua, o incluso contemporánea” difumina límites, ya no solo entre el *yo* y el *tú*, sino ahora entre lo *animado* y lo *inanimado*. Una noción de la literatura, reiteremos, que difumina el poder de la *Imago* lacaniana.

Este tema de la relación *animado/inanimado* es retomado por *Bustillos* de la obra *Luisa se estrella contra su casa* (2009) del dramaturgo argentino Ariel Farace (1982).

Bustillos tomó talleres con él y es su actual profesor en la maestría de la Universidad de Arte Dramático (Argentina). En la obra de Farace se muestra a una mujer, Luisa, en un proceso de duelo tras haber perdido a Pedro, su pareja, en un accidente de moto. Mariana Gardey, crítica literaria argentina, detecta que las obras de Farace tienen “la soledad y el desamparo [como] temas frecuentes” (2014: 4). La crítica señala que, tras hablar con un Odex y escuchar la voz de su pareja, Luisa superaría el duelo (2014: 6).<sup>52</sup> Gardey no lo dice, pero vemos que el duelo establece dos paradigmas: el de lo *inanimado*, alineado con la muerte, con lo estático, cargado de connotación negativa; y el de lo *animado*, en tanto vida y movimiento, cargado positivamente. Interpretando críticamente a Gardey, el proceso en Farace parece más bien un transformarse en objeto funcional, “mujer empoderada”.<sup>53</sup> Bustillos lee a su maestro y escapa de esas connotaciones y hace, de nuevo, temblar el lenguaje más allá de la moral, de la *Imago*.

Las acotaciones de la obra de Bustillos, centradas siempre en lo inanimado, marcan en la obra una transición de su rol estándar (el que domina en *Luisa se estrella contra su casa*, de Farace, donde el sujeto es el centro y el eje que acciona sobre ellos) a un rol más problemático y ambiguo: desvaneciendo el binario sin inclinarse por ninguno de sus lados, como en el *Bunraku* (Barthes, 2002, III: 33). Es por algo que el título propone una inversión, ahí donde *lo animado se desanima* y viceversa: es *El teléfono* el que contesta a *Silvia*. Y así, en esta obra, los objetos se accionan solos. La transición es en sí misma clara, basta seguir un objeto durante las escenas en las que aparecen las acotaciones. Por ejemplo, en el caso de la caldera, dice la primera acotación: “*Mamá pone a hervir la caldera*” (TCS: 69). La segunda: “*La caldera hierve el agua. Mamá inmóvil*” (TCS: 77). Luego esta se repite con una elipsis que señala el carácter metafórico de estas acotaciones, imposibles de poner en escena sin que algo se pierda o transforme: “*La caldera hierve*” (TCS: 82). La cuarta acotación explicita una prosopopeya: “*La caldera hierve agua. La caldera suda*” (TCS: 91). Finalmente, los objetos arremeten contra ellos mismos: “*La caldera silba [...]. La caldera se quema*” (TCS: 94-95). Este momento es especialmente provocador con los otros objetos: “*El*

---

<sup>52</sup> Aunque Gardey no define qué está entendiendo por *duelo*, nos vemos en la necesidad de acudir a la definición de Freud. Él señala que es la reacción frente a una pérdida que cancela el interés por el mundo exterior y anula la capacidad de amar, de desear (2002: 1-3). De sostenerse esta situación crónicamente y sin un objeto perdido identificable, Freud llama *melancolía* a la situación del sujeto quien perdería su propio yo (2002: 3-8).

<sup>53</sup> Ver pie de página número 26, página 26, en el segundo capítulo de la tesis, para entender a qué nos referimos cuando hablamos de empoderamiento.



*teléfono se ahorca. / [...] / El cuchillo sangra. / La taza se ahoga. / El pañuelo se asfixia”* (TCS: 95). Es decir, hay un sangrar de los objetos, algo que con violencia los rebasa.

Es visible que no se trata aquí de “empoderar” a los objetos al hacer de lo inanimado animado, es decir, no se trata de hacerlos funcionales a un sistema, hacerlos seguir el “imperativo occidental de la acción”. Se trata de que *devengan en...*, como también los sujetos van a devenir objetos. Entendemos devenir a la manera de Deleuze, acercándonos más al territorio del Cuerpo sin Órganos: “[Alicia] es a la vez, al mismo tiempo, que se vuelve mayor de lo que era, y que se hace más pequeña de lo que se vuelve. Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente” (Deleuze, 1994: 25). Devenir condensado en la amenaza materna en la obra de Bustillos: “Cuando dependes mucho de un objeto, ya eres eso, ya te conviertes en eso” (toda la frase en mayúsculas en el original, TCS: 78). Esta simultaneidad entre dos ejes es visible en los diálogos que Silvia y Ana comparten a través del teléfono. Así, se señala el vacío de la cosa, su escape al orden fálico en el siguiente ejemplo:

**SILVIA:** La cosa se presenta separada de sí misma.

**ANA:** No puedo, Silvia.

**SILVIA:** Al no poder salvar completamente la distancia de su propia esencia, la cosa resulta siempre insuficiente y penetrada por el no ser.

**ANA:** Estaba pensando el otro día.

**SILVIA:** La cosa nunca es. (TCS: 79)

En la misma página se afirma un juego de poderes, donde la cosa es siempre eso que el sujeto posee, mientras que el requisito para ser sujeto es *poseer*. “La posesión de las cosas les confiere la cualidad de personas”, dice Silvia, pero esa posesión “coincide con el aniquilamiento” de la cosa misma (TCS: 80); es decir, anula al objeto de deseo, desplazándolo al reino de la *Imago*, además del poder de ejercer acciones. Renunciar a ser persona es una de las características de lo Neutro en Bustillos, la maquetización del sujeto, posición del NQA barthesiano, estar sentado: aquí objetivizarse es un equivalente al feminizarse que plantea Barthes.<sup>54</sup> Este proceso es vivido por Silvia cuando Ana ejerce mandato. Lo que se ve cuando

---

<sup>54</sup> El tema de la feminización aparece principalmente en tres figuras de los FDA. En “Ausencia” (2014: 54-59) divide a los sujetos históricamente en uno que espera y el otro que huye, siendo la Mujer (en mayúsculas en el original), la que esperaría y por tanto el enamorado el que se feminiza al ocupar ese rol en la estructura. Posteriormente, en la “Gradiva” (2014: 161-164) se dice que la mujer sería la única con la capacidad de adaptarse al delirio del otro para sacarlo de él: capacidad de amar. Finalmente, en “Rapto” (2014: 235-242) se vuelven a dividir roles históricos: raptor como activo, raptada como Mujer. Sin embargo, se insinúa que la feminización permitiría ser raptado por lo pasivo, poner en crisis los roles históricos. Por algo dice: “Mito y

Ana le dice a Silvia, enfatizando con mayúsculas su acto de poder, lo que le quiere hacer, mientras que Silvia enfatiza su devenir *inanimado* con frases incompletas, sin signos de puntuación que señalan cómo no destruye, solo “abstiene el sentido”, salida también del *Bunraku* (Barthes, 2002, III: 36).

**ANA:** Encontrar el erotismo profundizando en el desplazamiento de tu cuerpo para saber dónde estás. Tomar distancia de ti para descubrirte. Aclararte y Concretarte.

**SILVIA:** Si es por lo que te dije anoche yo

**ANA:** Analizarte, Experimentarte, Experimentarte.

Conectarme a ti.

Encontrar el espacio para:

Poner orden y Ensuciar.

Poner orden y Ensuciar.

Ponerte en orden y Ensuciar.

**SILVIA:** Pero hoy es 13. No puedes

**ANA:** Cerrarte, Desarrollarte, Desollarte.

Trasladarte a otro espacio. A mí espacio.

Experimentar tu forma. Encontrar la conexión entre tu forma y contenido. (TCS: 83-84)

No solo vemos acá esa violencia que ya desde *Ver-tebral* conocemos: la del sujeto activo que conquista al sujeto pasivo o feminizado. La superioridad occidental de lo *animado* ante lo *inanimado*. Violencia que en este texto se asemeja al acto del crítico, de la lectura que aquí hacemos y que, por supuesto, desea “experimentar tu forma”. Pero más que eso, vemos también esa distancia y esa fluidez que definiría a lo femenino, la posibilidad de entrar y salir de ese espacio que es Otro (bien marcado aquí por Ana: “trasladarte a...”). Esa posibilidad de hacer temblar el régimen de poder y que se confirma cuando Silvia dice: “Es como si [los objetos] fuéramos nosotros, pero estamos ausentes. Nuestra voz está ahí” (TCS: 95). Porque se concreta este devenir objeto, este eliminar la dicotomía *animado/inanimado*, como el lugar donde ella puede tener voz propia, es decir, *deseo propio*: escapar de la tiranía del Otro, pero sin anularlo, sin negar su existencia o confrontarlo. Pasar suavemente, en suma, de la *Imago* lacaniana al Imaginario Neutro (de Barthes, de Deleuze, de Marty...). ¿Pero cómo leer que los personajes se transformen finalmente en objetos?

---

utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos *en quienes existe lo femenino*” (2014: 55).

### 3.3. El Cuerpo sin Órganos (CsO): las transformaciones en objetos de Paty y Silvia

Ambas obras, *Pareidolia* y *El teléfono contesta a Silvia*, ya lo decíamos, terminan con la transformación de las enamoradas en objetos. Si bien esos objetos, en ambos casos cargados de sentido por el toque del ser amado, podrían leerse como fetiches –en tanto establecen una unión entre el sujeto/la madre/el objeto (Barthes, 2007: 175)– hay algo aún más perturbador en estas transformaciones. Pierden todo lenguaje, anulan toda enunciación: ¿será esta una salida romántica?, ¿Artaud, “masticador de sus propios excrementos” (Barthes, 2002, III: 877), estará ahí? Artaud, inventor del CsO, tiene entonces otra posibilidad en Bustillos. Posibilidad cercana al CsO definido por Deleuze y Guattari en el ensayo “28 de noviembre de 1947: ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” (2002: 155-171). Ellos, como ya dijimos, definen el CsO como ese huevo, deseo autosuficiente que es goce en sí mismo, y establecen un programa masoquista para llegar a él, en contraposición del fantasma psicoanalítico.

¿No hay aquí una diferencia entre Barthes, y Deleuze y Guattari en tanto ellos se oponen al fantasma y Barthes en cambio lo acepta y resignifica? Sí y no, pues aunque la salida de Barthes es diferente –en el Bunraku, la marioneta ya no es solamente fantasma del cuerpo, sino puro deseo– el fantasma se resignifica y se elimina la oposición. Es así como también se juega en Katy Bustillos. Pues ella parece saber que como el CsO acabaría con “el Juicio de Dios”, su oposición no es ante ninguna forma de deseo, sino ante toda determinación jerárquica, histórica o natural. En fin, a toda *Imago*. Para llegar a esto, Deleuze afirma que es necesario vaciar antes de llenar el CsO: ¿se irá así llenando de sentido el vacío que marca estas dos obras? Por ello, en sus transformaciones, sin lenguaje, el fantasma se vuelve el programa material del deseo: ese plan de consistencia para no caer en el lugar del sacerdote que, para Deleuze y Guattari, castra, masturba o idealiza el deseo; tres opciones que lo anularían o, podríamos nosotros decir, lo condenan a la lógica de la *Imago* (2002: 159-160).

Así, ya sabiendo que en *Mil mesetas*, “no puedes desear sin hacer [un CsO]” (Deleuze & Guattari, 2002: 155), los teóricos franceses explican que esta pulsión *desterritorializa* a los sujetos, queda la pregunta sobre ¿cómo se pone en juego el CsO en Bustillos? ¿Será este otro cuerpo masoquista, drogadicto, esos tipos de CsO que no llegan a llenarlo de potencia?, ¿o será acaso la respuesta a ese hilo que Deleuze deja suelto al decir: “Que haya otros medios,

otros procedimientos que el masoquismo, y probablemente mejores, esa es otra cuestión; basta con que ese procedimiento convenga a algunos” (2002: 160)? Veamos el primer caso:

Busco a mi madre. Mi muela me mata. Llegamos a la dentista.

*Tenemos que sacar tu muela porque no tienes plata para pagar un tratamiento de  
conducto.*

*Tragarás dolor toda tu vida. Tus dientes se picarán siempre.*

*Es por tu cuerpo.*

*Tu cuerpo no soporta los dientes.*

*Los dientes no soportan tu cuerpo.*

*Es como si ambos no se digirieran.*

[...]

*Debo sacarte la boca. La boca.*

[...]

¿Cómo puedo hablar sin boca?

*El dolor convoca (con boca)*

*Se puede. Solo te estás abriendo a más posibilidades.*

[...]

*Hay que extirpar el cuerpo.*

[...]

¿Pero qué seré entonces sin mi cuerpo?

*Más posibilidades. Se abren más posibilidades para usted.*

[...]

Decido ser un diente.

Para ya no pensar.

Para ya no sentir dolor.

Para ya no amarla.

[...]

He estado condenada desde siempre.

(las cursivas remiten a la Dentista, PA: 57-62)

Es llamativo que la personaje decida “ya no pensar”, “ya no sentir dolor”, en fin, ya no amar. En otras palabras, decida aparentemente dejar de vivir. El fantasma del suicidio atraviesa varias de la obras de Bustillos:<sup>55</sup> en *Pareidolia* parece tratarse de eso, tras sufrir a causa de los discursos de los otros, ¿será que Paty se rinde? No podemos reducir el texto citado, pues la afirmación de la Dentista señala otro camino: “te abres a más posibilidades”. Afirmación que se puede leer a los ojos paradójicos de Deleuze y Guattari. No hay ahí, necesariamente, un fin metafísico en su hablar, un impulso suicida: puede haber un puro deseo, CsO.

Sin embargo, recordemos que los propios Deleuze y Guattari hacen un matiz que desromantiza el CsO y lo pone en conjunción con un gesto crítico: de aquel que tiene que volver para dar cuenta de lo vivido. Pues si el CsO es un tipo de desterritorialización, debe complementarse por un movimiento de territorialización. Para los autores es necesario que el CsO no emerja con demasiada violencia, dicen: “Liberadlo con un gesto demasiado violento, destruid los estratos sin prudencia, y os habréis matado vosotros mismos, hundido en un agujero negro o incluso arrastrado a la catástrofe, en lugar de trazar el plan” (Deleuze & Guattari, 2002: 165). Esto les hace dividir distintos tipos de CsO: el drogadicto, el fascista, el suicida, el demente (2002: 169).<sup>56</sup> Todos ellos deberían vigilarse: pero carguemos de sentido al suicida. Llamativo es que en ellos mismos esta dualidad, presente en Bustillos, se señale. Para saber cómo se juega esta figura en la obra de Bustillos es necesario pasar a *El teléfono contesta a Silvia*.

Silvia pasa de la potencia del balbuceo, los silencios y el lenguaje entrecortado –en otras palabras, del temblor–, a la ausencia total de movimiento: ahí donde ya no hay ni la palabra tiránica del Otro; pero, por supuesto, tampoco palabra propia. No por otra razón Ana literalmente “se cuelga” (TCS: 103). Acto que puede leerse de dos maneras: una en la que sale del lenguaje, ya sin regreso, salida suicida donde no hay vuelta atrás y no hay posibilidad

---

<sup>55</sup> La primera obra de Bustillos, *Melancolía* (2015), es la historia, en tono cómico, de un hombre que no puede suicidarse, quiere hacerlo por motivos amorosos y se inscribe a un instituto donde lo guiarían a hacerlo. Evidentemente el instituto solo pone exigencias burocráticas para suicidarse, hasta que finalmente se mata. Dicha muerte no se muestra en escena, como diría Barthes, no es parte del discurso amoroso (2007: 65). A pesar de todo, el fantasma del suicidio, desde entonces presente, atraviesa mucho de la obra de la autora.

<sup>56</sup> En las últimas figuras de los *FDA*, Barthes pone en escena al suicida. En “Salidas” (2014: 252-254) lo anticipa como una trampa interior al sistema amoroso. Así, en “Suicidio” (2014: 263-265), se concreta este engaño como una “idea ligera”, “chantaje [o unión fantasmática al objeto amado]”. Pero ya lo dicen Deleuze y Guattari, el fantasma a veces es una trampa: un elemento del sistema teológico armado por el psicoanálisis que acabaría con el deseo y no lo dejaría ser acción ni goce (Deleuze, 2002: 159-160).

comunicativa como parece señalar el final del texto: “Se me está olvidando hablar. Ya no puedo hablar con nadie. / Se me está olvidando / Se me está” (TCS: 103). Pero otra lectura adelanta lo que en la siguiente obra será su potencia radical: colgarse en tanto suspenderse. Poner a temblar un nuevo paradigma, el de la vida y la muerte, como la Gradiva que entra en el delirio de Silvia para sacarla.<sup>57</sup> Potencia ética de la enamorada que deja por un momento en Neutro la situación para volver a ella luego con nuevos ojos: renacida, amando.

Nos inclinaríamos por la primera lectura si solo la vemos decir que “Las cosas son así” (TCS: 92). Pero si hemos visto los gestos con los que el deseo del enamorado habita un espacio de la espera, entonces, se hace explícito cómo desde ahí Bustillos establece una ética y una poética de la no acción y del vacío. Si hemos visto cómo esto hace temblar el lenguaje y su paradigma *yo/tú*, se hace explícito que la autora supera los límites estrechos de la moral o del pensamiento, instaurando el vacío que toca al sentido, a lo Neutro. Por todo ello, debemos inclinarnos por relacionar a Bustillos con otra tradición: la de Beckett. Beckett también busca una dramaturgia marcada por la no acción y, como bien señala el filósofo Alain Badiou, esto reduce al sujeto “a la voz” (Badiou, 2007: 29), a pesar de todo su contexto que destruye lo humano, sigue su deseo y vuelve a empezar una y otra vez su búsqueda de lo Bello (Badiou, 2007: 65-67). Ahí donde lo humano se alza una y otra vez. Así en Bustillos, quizás, el susurro de la Gradiva señala a un sujeto que puede ir y volver del delirio. Queda la pregunta de si esta es la única salida en Bustillos o si se trata solamente de otros ensayos que llevan a otra salida, alguna que no olvide que la muerte, como diría Deleuze, es solamente la energía libidinal para un “nacimiento infinito” (Marty, 2021: 295).

---

<sup>57</sup> La Gradiva es inicialmente una figura freudiana, extraída de la novela homónima de W. Jensen, donde “el amor [tiene un] poder curativo [sobre] los delirios” (Freud, 2018: 151). Figura retomada por Barthes, para quien la Gradiva, en los *FDA*, es definida así: “la imagen del ser amado en cuanto acepta entrar un poco en el delirio del sujeto amoroso a fin de ayudarlo a salir de él” (2014: 161).

## CAPÍTULO 4.

### UN BAILE DENTRO DEL OTRO EN *LA GALLINA ASINTÓTICA*: UNA SALIDA QUE NO DEJA DE TEMBLAR

*the chicken's still dancing  
the chicken won't stop  
Sarah Kane – 4.48 Psychosis*

#### 4.0. Una obra particular: el encierro *en la casa familiar y la lógica analógica*

No se puede hablar del fin de una etapa en la obra de Katy Bustillos, porque la autora sigue viva y produciendo, *sigue deseando*. De todos modos, *La gallina asintótica* (2021), último texto que analizaremos, pone en circulación los elementos de las anteriores tres obras (*Vertebral*, *Pareidolia* y *El teléfono contesta a Silvia*) dándoles una vuelta –noción coreográfica en tanto que coreografía tiene que ver con el “arte de representar en el papel un baile por medio de signos, como se representa un canto por medio de notas” (RAE)– a sus dilemas. Es decir, se trata del arte de trazar un mapa del gozoso camino recorrido, bailado, para posibilitar recorrerlo en una dirección u otra. Es una cartografía o un programa como bien aconsejan Deleuze y Guattari, para hacer del deseo no algo mortal, sino una posibilidad vital. Esta vuelta coreográfica pasa por las figuras retóricas que dominan la obra, ahí donde la contradicción y la analogía son puestas en tensión. Pues, en esta obra, volver a entrar al lugar del que se quería escapar es una salida.<sup>58</sup>

Esta coreografía también se logra introduciendo al sujeto que recorre ese camino. Pues ese sujeto que se relaciona con los otros es, en esta obra, Katy “que soy yo” (GA: 106). Es decir, su protagonista se llama como quien firma la obra que aunque ya es mencionada en las anteriores obras –donde Katy “el cuaderno” (TCS: 90) o Paty, de quien solo una letra separa a Katy– encarna aquí una relación del presente, señalado por en nombre del autor, con la tradición y el linaje. Relación festiva, como con cierto dramaturgo del que hemos “oído

---

<sup>58</sup> Entre los diálogos de la obra abunda la contradicción, sin embargo, los guiones (de los que hablaremos más abajo) dicen que “No hay contradicción” (GA: 130). Esto recuerda a, como afirma Freud, que la lógica de no oposición es la dominante en el inconsciente. Dicha afirmación es repetida en varios textos, se la puede ver en “De la historia de una neurosis infantil (el ‘Hombre de los lobos’”, texto de 1918. Recomendamos ver las páginas 32 a 46 de la edición consignada en la bibliografía (Freud, 2013). Esta lógica donde no hay contradicción permitiría, para Freud, los enlaces analógicos en los que se funda el análisis.

hablar de Brecht / con él todos cantáis” (Brecht, 2018: 377), cuyo ingreso al baile es más que un signo de compromiso político. Se trata de hacer escritura, campo de libertad, al propio cuerpo: pues en el propio Brecht la inserción de su nombre señala una búsqueda del sujeto ante el otro, de canto que se comparte “representado por medio de notas”.

En *La gallina asintótica* esta relación es más explícita al tratarse de salir de la casa familiar donde Katy convive con Padre, Madre y Hermano. Se dice que esta casa está marcada por la analogía. ¿Cómo entender este gesto? Ferdinand de Saussure (1857-1913) señala que “una forma analógica es una forma hecha a imagen de otra o [...] según una regla determinada”: forma de innovación y, al mismo tiempo, de conservación de la lengua (271-1945: 260-275). Este fenómeno, como señala Barthes en su texto de 1973 “Saussure, le signe, la démocratie” (2002, IV: 329-333), marcaría el paso de la lógica genetista a un proceso democrático donde se coloca “la palabra en una configuración de términos vecinos, en una red de relaciones”.<sup>59</sup> Barthes retoma esta figura dos años después, en 1975, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, donde la analogía sería desacreditada –como la “crítica universitaria” o la “fotografía”– pues implicaría un “efecto de Naturaleza” (2019: 66-67). Efecto del que pintores y escritores buscarían escapar; como también Barthes busca otra visión de familia, una que haya perdido su “familiarismo” (49): eso que te marca con “una raza, una clase” (41). Barthes desplazaría a Saussure por la Homología, “simple correspondencia estructural” (67). Pues si la analogía no permitiría el campo de la diferencia, *reduciría todo a lo Mismo*; en la Homología, la correspondencia estructural no anularía la diferencia y permitiría a un sujeto habitar y aplastar varios roles: ser legión. ¿Cómo se juega esto en la obra de Bustillos?

En la obra de Bustillos se muestra una tensión entre la analogía y la Homología que aparece desde el título,<sup>60</sup> pues solo así se explica la figura de la asíntota que en *La gallina asintótica* deviene adjetivo vía neologismo. Asíntota que en su definición de diccionario es

---

<sup>59</sup> La traducción es mía, dice el original: “le mot dans une configuration de termes voisins, dans un réseau de rapports “ (2002, IV: 330).

<sup>60</sup> Un importante intertexto de *La gallina asintótica* es la obra *Eterna* (2017) del AltoTeatro, escrita y dirigida por Freddy Chipana. La obra muestra la historia de una madre y sus cuatro hijas quienes viven en alguna calle marginal de La Paz y se dedican a desplumar y destripar gallinas. La familia es en Chipana sin duda un *A puerta cerrada* donde por sus deseos y el cariño que se tienen, los personajes no se abandonan, pero se hacen mucho daño el uno al otro y, solo cuando notan el daño hecho, se aman sin medida. La metáfora de ese ambiente aprisionador también es la casa, de la que se dice que siempre está oliendo mal: a muerte, a tristeza, a sueños incumplidos. Finalmente, cuando la situación parece empezar a mejorar, la madre muere. En Bustillos, es necesario pensar inicialmente en el sentido que Chipana le atribuya a la gallina, metáfora de Chipana para la vulnerabilidad del sujeto, expuesto al dolor y al amor de los otros.



“Línea recta que se acerca indefinidamente a una curva, sin llegar nunca a encontrarla” (RAE); es decir, una figura que se puede leer bajo dos lógicas. Bajo una lógica analógica donde nada se toca o contamina (las líneas son pura distancia que anula las diferencias y encuentros). O bajo una lógica del deseo, donde una línea se acerca, quiere *aplastarse* con la otra. Homología donde entre Katy, la que desea, y Katy, la que escribe, se establece un juego que permite gozar del propio deseo, es decir, hacer de la escritura un Cuerpo sin Órganos (Deleuze, 2002): uno que ya no lleve a la muerte, sino que decida volver a entrar, festivo, lleno de vida. Sin embargo, esa tensión no es tan fácil de solucionar: es la tensión entre la *Imago* lacaniana y el Imaginario barthesiano;<sup>61</sup> es, a fin de cuentas, una posición frente al mundo que Bustillos no quiere simplificar (biográficamente, ella es psicóloga y escritora).

La analogía, la *Imago*, se muestra en *La gallina asintótica*, como en *Ver-tebral*, en su estructura circular: sus diecisiete fragmentos puede dividirse en tres partes, cuyo contexto parece ser el encierro por la pandemia de COVID-19. La primera, del 0 al 7 (GA: 97-107), donde se presenta a los personajes y sus deseos. La segunda, del 8 al 12 (GA: 107-114), donde la protagonista se enfrenta al mandato materno de cuidar a su hermano. Finalmente, la tercera, del 13 al 0 (GA: 115-128), donde se juega con la metamorfosis de los personajes, pero esta pasa ya no por la transformación en objetos sino en sujetos, pues incluso lo que aquí parece no vivo es marcado por la prosopopeya: de padre a perro, de madre a árbol, de hermano a casa y de Katy a gallina-gallino. Última transformación marcada por el gesto final de escapar, pero entrando al mismo lugar. En este marco, que de nuevo es el de la tensión entre la *Imago* y el Imaginario, cada vez más móvil y festivo, analizaremos las tres partes preguntándonos: ¿cuál es la dinámica de esta casa, de esta familia y cómo afecta a sus deseos? ¿Cómo leer que en esta obra se hable de analogía? Finalmente, ¿cómo leer estas nuevas transformaciones y el final de la obra, sin olvidar el camino ya recorrido? Con todo ello Bustillos pone a bailar al lenguaje, con su gallina esa que, con miedo y deseo, nunca se detiene, como dice Kane en el epígrafe de este capítulo.

---

<sup>61</sup> Para entender con claridad la diferencia que hacemos entre *Imago* (el Imaginario lacaniano, lugar de engaños donde el sujeto no tiene otra salida que la castración, la determinación) y el Imaginario (Imagen resignificada por Barthes, donde la Madre y el deseo permiten al sujeto hacer temblar al paradigma), recomiendo leer el primer capítulo de la tesis.

## 4.1. El retrato familiar: eje de un relato e imagos familiares de Katy

### 4.1.1. La casa y otra puerta: un nuevo espacio Imaginario y los primeros deseos

Estamos de nuevo ante la *Imago*, pero ya no de un ser amado, sino de varios: los familiares. ¿Por qué hablar de *Imago* en *La gallina asintótica*, no se había ya superado a Lacan en las anteriores obras? El oscilar no se detiene y el gesto amoroso es también con Lacan. Ahí el *dramatis personae* parece apuntar cuando dice: “Hermano, que no es mi hermano. / Padre, que no es mi padre. / Madre, que no es mi madre. / Katy, que soy yo” (GA: 106). Este *dramatis personae* recuerda la cuestión de las Imagos familiares, pues todos aparecen en un rol fijo: son la tradición y la muerte.

Pero la cuestión parece más provocadora, pues nada de inconsciente (a diferencia de la *Imago*) tiene el gesto que aquí se ilumina con las anteriores obras. En ellas, la familia es para Bustillos una cuestión amorosa: recordemos que, en *Ver-tebral*, es la relación hijo-madre la que propicia salir del círculo; en *Pareidolia* la madre la que, aunque hereda su dolor a Paty, trata de sanarla y de recuperarla de su transformación en diente; y en *El teléfono contesta a Silvia* es la madre la que despierta en Silvia el deseo de una voz. No por otro motivo se podría explicar esos “que no son” en verdad, porque más allá de un esquivar las lecturas biografistas, hay un decir: a ellos no los puedo pintar, porque los amo y es imposible nombrarlos, pinto exclusivamente fantasmas que, como en las anteriores dos obras, permiten que surja el espacio del deseo, el paso al Imaginario. “No son”, es un aviso al lector, para leer con ojos de amor.

Falta, sin embargo, un personaje de ese *dramatis personae*: esos guiones que “pueden ser dichos por dos o más personas (o no personas también)” (GA: 106). Este personaje no solo ocupa la mayor parte de la obra, sino que es un espacio vacío que, con mayor claridad, pasa a ser el espacio del Imaginario, de la Homología. Por un lado, porque el signo mismo del guión señala la posibilidad de que varios sujetos ocupen ese lugar de la enunciación, es un signo vacío, flotante, Es decir, los guiones, aunque con mayor claridad se aproximen a la figura del hermano –“Este ser tan grande. / Que soy. / Que somos”, dicen los guiones (GA: 131)– pueden ser ocupado por *todos los personajes*. Un poco como en *Pareidolia*, la voz posibilitada por el guión se vuelve un vínculo con el incesto, donde todos se mezclan, se homologan. Esto es aún más provocador pues a lo largo de la obra no se sabe qué rol juegan

los guiones. Pues a veces parecen jugar el rol del narrador clásico, divino, Dios: ese que dice y lo que dice sucede, noción del lenguaje cercana a la de lo performativo del feminismo de Judith Butler (Marty, 2021: 116-117). O, más amablemente, se narra lo que se ve suceder. Para empezar a dar respuestas es necesario adentrarnos en la obra.

El fragmento “0” inicia con el deseo del Hermano como un aviso, una advertencia de lo que luego pasará: “Katy, alista tus cosas para irnos, para irnos ya, porque esta casa ya no es una casa” (GA: 107). El dilema es puesto sobre la mesa: ¿qué tiene de extraña esta casa? ¿Por qué el deseo es irse de ahí? ¿Comparte Katy ese mismo deseo? Es provocador que se inicie la obra no con el deseo de la propia Katy o su voz, sino con la del otro amado, ese que “no es”. Este lugar amoroso se confirma en el fragmento 1, donde Katy empieza a buscar salidas tratando de cumplir el deseo del Hermano. Pues ahí se aclara que Katy “que soy yo” (GA: 106) no es el sujeto “inherente a la familia –más acá del relativismo de las culturas–, que constituye siempre su acceso a la profundidad de lo real” (Masotta en Lacan, 2020: 10). Tampoco una esencia de la Katy “real”. ¿Por qué no es “real”? Se trata de un proceso de *devenir*, en términos de Deleuze, personaje-carne. Katy desea conocer y hacer al otro conocer su deseo, su diferencia, esto es solo posible al poner el cuerpo propio, espacio Imaginario, dice Barthes: el Imaginario es el único lugar donde “los otros tienen poder” sobre mí; es decir, también donde se los puede conocer (2019: 112). Este encarnar se ve en el juego que los guiones instauran:

–Al principio de todo, está la puerta. La puerta de calle. La puerta que permite pasar de un lugar a otro, del exterior al interior.

–Al principio de todo está el interior que se expulsa al exterior.

–Luego están las otras puertas, las puertas del baño, del cuarto, de la cocina, pero al principio principalmente.

–Está LA puerta. La única puerta con llave.

**KATY:** Al principio están mis puertas.

–Al principio está ella.

[...]

–¿Por dónde piensas salir?

**KATY:** Por la abertura de mi hermano. (GA: 108)

En primer lugar, vemos un dilema físico y concreto: la casa solo tiene una entrada y una salida, la puerta. Un poco, de nuevo, como en *Huis Clos* (Sartre, 1944).<sup>62</sup> En Bustillos la

---

<sup>62</sup> Ya se ha hablado de la obra de teatro de Jean Paul Sartre en el acápite “La puerta: el otro que aparece”, del segundo capítulo de esta tesis (pp. 36-40). Sobre ella se dijo que es la puerta la que materializa el deseo y a la vez el rechazo que tienen los personajes el uno por el otro.

puerta está cerrada y la única llave es escondida por el Padre, ni siquiera la Madre tiene conocimiento de dónde está. Pero la cita es aún más provocadora, pues es una variación del inicio de *Juan*, último de los cuatro evangelios de *La Biblia*.<sup>63</sup> Variación que pone al principio no la Palabra, sino la puerta y la puerta es aquí Katy (“ella”), pero la abertura es del Hermano. La transformación es provocadora porque Katy no se coloca, como Juan, en tanto enviado de Dios para esparcir la verdad, la luz: ese que es carne, o en griego, σὰρξ, carne en su sentido casi comestible. Se coloca a sí misma al principio, en el lugar de Dios, de la Palabra. Es decir, de eso que no se comprende y que solo en el proceso de escritura, de testimonio, se posibilita. Asistimos a la creación, pero no desde el lugar de Juan, quien “no era la luz”: Katy ocupa el lugar del lenguaje que encarna. Así, como una actriz, Katy hace de su escritura σὰρξ, pero ya no en la escena, sino en la página.

Un poco como era el sueño de Frenhofer, el pintor que inventa Balzac en su nouvelle *La obra maestra desconocida*, que analiza George Didi-Huberman. Frenhofer deseaba conseguir el “encarnado”, ese color mítico que imitaría el temblor de la vida, de la sangre, la piel y la carne, ese color, finalmente, que encarna vida (Didi-Huberman, 2007: 24). Pero no cualquier vida, sino, en el caso de Frenhofer como en Bustillos, la vida de ese ser al que ama: deseo perverso que Didi-Huberman define como “la puesta en escena de un ritual que garantiza la repetición del deseo y la suspensión del ‘toque final’” (2007: 77). El encarnado, que posibilitaría la encarnación de este ser amado en la obra, sería una mezcla de capas de todos los colores. Sin embargo, el lienzo, que posibilitaría el fantasma y el Imaginario, permitiría distinguir a dichos tonos: podemos decir, como la Homología. Sin embargo, este impulso de un deseo inagotable fracasaría en Balzac (2007: 115). Pues, en palabras de Lacan, “no se puede mirar nada ni a nadie ‘como lo que es’, ni dónde está, ni de dónde viene” (citado en Didi Huberman, 2007: 76). El filósofo también dice: “Lacan escribe que la relación

---

<sup>63</sup> Dice el texto en Juan: “En el principio existía la Palabra, y la Palabra estaba junto a Dios, y la Palabra era Dios. / Ella estaba en el principio junto a Dios. / Todas se hizo por ella y sin ella no se hizo nada. / Lo que se hizo en ella era la vida, y la vida era la luz de los hombres. / Y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron. / Hubo un hombre enviado por Dios, se llamaba Juan. / Este vino para un testimonio, para dar testimonio de la luz, para que todos creyeran por él. / Él no era la luz, sino quien debía dar testimonio de la luz. / La Palabra era la luz verdadera que ilumina a todo hombre, viniendo a este mundo. / En el mundo estaba, y el mundo fue hecho por ella, y el mundo no la conoció. / Vino a los suyos, y los suyos no la recibieron. / Pero a todos los que la recibieron les dio poder de hacerse hijos de Dios, a los que creen en su nombre; / los cuales no nacieron de sangre, ni de deseo de carne, ni de deseo de hombre sino que nacieron de Dios. / Y la palabra se hizo carne [...]” (Dios, *Juan* 1: 1-14, 1547).

Imaginaria sabe alcanzar ella misma su propio límite, e *invertirse*” (en Didi-Huberman, 2007: 157). Así, Frenhofer se suicidaría al no haber logrado mantener su deseo perverso, su relación con el Imaginario. ¿En Bustillos se repite este camino trágico ya trazado en Balzac?

No, pues su gesto no es romántico y sabe que no puede mirarse como “lo que es”, por eso la importancia de matizar y compartir el lugar divino con el Hermano, hacer de ese lugar posesión compartida. Bustillos reconoce el peligro de todo esencialismo, esto se hace más claro cuando Katy remite a este pasaje de *Juan* en su texto “Palabra hecha polvo. Sobre *Del polvo de las esquinas* de Laura Derpic” (2021: 54-55). En este texto, Bustillos analiza cómo la obra de Derpic retoma el mito bíblico y lo resignifica al “soplar el sentido”, esparciéndolo en “un arte del escándalo, que me deja sin palabras” (2021: 55). Escándalo que se posibilitaría, tomando el fragmento de *Juan*, por lo siguiente:

La doctrina católica-cristiana es esencialmente hablante, quiere lenguaje, es insaciable lenguaje, pasa por el lenguaje. “Al principio era el verbo [...] y el verbo era Dios”. [...] Frente a esto, en *Del polvo de las esquinas*, de forma rizomática se junta a “Jesús” con “Mujer” con “Adolescente”, y esto permite poner en jaque una historia ya conocida [...]. (Bustillos, 2021: 55)

Bustillos así explicita un fuerte pensamiento estructural donde un *yo* puede resignificar a un *tú* o viceversa y este es “el jaque” a esa historia ya conocida: así Katy es resignificada por su Hermano. “Jaque” que Bustillos parece poner en juego en relación a ciertas escrituras de la posmodernidad (sus “referencias” mencionadas en el texto son Barthes y Deleuze). No es casual entonces que, siendo tales sus referencias y tal su lugar en la historia, Bustillos reconozca la *Imago* lacaniana y sepa que “si es que se van. Si es que alguna vez se van”, “–Solo quedará él” (GA: 109-110). Quedarse, encarnar, entonces, no es inocente: es ponerse en relación con los otros y sus deseos: es así oponerse a la reducción a “solo él”. ¿Qué ocurre entonces solo con su estar ahí, con su estar lado a lado del Hermano? Ella misma descubre que también está atravesando a su Hermano, a los otros, pues su casa “es suya y no es suya. Es más de su hermano” (GA: 109). Ambos cuerpos, como el de Cristo, están llenos de “aberturas” (GA: 108): ella es atravesada por los otros (como el Jesús de Derpic en la lectura de Bustillos que acabamos de ver) y el Hermano también.

Ella se encuentra *en él*, es decir, *son homólogos* en tanto casa y Hermano se aplastan, pero mantienen sus diferencias. Más radicalmente, entre ella y su Hermano; por eso es “la abertura de mi hermano” (GA: 108). Este juego de aberturas debe entenderse también como

una forma de incesto: recordemos con Freud que “casa, y puerta, y portal se convierten en símbolos que designan el orificio de acceso al órgano sexual” (Freud, 1981: 162). Esta noción sexual, más allá de una receta psicoanalítica, permite al sujeto, Katy, distanciarse gozosamente ante esa posición del lenguaje de la que, paradójicamente, no puede salir. Es decir, se trata de reconocerse Homología ante la analogía, Imaginario ante la *Imago*, y escapar de esta manera de la posición que no permitiría ser lenguaje y saberlo simultáneamente.

El paso a la Homología y al campo del deseo incestuoso es aún más visible, pues, en primera instancia, Katy busca durante toda la obra a su Hermano (¿a sí misma?): el amor aquí está en plena unión, los lenguajes se encuentran y se mezclan, se sobreponen, como en *Fragmentos de un discurso amoroso*, dicen: “ya no soy yo sin ti” (2014: 286). A esto se pasa, en una segunda instancia, a que durante toda la obra se marquen las diferencias entre ambos personajes: así el deseo de Katy, a diferencia del deseo del Hermano, colocado en cierto lugar romántico, “no es solo salir de casa. / –Es abrir, por fin abrir la puerta” (GA: 110). ¿Qué implicaría este abrir la puerta? Si no se trata tanto de salir es porque se trata de transformar la forma de relación que el sujeto instaura con el otro: ya no depender de él (pues sin él no tendría casa), sino jugar a atravesarse mutuamente, abrir la puerta al aire fresco. No por ello se trata de cerrarse al otro. Por el contrario, como en Barthes hablando de Sarduy, se trata de “no ser un otro, sino ser otro [...] alcanzar otro en mí mismo” (citado en Villena, 2022). Katy, llena de aberturas, sabe que el paso de los otros deja marcas en su propio lenguaje, como los clavos con los que fue crucificado Cristo. Abrir la puerta es abrirse a ese proceso, convertirlo en gozoso, posibilitar su paso transformador en el sujeto: deseo de otra forma de lenguaje, de otra forma de intersubjetividad. ¿Pero cómo se da este abrirse? No con el lenguaje performativo de Butler, descrito por Marty (2021), sino con la humilde descripción.

#### **4.1.2. El método descriptivo: un nuevo conflicto y una nueva ética, deseos de los otros**

Si en los fragmentos 0 y 1 Bustillos nos empieza a mostrar el deseo de Katy y de su Hermano, estos solo se ven con mayor claridad en los fragmentos 2 al 6 de la obra, pues ahí se complementan con los deseos de la Madre y el Padre. Esto, decíamos, se logra mediante el método descriptivo, pues Bustillos deja que los personajes se describan a sí mismos, a los

otros y sus deseos. Revisaremos el fragmento número 2. En él, Katy sueña que se transforma en gallina, prefiguración del final de la obra.

La figura del sueño debería ya llamarnos la atención porque, como en *Pareidolia*, se trata de una multiplicación del sujeto donde, como Paty que alucina a la mujer con la que habla, Katy se ve a sí misma como si fuera otra. Y si en *Ver-tebral* decíamos que tal era también el escenario, con la figura del ojo, benevolente o violento invasor, aquí no hay uno, sino dos: “y los ojos siempre los ojos mirando hacia los dos lados siempre mirando hacia los dos lados” (GA: 111). Es decir, hay en *La gallina asintótica* una forma diferente de llegar al goce y al conocimiento, no como en *Ver-tebral* donde se llega de forma violenta y directa. En esa obra, recordemos, los personajes al mirar el afuera de la puerta pierden la vista y los ojos. En *La gallina asintótica* el sueño en cuestión no solo no anula el deseo, sino que hace que el acercamiento al afuera no sea castrador. Bustillos va desplazando suavemente la violencia al encarnar su personaje, flotando, riendo: a diferencia del Frenhofer de Balzac, que acaba su cuadro de una sola pincelada, en un “estallido”, Katy sueña e incluso, al despertar, los elementos del sueño no se esfuman (veremos luego que encuentra en su cuerpo una pluma). Un poco como en *Le clo clo cyclyste* (2015), pintura del artista boliviano Juan José Serrano (1972), donde la gallina pedalea entre dos llantas (en una bicicleta), atravesando el campo del lenguaje, marcado por las letras que delante de ella flotan: gallina, pedaleando sin pedales en el vacío, que no pierde su deseo.



*Le clo clo cyclyste* (2015).  
Pintura al óleo de Juan José  
Serrano Caballero (1972).

La cifra del dos, como las dos ruedas de la bici, insistente en la cita de *La gallina asintótica*, incrementa el efecto de este sueño que, un poco como en las vanguardias narrativas, juega a no usar signos de puntuación, a hacer flotar el lenguaje. Este efecto es, por un lado, temático: el sueño como eso que flota, no es real. Pero, por otro lado, también es un efecto formal: la repetición concreta de palabras es un signo que empieza a señalar la diferencia con ese uno que domina en *Ver-tebral*. No por ello el gesto deja de ser problemático, es también un juego de poderes: “padre estoy sobre mi madre vigilándote padre” (GA: 111), advierte Katy. ¿Cómo leer la advertencia?

En el sueño, la descripción de los dos ojos, separados por un pico, señala que ellos miran en distintas direcciones, también puede mirar al centro: “necesito voltearme para ver de frente” (GA: 111). El resto de su cuerpo se vuelve un lugar de poder: marcado por el pico, las garras, y la posibilidad de la vigilancia. Si bien la mirada recuerda que lo “Neutro no es un promedio de activo y de pasivo; es más bien un vaivén, una oscilación” (Barthes, 2019: 171), el cuerpo parece ser un lugar de autoridad. ¿No anula esto lo Neutro, el deseo? ¿No se instaure así una jerarquía que atenta contra el Cuerpo sin Órganos de Deleuze, ese lugar de desterritorialización donde el sujeto escapa a la organización jerárquica del mundo y el lenguaje? No, porque el cuerpo y su poder son rápidamente desplazados por Bustillos, quien finaliza el sueño así: “Podría LLEGAR si existiera un DÓNDE. / Podría llegar a mi cuerpo si existiera un cuerpo acaso. / No llego a mi cuerpo. / No llego y me despierto” (GA: 100).

¿Cómo leer este juego? Necesitamos pasar al fragmento 3, que inicia con la sensación de Katy tras ese sueño: “Hoy me desperté y tuve una sensación. / Una sensación de que no tuviera cuerpo” (GA: 113). Por una parte sí, se trata de un presagio, pues cuando Katy descubre que tiene “una pluma en mi cuerpo”, se adelanta el gesto de hacer también al cuerpo ya no lugar de autoridad, sino de ficción y cambio (GA: 113). Es decir, desea transformarse. De nuevo estamos ante el Cuerpo sin Órganos, de hacer al cuerpo puro deseo y goce del desear. Este gesto se insinúa tempranamente en esta obra: es necesaria una crisis, una transformación, una desterritorialización para que el sujeto sea otro. El deseo, como en *Pareidolia* y *El teléfono contesta a Silvia*, se vuelve un sin salida que hace que el sujeto lo persiga: ¿habrá aquí una solución al dilema? No es casual que en esta escena quiera comunicarle a Madre esa alegría de haber hallado una pluma, aunque ella no la escuche. En diálogo de sordos, la Madre le presenta a los pollos que trajo vivos por el miedo a que, por



la pandemia, no hayan alimentos en la ciudad (GA: 113- 114). Estos pollos, insiste la Madre, son delicados: “el perro va a matar a los pollos”, hay que cuidarlos (GA: 114).

Así Bustillos desplaza el valor negativo de la *Imago*, donde el pollo solo sabe ser lugar de poder y de violencia, y pasa al Imaginario: lugar donde hay que andar con delicadeza, todo movimiento brusco podría romperlo. Por eso, incluso ya habiendo encarnado ese lugar en la escritura en las anteriores tres obras, sigue metiéndose con cuidado. Pues sabiendo que “lo imaginario es eso mismo sobre los que los otros tienen poder” (Barthes, 2019: 112), va acercándose a esa su figura de deseo: “hazles cariños”, le aconseja la Madre (GA: 114). Este es un gesto amoroso que, en el fragmento, se concreta en voz del Hermano, quien hace un retrato de la Madre. Luego de que ella manda a Katy a cuidar a su Hermano (mandamiento materno que atraviesa la obra), este dice, como desconectado de todo su contexto:

Pasa el tiempo, todo detenido, una mujer triste todo el tiempo, una mujer constante. Una mujer que quiere salir, pero no puede. [...]. Todo detenido. Todo pasando y yo detenido, inservible, presente, estático, sin moverme, todo transcurre. [...] Todos entran dentro de mí y salen. Una ida y venida constante y yo detenido. (GA: 115)

El Hermano se pinta a sí mismo “detenido” y, al mismo tiempo, a la Madre “triste”: “quiere salir, pero no puede”. Madre atrapada en una constante, cuya potencia ha sido anulada podemos decir, por el mismo Hermano. Ya que este, sin saberlo, es aquí también un inmóvil, una constante que ha contaminado a la Madre, quizás en esos ires y venires a su interior. Para entender a esta figura femenina, la de la pasividad que no se mueve, debemos contrastarla con Ana que, en *El teléfono contesta a Silvia*, desea que las cosas no cambien, que el tiempo no pase tan rápido (TCS: 69). Posición que ya leíamos como peligrosa y que fortalece cierta lectura suicida del camino amoroso en esa obra (que analizamos en el punto 3.3. del anterior capítulo). Hay, sin embargo, una complicación provocadora: es peligrosa la posición estática, la de la Madre, pero también la de quien se mueve, la del Padre. Veámoslo en el fragmento 4, donde el Padre dice:

Yo soy el Padre. / [...] / Sangre y sudor para conseguir dinero para estos hijos desagradecidos que me chupan todo. / Sangre para su madre. NECESITO FOLLAR NECESITO FOLLARME A TODAS LAS MUJERES QUE ENCUENTRE. / [...] Debo empujar, empujar el auto con ellos [mis hijos]. (GA: 117).

No solo la violencia de marcar a su hijo como enfermo y alguien que necesita arreglo o la violencia del hombre que necesita poseer a todo eso que no posee (dinero, mujeres), sino la violencia de un lenguaje que hace de esto culpable a los otros. Es por culpa de los hijos,

que no pueden cuidarse solos, que él debe empujar el auto sin ayuda: es por ellos que él es como es y que consigue sostener la estructura familiar (el auto). Violento es no reconocer tu lugar en la estructura. Así tiene sentido que la movilidad sea tan condenada como el estatismo: Cronos y moral (Deleuze) vuelven aquí a aparecer, pero ahora para liberar a todos. Son los dos extremos de un paradigma ético –movimiento/inmovilidad, deseo/moral– los que se ponen en juego. Esto se concreta en la escena 5, donde se describe una fotografía que concreta esa ética ante los deseos de los sujetos. Veamos la descripción, hecha por Katy:

Tengo sueño, mucho sueño. Veo una torta de cumpleaños. Es el cumpleaños de la niña. La niña está pensativa. Una madre sostiene a su hijo. Se aferra a su hijo. Digo madre, porque una madre se aferra a su hijo. Porque una madre siempre se aferra a su hijo. ¿Lo abraza o lo ahorca? Lo abraza y lo ahorca. Lo destroza. Lo destroza con amor. Un padre riñe a su hijo. El niño llora. Mi hermano llora. La cara sonriente se transforma en una cara llorosa. Una cara morada. Una cara llena de lágrimas. La boca del padre se hace más grande. Digo un padre, porque un padre riñe a sus hijos. Riñe a su hijo. Un padre riñe a su hijo con la boca grande llena de baba. Todos en sus cosas. Todos en la situación. Yo no. La niña no. La niña piensa en cómo salirse de la foto. La niña que no es niña. (GA:119)



Fotografía de la familia Bustillos, aparece en la obra virtual *Busqué mi reflejo y vi una casa* (2022) en la que Bustillos retoma textos de *La gallina asintótica*.

Esta escena, “foto que siempre veo cuando estoy en casa” (GA: 132), marca la presencia de la Homología ante la analogía. Porque aquí se muestra a una “niña que no es la niña” que se contrapone a Katy “que soy yo”, contraposición importante porque permite homologar los roles: hacer de Katy personaje/escritora, distante a la familia y a la vez reconocer el amor de sus gestos. Pues en los tres niveles el sujeto se enfrenta a sus Imagos,

señalados en el texto por los lugares comunes o las ideas vulgares que, *se dice*, en el mundo, ellos deberían cumplir. Se hace así más explícito que no son ellos, no son los sujetos biográficos los que aparecen, sino ese sujeto atrapado en acción por el artista: el Padre como el que riñe, la Madre como quien ama al ahorcar, el Hermano como quien llora. Todos los personajes son Imagos, Ley, que el sujeto retrata para liberar. Gracias a esos lugares comunes, explicitados por el verbo “decir”, se posibilita una distancia con la *Imago*: pero no se trata de una ironía de Katy sobre sus personajes, sino de la escritora sobre las Imagos, lo que libera a los sujetos de ellas sin por eso perder la riqueza del Imaginario. Quizás por eso, entre tanto, se instaura un nuevo lugar: el de quien está sin estar, está pensativo (cercano a quien espera en *Pareidolia*). El que saca la foto, pero al mismo tiempo aparece en ella: la Homología muestra así su potencia, la potencia del dos que es más que dos. Un poco como Barthes en su “autobiografía”, en Bustillos se trata de un volver del “autor, en efecto, pero ha vuelto en otra posición (se podría decir: dado vuelta): como *lector*, y como lector *de sí mismo*” (Alan Pauls en Barthes, 2019: 12).

## **4.2. El baile de la analogía: el vacío y el deseo, un juego entre gallinas y perros**

### **4.2.1. La violencia de los padres: entre la analogía y la Homología**

Entrando a la segunda parte de la obra, donde se ve cómo Katy se enfrenta al deseo de sus progenitores, este mandato parece relacionarse con la figura de la analogía. Por eso, entre los fragmentos 6 al 12, los guiones (esas voces dichas por personas o “no personas”) hablan explícitamente de la analogía y muestran su violencia, que es la violencia de los padres de Katy. Revelador es en ese sentido el fragmento 8, en el que hay mucho énfasis en la relación de Katy y su Madre, relación que pasa a través de los pollos que ella compraría para sobrevivir durante la pandemia. En ella, la Madre está en el cuarto de Katy, plantando pasto para que las gallinas puedan comer. Katy, tras señalar que ese es su cuarto, en tono de reclamo, solo obtiene de respuesta que “No importa, crecerá” (GA: 122). Espacio, el del cuarto propio, fundamental en *Cómo vivir juntos*, pues ahí Barthes señala que aísla al sujeto del resto de la casa y le permite su espacio propio, necesario para el Vivir-Juntos (2005: 100).

Al ser invadido, se empieza a señalar la tensión entre deseos de los personajes y la imposibilidad inicial de la idiorritmia en la familia.<sup>64</sup>

La respuesta de la Madre, “No importa, crecerá”, no solo juega al absurdo (como diría Laura Derpic, 2021), sino que muestra una Homología: el pasto crecerá en la casa, como el Hermano en la enfermedad. Una Homología que para el lector es clara, pero ante la cual la Madre está alienada y solo insiste con su mandato: “¿Quién cuidará a tu hermano? ¿Quién cuidará a tu hermano cuando te hayas ido? ¿Quién cuidará a tu hermano cuando me haya ido?” (GA: 122). Así la casa familiar sería, para ella, análoga a la enfermedad: es incurable, pero hay que cuidarla, es un sin salida del que se quiere salir. Pero la Madre no sabe dónde está la llave: no hay otra opción, es “natural” estar encerrado.

Así la Madre insiste con su ceguera y no nota, como la *Madre Coraje* de Brecht, que su ceguera condena a sus hijos: “Te nombraré Katy, porque eres la más pequeña. La más pequeña y miedosa de las gallinas” (GA: 124). Esta ceguera condena pues instaura una analogía, decíamos con Roland Barthes, que parecería implicar “un efecto de Naturaleza” que advierte de varios peligros: el de un arte, un sujeto, pegado a la *Imago*, que se deja llevar como un toro hasta la muerte. Espacio donde lo “natural” parece algo claro y definible, ahí donde la ciencia (de nuevo), cae en su discurso de la Verdad y el Poder. La analogía, así, señala la imposibilidad de los padres de reconocer el funcionamiento de la estructura. Estructura que sí es observada, por ejemplo, en esos enunciados marcados por guiones. Pues en este fragmento aparecen para decir: “–Madre limpia la casa, como si limpiara a su hijo” (GA: 108). Los guiones, ya no como un lenguaje que todo lo puede, marcan una consciencia sobre el lenguaje: un deseo, y un deseo de que

–Ojalá pronto podamos salir de esta analogía. Digamos que todo esto es por lo que [Katy] ha trabajado siempre, toda su vida. Digamos que siempre he sido grande muy grande. Digamos que busqué la llave. Digamos que Katy siguió buscando la llave. [...] Soy una caja fuerte.

---

<sup>64</sup> Es provocador que esta visión negativa de la familia, ya mostrada en Lacan, se repita, a manera de farsa como toda segunda vez, en el caso boliviano. Lugar común que podemos ver en la fundadora de la escuela lacaniana de psicoanálisis de La Paz, María Elena Lora quien dice: “el psicoanálisis no predica ideales bajo un modelo imperante; se constituye en un discurso que en lugar de desenmascarar la decadencia familiar, enfatiza los aspectos estructurales de la familia, entendida como una institución cuya función es refrenar el goce” (2003: 25). También, aunque más centrada en su decadencia, la lectura de la feminista María Galindo: “su destrucción [de la familia] es el anuncio de la pronta disolución del patriarcado” (2022: 205). O “Esto coloca a la familia y al Estado en la misma línea de instituciones caducas” (2022: 237). O “la normalidad es la familia violenta y violadora” (2022: 243). O todo el acápite “La comunidad vs la familia” (2022: 258-260). Bustillos así reconoce estas corrientes de pensamiento y las invierte, las hace bailar.

Somos. Una casa fuerte [...]. ME COMERÉ A TODOS LOS QUE ESTÁN AQUÍ. (GA: 125-126)

Son estos guiones los que se colocan en medio de la dualidad que ya antes mencionábamos. Por un lado, la de la analogía, ese lenguaje que quiere devorarlo: violencia contra el sujeto, pero también en el gesto se insinúa el deseo. No solo porque los guiones expliciten el deseo de salir –que sería logrado aquí por ese trabajo de Katy de toda la vida– sino porque, a pesar de que el psicoanálisis freudiano no sería un recetario de símbolos, la coincidencia es aquí significativa en cuanto al gesto de deglución. “Su expresión, ‘ser comido por el lobo’, no era más que el deseo de ser poseído sexualmente por el padre, vale decir, de ser satisfecho del mismo modo que la madre” (Freud, 2013: 44). También entonces en la lectura freudiana del Hombre de los Lobos, deglutir simboliza la violencia: violencia de Cronos devorando a sus hijos (Freud, 2013: 32). Siguiendo la lógica del inconsciente, sin opuestos, deglutir ahí también simboliza deseo. La boca muestra ahí dos de sus caras: la de la analogía donde Cronos devora todo y lo reduce a sí mismo, o la de la Homología donde el sujeto desea ocupar el rol de la Madre, no en tanto personaje, sino en tanto fantasma, como ya hemos descrito en los anteriores capítulos.

Así, los guiones, la propia Katy y el Hermano parecen reconocer esa dualidad del lenguaje e invitar al lector o espectador a verla. Pero también se hace visible la violencia de la ceguera de los padres. Pues, en el fragmento 9, la Madre cuenta cómo el perro se comió a varias de las gallinas y solo habría sobrevivido Katy: “No me refiero a ti, Katy humana. Sino a ti, Katy gallina. / Te nombraré Katy, porque eres la más pequeña. La más pequeña y miedosa de las gallinas. / Pero más que gallina pareces un pollo pequeño” (GA: 109). Ahí donde se hace explícita la metáfora de la gallina, fácil de matar, vulnerable; como los materiales de los vestuarios del montaje de *Madre Coraje*, la obra de Bertolt Brecht, que a Barthes le recuerdan “la vulnerabilidad del cuerpo”, vulnerabilidad que permite que sea “posible amar al ser humano” (Barthes, 2009: 288-289). Pero también marcan a la Madre con un tambaleo (pues nota que Katy parece un pollo, “más que gallina”, es decir, que hay alguna diferencia entre lo uno y lo otro), una ambigüedad, como en el personaje de *Madre Coraje*, dice Barthes sobre este: “Madre Coraje ridiculiza una y otra vez la historia noble [...]; su clarividencia acerca del carácter irrisorio de la historia noble y su ceguera para las causas reales [...], de sus desgracias, constituye incluso la ambigüedad más profunda de este

personaje” (Barthes, 2009: 230). Esta ambigüedad potente hace más interesante la cercanía entre el fantasma de la Madre y la Madre como personaje; no por ello logra todavía reducir la violencia que instaura por esta comparación en la escena 10.

El siguiente fragmento hace más explícita la violencia de la analogía a través de la figura del Padre. Pues si entre Katy, la mujer, y Katy, el pollo, había una Homología, el Padre la piensa como una analogía. En la escena 10 no se contenta con solo comerse todas las presas del pollo, mientras la Madre pregunta: “¿Se comieron a Katy?” (GA: 125), sin escuchar que Katy quería comer y no puede por el Padre. Este va más allá de eso y termina la escena diciendo: “Katy, pásame tu pierna” (GA: 126). Katy solo atina a decir: “¿Qué?” (GA: 126), pregunta en la que se lee un doble sentido. Por un lado, ella desea también ser inconsciente; como Sor Juana, sabe que el saber es “vicio” y que el ingenio implica dolor. Se pregunta, como la monja, “si es para vivir tan poco, / ¿de qué sirve saber tanto?” (2018: 46). El “¿Qué?”, entonces, como un no entender, no querer entender. Pero ella y el lector sabemos que ya no hay vuelta atrás: ella ha reconocido la estructura: el “¿Qué?” es un gesto de sorpresa ante la analogía del padre, ante el peligro de la *Imago*. ¿Cómo reacciona ante este peligro mortal? La respuesta también viene con el Hermano, quien puede, en el fragmento 12, pisar a Katy luego de transformarse en algo gigante. En ambos casos Katy reacciona igual: “Mi hermano me pisa. / Me río” (GA: 132). La risa del sí mismo, el saber del lugar estructural que uno ocupa, nos salva, a decir de Barthes: “si [la risa sobre uno mismo] habría sido más frecuente, Werther [el suicida amoroso] habría sido salvado”.<sup>65</sup>

#### **4.2.2. La risa de Katy: primeras transformaciones de una coreografía**

La tercera parte de la obra, desde el fragmento 13, marca la diferencia entre las anteriores metamorfosis (las de *Pareidolia* y las de *El teléfono contesta a Silvia*) y las de esta obra. Esto se empieza a ver con claridad de entrada, cuando el Padre se transforma en perro y ese transformarse es explícitamente deseado, lo que no sucedía en las anteriores dos obras. Dice el Padre: “Ojalá yo fuera un perro que devora a una gallina” (GA: 134). Esto proviene, como ya ha pasado antes en *Pareidolia*, de un linaje: “vi un perro negro en el funeral de mi padre. Vi sus ojos. Me miraba triste. Pensé que era mi padre que había venido a despedirse de mí”

---

<sup>65</sup> La traducción es mía, proviene del fragmento 79 del seminario sobre el discurso amoroso donde Barthes, hablando de la “autodérisión”, dice: “s’il avait été plus fréquent, Werther était sauvé” (2007: 249).

(GA: 120). Este linaje posiciona, resignificando al psicoanálisis y al feminismo, a la familia en un lugar donde el deseo y el goce también serían posibles. Pues se mira a la familia como un espacio donde las formas de relación intersubjetiva pueden devenir un campo de decisión, donde el linaje brindaría no jerarquía, pero sí material al sujeto. Es así como Katy Bustillos, en tanto escritora, se nutre de la tradición.

En segundo lugar, ahí donde como en el sueño, el sujeto puede mirar en dos direcciones simultáneas, este conocimiento permite que las transformaciones sean progresivas y no sucedan de golpe. Así poco a poco, cuando la gallina se esconde del perro, “El padre se ríe. El padre jadea” (GA: 134). En la acción, tan perruna, de jadear hay un encuentro del Padre con su deseo: “El perro y el padre se ven. / –El padre jadea. El perro jadea” (GA: 135) y solo entonces el padre *deviene*, en el sentido de Deleuze, en “El padre-perro [que] jadea” (GA: 135). Un encuentro similar sucede, en el fragmento 14, con la madre, quien, pidiendo que Katy le eche agua sobre su hombro o en los pies (GA: 137-140), pasa a ser, incluso para la forma en la que se la nombra para marcar que está hablando, “madre-árbol” (GA: 140).

Es provocador que se mantengan, como la gallina y el número dos, ambos términos de la conversión. Ya no es como en *Pareidolia*, donde Paty se convierte en diente y de alguna forma (se aclara así el gesto suicida) deja de ser Paty por entero, sin vuelta atrás. Lo mismo en *El teléfono contesta a Silvia*, donde la Mamá se vuelve audífono o Silvia contestadora y no hay retorno. En *La gallina asintótica*, desde la nominación de los personajes marcada por el guión corto que une a ambos términos, hay igual distancia entre uno y otro término: esto posibilita el regresar, ninguno de los términos se pierde por entero. ¿Pero todos los personajes tienen ese saber, reconocen la potencia del ir y venir, del *devenir*? No, la Madre es el claro ejemplo, pues al transformarse en árbol niega su transformación:

**KATY:** ¿O qué son estas cosas?

**MADRE:** Callos. Seguramente. Callos. Seguramente durezas.

**KATY:** Madre, tus dedos rompieron los zapatos.

**MADRE:** Es normal, Katy. Es normal.

**KATY:** Madre, tus dedos están más grandes.

**MADRE:** Los dedos crecen, hija. Déjame abrazarte.

**KATY:** No, mamá.

**MADRE:** Eres mi hija y quiero abrazarte. (GA: 137)

Es decir, la Madre no ve su pasar de una cosa a otra, se cree solo una. Su tambaleo no se da y en ese espacio se confunde ahorcar a quien amas y abrazarlo, se hacen una misma cosa,

análogos. Sin embargo, Katy sí ve el paso de sus padres, también reconoce que el Hermano ha devenido en casa. Por eso, aunque todos pregunten dónde está él, ella puede responder: “**MADRE-ÁRBOL:** ¿Y tu hermano? / ¿Katy? / ¿Y tu hermano? / ¿Y tu hermano? / **KATY-GALLINA:** Estamos en él” (GA: 148-149),

Todos pasan, entonces, a ser Cuerpos sin Órganos (Deleuze), donde el sujeto ha sido desterritorializado: han pasado a ser otros. Pero los padres son un CsO, como el de Paty o Silvia, en las anteriores obras, que no saben cómo regresar: terminan vaciando su potencia. Mientras que el CsO de Katy se presenta aquí sin el romanticismo peligroso del suicida o el drogadicto, ese deseo autosuficiente que desterritorializa al sujeto de la subjetividad, se muestra con su potencia ética ante el lector: la posibilidad de volver, de decidir, de vivir, lo que el propio Deleuze señala como el CsO que se llena y no se vacía. Además, porque los sujetos no se convierten (solamente) en objetos, sino objetos vivos: el oxímoron domina la escena, la Homología es así mucho más clara en tanto, a diferencia de la analogía, no es solo paralela, va iluminando ambos términos y resignificándolos, multiplicándolos: haciendo que Katy sea gallina/escritora/niña...

Pero, ¿en qué sentido acontece esta resignificación? El fragmento 15 responde con una escena de “movimientos”, inusual en Bustillos, porque esta obra es sin duda una coreografía del deseo. Como en la última obra de Sarah Kane, *Psicosis 4.48* (2000), donde es imposible reconocer las voces de los enunciadores, este fenómeno hace que el lenguaje sea totalmente potencia: la gallina puro movimiento. Baile donde el deseo no deja de existir, pero se reconoce su violencia. Este reconocimiento permite desviar la violencia del deseo en las siguientes escenas, darle por fin una solución al dilema mortal que ya desde hace tiempo se advertía en relación al deseo. Veamos el caso concreto:

–Es tan chistoso cómo intentan comerse unos a los otros.

[...]

–Después una escena de movimientos.

–Bien coreografiada.

–Cada paso de la gallina era medio paso del perro.

–Prontamente la alcanzaría.

–No, lógicamente no.

–Lógicamente nunca la alcanzaría.

–La gallina que corría más lento que el perro, jamás sería alcanzada por este.



[...]  
-La memoria borrada.  
-Nunca se acordaron quiénes eran realmente.  
-Si es que eran algo.  
[...]  
-Las ramas acariciaban a la gallina.  
-Se sintió aliviada.  
-Un abrazo.  
[...]  
-La gallina protegida.  
-No, protegida no, ahorcada.  
[...]  
-Otro grito, pero un grito de amor.  
[...]  
-La gallina quería salirse de la foto. (GA: 141-144)

El gesto resignificador es explícito: primero, porque se repite el tema de la “memoria borrada”, ya presente en *Ver-tebral*, donde es el cuerpo el que recuerda.<sup>66</sup> Luego, porque se está recreando la fotografía familiar ya citada, pero ahora bajo las formas en las que cada uno de los personajes ha devenido, ese texto hace un nuevo lugar de memoria: la escritura. Finalmente, porque esta escena rescribe la paradoja de Zenón: ahí donde una tortuga, en este caso la gallina, hace una carrera contra Aquiles, aquí el perro, que lógicamente es más veloz. Pero, como en la versión de Lewis Carroll, “Lo que la Tortuga le dijo a Aquiles” (1895), Aquiles no logra superar a las preguntas de la “Mata-fácil” sobre la infinita distancia que habría entre uno y otro (1895: 280). Lewis Carroll, maestro de las superficies, del Sentido deleuziano, nos pone ante un dilema Imaginario que aclara este fragmento de Bustillos: ¿cómo escapar de la muerte que podría implicar perseguir infinitamente al deseo sin renunciar a él? No se trata solo del deseo de superar la prueba, tampoco (como ya decíamos en *Pareidolia*) se trata de un sujeto persiguiendo infinitamente su deseo sin nunca poder alcanzarlo. Se trata de habitar el deseo ya con goce, como la tortuga y no como Aquiles,

---

<sup>66</sup> Recordemos que en *Ver-tebral* ambos personajes o se mienten o olvidan los sucesos. Sin embargo, A le señala a M que se toque su mano y así lo hace recordar que rompió el espejo y que se cortó con él. Es el cuerpo el que recuerda. Ver el segundo capítulo de la tesis.

quien cae en la trampa de ella y no reconoce su lugar en la estructura, por lo que seguramente morirá ahí.<sup>67</sup>

Katy no comete el mismo error, la gallina está “protegida”, posiblemente porque entre la K de Katy y la K de Kafka hay poca distancia. Cuando Bertolt Brecht y su amigo, el filósofo Walter Benjamin (1892-1940), discuten sobre la versión de Kafka de esta paradoja el 31 de agosto de 1934. Brecht dice: “si el viaje se divide en partes, lo mismo le sucede al viajero. Y si desaparece la unidad de la vida, [...] el que llega a la aldea es otro que el que emprendió el viaje” (1978: 106). Pero la lectura de Brecht no convence a Benjamín, quien parece complementar el comentario de su compañero de ajedrez: “la verdadera medida de la vida es el recuerdo. [...] Aquellos a quienes la vida se les ha convertido en escritura, como los ancianos, solo pueden leer esa escritura hacia atrás. Solo así se encuentran consigo mismos, solo así –huyendo del presente– pueden comprender la vida” (Benjamin, 1978: 106-107). Salirse de la foto, entonces, ya no es la visión romántica del afuera: sino implica salir del sí mismo, transformarse. Katy parece jugar con todo eso: aprende del Maestro de las superficies a no atarse por el deseo, pero sin renunciar a él, a no morir como Aquiles. Así su última afirmación, frente a los guiones, como Katy-gallina es el reconocimiento de la Homología, de esta posibilidad libre de *Imago*, plena de gozoso Imaginario:

–La analogía puede conducirnos a equívocos.

–Pero es el menos equívoco de nuestros recursos.

–No podemos estar seguros.

–Pues solo la hemos deducido por analogía y la analogía conduce a veces a equívocos.

**KATY-GALLINA:** Entonces, mi hermano es mi casa. (GA: 146)

Como Brecht o Benjamin, como Kafka y Carroll, juega a comprender su vida en la escritura y hacer de su deseo texto infinito donde nadie muera en la persecución: acepta su realidad para cambiarla. Así construye este CsO que no desea cumplir su deseo, no lo sufre, lo habita como lugar de goce, de risa; pero también de transformación permanente y apertura al otro. Cercano al NQA barthesiano, fluir suavemente, sabiendo que el deseo muere fácil,

---

<sup>67</sup> Dice el texto original de Carroll: “Achilles was still seated on the back of the much-enduring Tortoise, and was writing in his note-book, which appeared to be nearly full. The Tortoise was saying, ‘Have you got that last step written down? Unless I’ve lost count, that makes a thousand and one. There are several millions more to come. And would you mind, as a personal favour, considering what a lot of instruction this colloquy of ours will provide for the Logicians of the Nineteenth Century would you mind adopting a pun that my cousin the Mock-Turtle will then make, and allowing yourself to be re-named Taught-Us?’” (Carroll, 1895: 280).

nos enseña a cuidarlo: no sufrirlo tanto, como ese guerrero de Carroll que ya está agotado, llenando libretas tras libretas. En los dos siguientes fragmentos de la obra de Bustillos parece que Katy, como Aquiles, todavía atada a su deseo, no nota que la puerta se ha roto, se ha abierto y sigue buscando la llave (GA: 145-147). Pero finalmente, en el fragmento 17, antes del cierre de esta obra, Katy descubre que su “hermano es una casa sin llaves” (GA: 147). Es decir, se libera de su deseo sin renunciar a él, lo desvía, lo suaviza y así escapa de la muerte.

#### **4.3. La transformación en gallina/gallino: otra puerta y otra vida**

Ese escapar a la muerte y hacer un CsO neutro, suave, prudente, pasa y se concreta en el último fragmento de esta obra: ahí se ve con claridad cómo se resignifica la familia, se le quita el familialismo, a partir de todos los sucesos de la obra que son aquí condensados. Titulado “0”, como ya decíamos, este es un texto dicho por Katy (no Katy-gallina, solo Katy). Solo con ese título y el nombre del enunciador ya hay un primer gesto que leer. El “0”, nos coloca en el territorio de lo contemporáneo: pues si el CsO es un huevo es porque “el huevo no es regresivo, al contrario, es contemporáneo por excelencia, uno siempre lo arrastra consigo como su propio medio de experimentación” (Deleuze, 2002: 168). Sujeto contemporáneo, en tanto elabora un Neutro complejo donde el sujeto tiene, diría Éric Marty hablando del huevo, un segundo nacimiento ya sin padres que escapa a la castración lacaniana (2021: 306-315). Gesto que pasa también por el de volver a nombrar a Katy así y no como Katy-gallina, cuando en la escena anterior se la ha nombrado de esa segunda manera: estaba ya transformada, se confirma esa posibilidad de ir y volver. Sin embargo, no se ha vuelto a la misma Katy, se ha vuelto a la diferencia, donde, como en Roland Barthes, no interesa tanto “la piel, ni los músculos, ni los huesos, ni los nervios, sino el resto: un ello obtuso, fibroso afelpado, deshilachado, la hopalanda de un payaso” (2019: 228). Es decir, eso que se escribe, es lo intocable, la suavidad, lo mortal de ese cuerpo, que aquí se atreve a cambiar eso in-esencial, para ser gallina-gallino y volver a ser Katy sin demasiado problema. El segundo gesto está en el siguiente fragmento:

Un día de esos, el gallo se escapó de la reja, saliendo de la casa, buscando su libertad. Al segundo que salió, un perro lo mató. Solo quedó Katy, la gallina. Creció y creció solita. Tardó en crecer. Se subía a nuestros hombros y nos picoteaba la cabeza. (GA: 150)

Es llamativo que aquí, inicialmente, se marque la búsqueda de la libertad con la muerte. Pues los pollitos que buscan salir de su corral terminan en los colmillos del perro. Mientras que Katy sobrevive, ¿no desea acaso la libertad? La respuesta pasa por la Homología que, en Bustillos está marcada por la multiplicidad, como también en Barthes, permite al enamorado y al profesor, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, aplastarse en un mismo sujeto. Esto hace que ella tenga la libertad sin buscarla, es decir, que entre el encierro y la escritura la salida sea el reconocimiento del lugar estructural que el sujeto ocupa: Katy ya ha conseguido su deseo por el hecho de desear. Es sí, una salida Imaginaria, pero consciente. Lo que se ve cuando Katy (el pollo) “se subía a nuestros hombros y nos picoteaba la cabeza”. No se trata tanto de ese golpe, que en *Ver-tebral* relacionábamos con la mirada de Lacan, quien aproximaba este gesto a lo Real, momento justo antes de despertar, sino el gesto más provocador de quien coloca alfileres japoneses en su Imaginario, en la logósfera, como dice Marcelo Villena sobre Barthes y Brecht: se trata de hacer sonar el Imaginario, no para renunciar a él, sino para abrir un espacio “ético no dialéctico” (2016: 168-172). Este juego entre espacios de verdad y deseos se concreta con la figura del miedo. Dice el texto:

Una mañana, mi madre volvió a comprar más pollos. Un pollito macho y uno hembra. Le quitaban su comida a la gallina. La gallina les picoteaba para que no se comieran su comida. En las noches, los pollitos se acurrucaban al lado de la gallina. La gallina ya no se acercaba, solo andaba con los pollitos. Al intentar acariciarla, ella nos tenía miedo. Me tenía miedo.

Ayer encontramos al pollito macho muerto. Estaba acurrucado. Murió de repente. Solo quedaron la gallina y la pollita.

De repente escuchamos un *kikiriki*, pensamos que era el gallo que no había muerto. Pero no. Era la gallina *kikirikeando*. ¿La gallina es gallo?

¿Katy es gallo? ¿Mi gallina es un gallo? ¿Mi “gallino” habrá matado al pollo macho?

Le tuve miedo. Por un momento, mi gallino empezó a ser un ser desconocido para mí. (GA: 150)

El juego es provocador: pues ese “Me tenía miedo” implica que Katy tenía miedo de Katy, es decir, una inversión de las anteriores obras, pues si en ellas los sujetos temían su deseo, aquí también el deseo teme al sujeto. Valga recordar que desde el inicio de la obra Katy desea ser gallina: “Pienso, me encantaría tener un pico” (GA: 112). ¿Cómo leer esa inversión?, ¿será porque Katy (el pollo) sabe que la otra Katy es la “real” y que esta podría cambiar de deseo? Los dos puntos de la Homología se acercan y el miedo incrementa: Katy

la “real” se entera que su gallina es un gallo, un “gallino” y entonces es ella quien le tiene miedo. Por un lado hay un énfasis en la desexualización del sujeto, en su posibilidad de intercambio al ser el sexo una pura cuestión de signos.<sup>68</sup> Por otro lado, la coreografía del deseo, de la asíntota, donde las líneas se persiguen, se vuelve un *sin orden*: ya no hay “el uno vino primero que el otro”, el espacio se convierte en un “sin esencias”. La otra Katy también le tiene miedo a Katy. Matizando a Lacan, desde la obra, el sueño no sería aquí solamente una representación que afecta la conciencia, sino también un real que afecta a otro real. El sexo, afirmado en ese real, sería entonces neutralizado en el reconocimiento de ese vacío: “Luego lo volví a ver [a la gallina-gallino]. Era el mismo ser de siempre. Era yo misma” (GA: 151). Frase que pone en crisis ese paradigma fundamental, señalado por Éric Marty, cuando dice: “lo Neutro es eso que desprende la sexualidad del sexo en tanto que el sexo podría pretender constituirse como el *sentido* de la sexualidad” (2021: 162).

Así se explica un tercer gesto, marcado por la acotación que cierra la obra: “Katy entra a su casa. Katy tira la llave por la ventana. La ventana se rompe” (GA: 151). Ahí Katy, quien estaba afuera sin estar, “entra a su casa” de la que quería salir. “Tira la llave” que sin previamente conseguirla tiene. Finalmente, “la ventana se rompe”: la analogía ya no es circular, pasa a ser Homología. En ese volver a entrar, ya se sobreentiende, la familia deja de ser un determinismo histórico y natural, sino que se convierte en la elección del sujeto y deja de ser solo de un sujeto, sino que se vuelve espacio compartido. Recordemos que si Katy se

*La famille sans le familialisme.*



<sup>68</sup> Esta afirmación no es nueva, véase el capítulo “Le traviste comme méthode” (Marty, 2021: 143-147), donde nos recuerda que para Barthes “Le travesti oriental ne copie pas la Femme, il la signifie” (Barthes en Marty, 2021 : 143).

iba: “Si es que se va. / –[La casa] Va a ser de él./ –Solo quedará él” (GA: 109). Como decíamos con Barthes, se instaura la “familia sin el familialismo” (2019: 49). Digamos, de paso, que a diferencia de *La metamorfosis* (1913), de Franz Kafka (1883-1924), no se trata de que la “muerte” del sujeto sea la “última metamorfosis” que “trae la anhelada tranquilidad a la familia y una humanización de su recuerdo” (Hernández en Kafka, 2017: 42). Es decir, que no se trata de un Gregor que decide morir en pro de los otros, que luego lo desechan en el afuera de la casa. Es más bien, en Bustillos, leer la transformación como gozosa y crítica, como un impulso para volver a entrar. Esto se señala en el epígrafe de Kane: el pollo (la literatura) no deja de bailar, ahí donde menos se lo espera...

El baile de *La gallina asintótica* se hace más claro: en un primer punto con los deseos de los demás y la potencia que tiene el poeta de mirarse entre ellos para hacer conscientes los lugares estructurales que cada uno ocupa en la estructura. En un segundo punto, se ha mostrado cómo la figura de la Homología permite ese juego, mientras que la analogía estaría relacionada al no saber qué lugar ocupa en el mundo el sujeto. De esta manera, se establece una nueva dinámica del deseo que ya no es mortal, sino puramente gozosa, esa que sabe qué lugar ocupa en la estructura y hace con eso. Dinámica que, finalmente, se concreta en la última escena de la obra. Así en *La gallina asintótica* se suspende el cuerpo en tanto sexo y la autora se acerca al goce en tanto la neutralización de la lógica binaria que parecería permear al primero. Es decir, neutralización en tanto suspensión de la analogía que guía el lenguaje de la obra. ¿Qué queda por bailar?

## CAPÍTULO 5.

### LA UTOPIA DE KATY BUSTILLOS FRENTE AL PARADIGMA: EL PLACER ÉTICO DEL “UNA Y OTRA VEZ”

*When people talk about me as a writer,  
that's what I am, and that's how  
I want my work to be judged-on its quality,  
not on the basis of my age, gender, sexuality or race.  
I don't want to be a representative of any biological  
or social group of which I happen to be a member.  
I am what I am. Not what other people  
want me to be.*

Sarah Kane

#### La utopía del escritor, del crítico

¿Qué más puede este candidato a crítico decir?, ¿podrá decir *yo*, es decir, explicitar que su lectura es suya, es lo que le sucede ante el otro? Yo creo que sí, que hace falta, para así guiñarle el ojo a este siglo XXI veinteañero y a esta sociedad paceña, es decir, a este aquí y ahora que habito. Porque, ¿acaso hace falta recordarle al lector lo ya dicho?, ¿que en *Vertebral* se deja de pensar en el *yo* y el *tú* como una dinámica estancada de amos y esclavos, que ahí se aparece la M-A-M-A como un fantasma que quiebra la Ley del incesto, que insinúa el deseo tratando de escapar de la castración? ¿Habrà que recordar como en *Pareidolia* y *El teléfono contesta a Silvia* la unión con la Madre, posibilitada por un estilo y una (po)ética del vacío, es ya no castradora, pero quizás sí suicida? ¿Habrà que recordarle cómo Katy se aparece en *La gallina asintótica* para ser completamente vital y salir al volver a entrar, al volver coreográficamente a la familia sin familiarismo? ¿Serà necesario acaso señalar lo que *no* se hizo?, ¿por ejemplo que no se pudo leer a Bustillos en relación a los dramaturgos bolivianos de su generación y de otras?, ¿que no se pudo leer a Bustillos en comparación con otras escrituras bolivianas? No creo que haga falta. Solo decir, para cerrar la lectura, que entre estas cuatro obras hay un camino de escritura: un proceso de autoconocimiento del goce y del deseo, a partir del lugar de la estructura que ocupa el sujeto: un *yo* en relación a un *tú*...

Porque solo diciendo “ahora”, este *yo lector* se coloca frente a ese *tú escritor*. Así puedo traer todo lo ya dicho sobre ese camino a mí mismo, a mi tiempo. Ya que ¿ese camino a dónde lleva? ¿No lleva, igual que el feminismo dice llevar, a la “libertad sexual” que es a veces tan solo otra *Imago*? ¿O cuál sería la diferencia de la consigna del feminismo frente a la “desexualización” de la Teoría de lo Neutro? Solo diciendo *yo* y poniéndome a mí mismo en escena podré aclarar un poco el lugar incómodo que implica decir hoy en día que Bustillos, en su obra, para mí no es feminista *a pesar de lo que ella misma diga*. Hace falta entonces una revisión de ambos caminos. Son utopías, sin lugar a dudas, las que ambos caminos trazan: la utopía del feminismo contemporáneo y la de lo Neutro. ¿Pero cómo entender la palabra utopía? Roland Barthes me brinda una noción:

¿Para qué sirve la utopía? Para producir sentido. Ante el presente, mi presente, la utopía es un término segundo que permite detonar el mecanismo del signo: el discurso sobre lo real se vuelve posible [...].

El Texto, por ejemplo, es una utopía: su función –semántica– es hacer que la literatura, el arte, el lenguaje presentes signifiquen, en tanto que se los declara *imposibles*. (Barthes, 2019: 105)

Barthes, entre lo posible y lo imposible, parece señalar que no hay escritura sin utopía. En algunos casos, ese tomar posición frente a lo real, parece muy concreto, posible. Mientras que el Texto, lo Neutro, tendría una utopía que no necesariamente sería “el opuesto estricto al mal presente”, sino más “una filosofía pluralista: hostil a la masificación, volcada a la diferencia, fourierista, [...]; la utopía (siempre conservada) consiste entonces en imaginar una sociedad infinitamente parcelada cuya división ya no sería social y, por lo tanto, ya no sería conflictiva” (Barthes, 2019: 107). Para analizar entonces la utopía del feminismo, nos acercaremos a la escritura de María Galindo –quien exige “Dejar de hablar de derechos y empezar a hablar de utopías” (Galindo, 2022: 53)– y la utopía de la Teoría de lo Neutro, esa que comparte de manera indirecta Bustillos, pues es esa donde la diferencia no es anulada y Falo es desplazado. Esa utopía que es la mía propia, al menos, por ahora...

### **La utopía feminista de María Galindo**

Sin duda el lector esperaría que, como Marty, discutamos con Judith Butler, de quien ya él demuestra su peligrosa visión sobre el paradigma. Este peligro es visible en el hecho de que ella dividiría el mundo en un binario excluyente, acto que no inventaría del todo Butler pues, como dice el autor, Lacan, en su seminario de 1962-63, otorgaría al Falo un lugar central,



*significante privilegiado*, lugar que se ganaría al permitir el “intercambio social” (2021: 37). Si bien desde ahí Lacan criticaría el comportamentalismo y el neoliberalismo, donde el hombre no sería “más que un *objeto* y la ‘conducta’ humana no se comprendería más que por su fin”, ese lugar privilegiado del Falo sería tomado y malinterpretado por Judith Butler: en ambos casos para condenar al Imaginario, volviéndolo lugar de determinismo y de engaños, eso que en esta tesis he entendido como *Imago*.<sup>69</sup>

En Butler esto se concreta en su libro *Cuerpos que importan*. Sobre ese libro, ya Marty señala cómo condena al arte, ya no solo por ser lugar de engaños, sino por ser lugar de discurso privilegiado y burgués (2021: 28-31). Esta visión que no reconoce la potencia del Imaginario condenaría al sujeto a no tener ninguna posibilidad más que un neoliberalismo donde puede jugar al “juego de infracciones” (2021: 115). Butler plantea de forma reiterativa que estaríamos condenados a la matriz heteronormativa que regiría la imagen especular del humano, es decir, la del hombre blanco y heterosexual (Butler, 2020: 116-117). De ahí que quienes no encajen con dicha imagen serían condenados a lo *invivable*, a ser cuerpos que no importan (2020: 18-20). Se hace visible el mundo autoritario, de la norma, que pinta Butler también porque ahí todo intento de subversión sería vano. No hace falta creerle a Marty, lo vemos de forma evidente en la siguiente cita de “El falo lesbiano” de Butler: “El falo lesbiano significa un deseo, producido históricamente en el punto de encuentro de estas prohibiciones, que nunca se libra plenamente de las demandas normativas que condicionan su posibilidad y que sin embargo procura subvertir” (2020: 136). *Imago*, sin duda, pues el sujeto “nunca se libra plenamente”, nunca puede subvertir eso que va en contra de su diferencia...

Entonces, ¿si en Butler está tan claro, por qué leer a Galindo? Por un lado, más allá de su cercanía nacional o geográfica (¡pues algo podría significar que Bustillos, Galindo y yo compartamos la misma ciudad del tercer mundo!), porque ella se piensa distinta de Butler: por eso insiste en dividir el feminismo intuitivo o bastardo como el suyo, del feminismo académico donde coloca, en tanto feminismo “eurocéntrico” y privilegiado, a Butler (2022: 46-48). Por otro lado, por la simpatía que la propia Bustillos muestra hacia Galindo y que confiesa en varias comunicaciones personales, pero también en su última obra *Anti-gona Pachakuti* (2022), obra dedicada “Para María Galindo, la fucking-anti Antígona gorda, terca,

---

<sup>69</sup> El original, donde Marty parafrasea el seminario *Encore* de 1972-73 de Lacan, dice: “Toute cette idéologie que Lacan a précisément dénoncée parce que l’homme n’y est plus qu’un objet, et la ‘conduite’ humaine ne s’y éclaire que par sa fin” (2021 : 74).

lesbiana y boliviana” (2022: 5). Esta posición de Bustillos no anula la lectura de esta tesis, más bien hace urgente revisar esos lugares de encuentro y lugares de crítica o matiz: lo Neutro no se trata, ya debería ser evidente, de generar un nuevo binario excluyente, sino de esos potentes encuentros.

Hay un juego doble en la dedicatoria de Bustillos. Pues, por un lado, ya hay una pauta sobre la utopía de Galindo que sigue dividiendo categorías sociales que serán la gran plaga de su libro *Feminismo bastardo* (2022). A pesar de todo traspasé, por otro lado, hay una “buena intención”: Galindo es un caso problemático por eso mismo. Si Butler transforma el pensamiento de la *French theory* para sus fines que, incluso más allá de ella, terminan siendo funcionales al neoliberalismo, ella lo hace todo desde la academia, ese espacio que debería ser el de la pregunta y la conciencia del lugar de la enunciación; en contraposición, Galindo sale a la calle, piensa desde su *praxis*, y su *praxis* es potente fiesta. En ese gesto su buena intención es reconocida y admirada por Bustillos. La *Imago* se posa en su discurso, en eso que escribe; su quehacer, en cambio, tiene una potencia.

Potencia problemática, ya que su inocencia discursiva termina por consumirla. Es cierto que varias ideas de Galindo se acercan a Bustillos y la teoría de lo Neutro. Por ejemplo, el hecho de que note con tanta claridad que “hay feminismos que se llaman feminismo y son mera tecnocracia de género al servicio de un modelo neoliberal” (2022: 78), donde incluye el concepto de empoderamiento al que se opone.<sup>70</sup> Pues, para Galindo, más que empoderar sería necesario rebelarse (2022: 77) o desempoderarse si uno ocupa un lugar de privilegio (2022: 170-172), lugar que se parece a la feminización o a lo inanimado que también se vive en las obras de Bustillos. También es provocadora la crítica que Galindo hace al “enlatado GLBT” que sería una “mera afirmación de identidad” (2022: 144) que reduciría al sujeto a “la condición lésbica [...] de sexo y de cama y no en una cuestión política que desde la cama y el placer tiene la potencia de poner en cuestión la familia, la sociedad y el mundo” (2022: 145). Esta crítica se asemeja a la de Éric Marty o a los juegos irónicos de Bustillos.

Todo esto es problemático, también, porque Galindo no se queda en la teoría y apoya a cientos de mujeres en situación de calle, lleva adelante procesos penales por violencia intrafamiliar y feminicidios, va a pelearse a oficinas estatales por eso que cree justo. Tentador

---

<sup>70</sup> María Galindo dirá más adelante, para afirmar su supuesta contraposición a Butler, que habría que inventar “un feminismo intuitivo que no ha leído ni a Beauvoir, ni a Butler pero que es capaz de leer la realidad que habita” (2022: 79).

discurso que, sin embargo, sistemáticamente tropieza consigo mismo y cae en eso mismo que critica: el paradigma binario y la peligrosa “autodeterminación” donde el sujeto se clasifica, se nombra en espacio estancado. Lo escucho en su voz que, en la radio, se quiebra, ya no da más: por perseguir su deseo sin cambiarlo, se está condenando...

Se condena cuando habla de una “batalla principal” marcada por el blanquiamiento de la sociedad en oposición a la indianización de la misma (2022: 37). O cuando dice que esa pluralidad que sueña *debe* tener hilos con los que articularse, es decir, taxonomías a las que reducirse, puntos en común. O cuando, aunque critique la clasificación y reducción que propone lo LGBT, termina proponiendo otras categorías igual de taxonómicas: véase su capítulo “Gorda, libre, boliviana y terca: es decir GLBT” (2022: 153-163) o “Mujeres machistas” (2022: 173-175) o, el peor de todos, “Feas con efe de felicidad” (2022: 179-181). Sin embargo, la principal razón de su condena es porque el “feminismo bastardo” sería llamado así porque activaría “la escena de violación como origen” (2022: 39). Su utopía, entonces, sería una sola: ahí donde solo hay campo para aquellos que han sido violados, para los esclavos, para los marginales y toda diferencia, incluso entre ellos mismos, toda posibilidad de variación es anulada. Su visión, *Imago* de la mayoría de los discursos sociales que rondan la Bolivia actual (que es todo eso que debería implicarse cuando *yo* digo *yo*), es exclusiva para los “iguales”. Galindo quiere a todos de una “determinada forma” y no hay campo para el otro, menos aún en el sí mismo. ¡Y aunque yo (que de ciertos márgenes disfruto) podría entrar al paraíso de Galindo, todo paraíso me parece espantoso!

Es decir, el feminismo de Galindo todavía piensa, como en el caso de Butler, que todo gira en torno al Falo, al *Imago*. Es cierto que esto en Butler cambia de nombre y se vuelve la *norma*; es otra forma de nombrar lo que para mí es la *Imago*. Pues como dice Éric Marty: no puede haber exclusión en el mundo de Butler, eso ocasiona que tampoco haya “lugar para una subjetividad femenina en el universo totalizante del construccionismo social: el pene es entonces socialmente correcto” (2021: 502). Será por eso que Bustillos –en esa obra que le dedica a Galindo, y en la que una Antígona diferente habla sobre su padre, el presidente de Bolivia que la abusa a ella y a todas las mujeres del país– dice que “el pene no es suficiente”. No porque no vea el abuso del Falo en el que Galindo, como Antígona, vive luchando para generar otra microsociedad estructurada bajo otros poderes, pero finalmente simétrica; sino porque sabe que el goce va más allá del Falo, del *Imago*. Eso mismo le falta ver a esta anti-

Antígona, para finalmente no luchar contra el Estado con su misma lógica, sino a partir de la mezcla de eso que es rico en Galindo (la de la calle, la del cuerpo que se encuentra con otro para amar, eso que parece faltar en los teóricos de lo Neutro) y lo que es rico en Barthes, Deleuze y Marty (ese pensamiento crítico que goza de saber que no mucho no puede hacer). De esta manera, se entiende que Bustillos reconozca con cariño la potencia de Galindo y sus utópicos errores; se entiende que pase con tanto goce de ella a Barthes, de Haraway a Deleuze...

### **La utopía de Katy Bustillos**

Ante esa utopía, ¿cómo marca Bustillos su distancia? No puedo decir que se oponga radicalmente a todo lo que implica Galindo, como tampoco yo mismo.<sup>71</sup> Mi utopía, la utopía de Bustillos, como la de lo Neutro, no funciona vía *oposición*. La lógica de los opuestos es justamente opuesta a lo Neutro, donde el paradigma se complejiza. Es por ello que, ante todo lo que implica el feminismo, se establece una relación como la de Barthes con el psicoanálisis “*indecisa*” (Barthes, 2019: 193). Ese lugar indeciso es también el de las posibilidades, pues permite recoger del otro materiales y resignificarlos.<sup>72</sup> Permite, en fin, no crear un nuevo paradigma opositivo, sino recordar la teoría de Benveniste que reconoce la necesidad que un elemento tiene de otros. De esta manera, Bustillos no retoma de Sarah Kane la noción de paradigma que, a decir de Barthes, es necesaria para la utopía:

Para el escritor la utopía es algo familiar, porque el escritor es un donante de sentido: su tarea (o su goce) es dar sentidos, nombres, algo que solo puede hacer si hay paradigma, mecanismo de sí/no, alternancia de dos valores: para él, el mundo es una medalla, una moneda, una doble superficie de lectura, de la que su propia realidad ocupa el reverso y la utopía el anverso. (Barthes, 2019: 105)

De tal manera, Bustillos no solo retoma al paradigma, necesario para su propio temblor, sino también su deseo de ser leída como escritor, deseo citado como epígrafe al

---

<sup>71</sup> Véase, por ejemplo, mi artículo “Golpes de esgrimista o apuntes sobre las intervenciones de monumentos”, publicado en el primer número de la revista mexicana especializada en arte *Chiquilla, te quiero*, del año 2020. En él analizo la potencia de las intervenciones públicas de Galindo y Mujeres Creando para provocar a la colectividad, pero le aviso que su potencia para el escándalo rápidamente se agota con la repetición (con la reducción a lo igual, al estereotipo).

<sup>72</sup> Tal cosa hace Barthes, dice Marty: “Todo el pesimismo lacaniano es extranjero al Neutro moderno [donde]: ‘La Ley, la Doxa, la Ciencia no quieren comprender que la perversión, simplemente, hace feliz’ (Barthes citado en Marty, 2021: 286). De igual manera, señala cómo Barthes realiza una reescritura que invierte a Lacan usando sus mismos términos: lo Imaginario, el fantasma, etcétera (2021: 258-267).

inicio de este capítulo. Ya que dicho deseo tiene que ver con ir más allá de todas las categorías taxonómicas que en el día a día nos rodean. ¿Qué implica ese lugar? Es sin dudas, el lugar de un vacío, un lugar de diferencias donde cada voz es distinta a la otra. Así se puede ver en las cuatro obras de este corpus –*Ver-tebral* (2019-2020), *Pareidolia* (2019), *El teléfono contesta a Silvia* (2020) y *La gallina asintótica* (2021)– que muestran esta utopía de autoconocimiento del goce y del deseo, a partir del lugar de la estructura que ocupa el sujeto: un *yo* en relación a un *tú*.

Entre las cuatro obras hay varias continuidades, lo que me permite hablar de una poética cuya particularidad sería esta imposibilidad de la clasificación: sus sujetos, sus espacios, sus lenguajes son simplemente plurales, diferentes. En esa diferencia se disuelven “los enfrentamientos y los paradigmas”, se pluralizan “a la vez los sentidos y los sexos” (Barthes, 2019: 97). Un poco bailando, un poco jugando, Bustillos muestra así su diferencia, porque de alguna manera, como señala Walter Benjamin (1882-1940) en su texto “Una y otra vez” (1928), la potencia de los juegos es la siguiente:

Sabemos que para el niño [la ley de la repetición] constituye el alma del juego, nada lo hace más feliz que el “otra vez”. La oscura pulsión de repetición es en el juego apenas menos poderosa, apenas menos astuta en su empeño, que la pulsión sexual en el amor. [...] “Todo quedaría sin dobles / de poder repetirlo dos veces”: el niño actúa siguiendo este dicho de Goethe. Solo que para él vale no dos veces, sino siempre de nuevo cien y mil veces. [...] La esencia del juego no es un “hacer como si”, sino un “siempre hacer de nuevo”, transformando la experiencia más estremecedora en costumbre. (Benjamin, 2017: 60).

Espacio feliz del juego, pero, a diferencia del niño, Katy nunca cae en la costumbre: el “una y otra vez”, el “cien y mil veces” se hace campo de infinita e inagotable *diferencia*. Pues, como en la utopía de Fourier, ahí donde diferenciarse no se vuelve sinónimo de excluirse, Bustillos reconoce una exigencia de lo contemporáneo, de las épocas que tanto ella como yo vivimos, una necesidad vital ante las formas en las que nuestra sociedad se nos aparece caminando en sentido contrario, en sentido hacia la homogeneización y la categorización de los sujetos. Un último apunte, ese gesto gozoso de la autora, grafómana, puede ser compartido por el lector (por mí mismo), pues yo/él también podré/podrá “cien y mil veces” leer su obra desde la diferencia y ahí, entre la escritura y el encierro, conocer el goce.

## **BIBLIOGRAFÍA.-**

### **1. PROTAGONISTAS**

#### **1.1. La dramaturgia de Bustillos**

- GA* 2021. *La gallina asintótica*. Sin publicar.
- TCS* 2020. *El teléfono contesta a Silvia*. Sin publicar
- PA* 2019. *Pareidolia*. Sin publicar.
- VE* 2019. *Ver-tebral*. Sin publicar.
- GMS* 2018. *Los gritos mudos del silencio*. La Paz: Editorial Khimaira.

#### **1.2. Otros textos y puestas en escena de la autora**

BUSTILLOS, Katy. 2022. *Anti-gona Pachakuti*. La Paz: Proyecto Intersecciones.

\_\_\_\_\_. 10 de marzo de 2021. Entrevista realizada por Camilo Gil Ostría. Sin Publicar.

\_\_\_\_\_. 2021. “Palabra hecha polvo. Sobre *Del polvo de las esquinas* de Laura Derpic” en *Zorro Antonio*, N° 15, pp. 54-55. La Paz: Revista de la Carrera de Literatura (UMSA).

MÍMESIS TEATRO. 2022. *Busqué mi reflejo y vi una casa* (dir. de Katy Bustillos y Pedro Simoni). En el marco del proyecto Yvyrisacha de teatro virtual, curaduría de Diego Aramburo. La Paz: Nuna espacio cultural.

\_\_\_\_\_. 2020. *Ver-tebral v.2* (dir. de Katy Bustillos y Ramiro Mendoza. Dir. audiovisual de Carlos del Águila. Act. de Avril Micaela León y José Quiroga). Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1IRYixS8jNTXdbjXTEbMVca-UuNFVaWf9/view?usp=sharing>

\_\_\_\_\_. 2019. *Ver-tebral* (dir. de Katy Bustillos y Ramiro Mendoza. Act. de Avril Micaela León y Alison Román). Obra de teatro, presentada en el Teatro de Municipal de Cámara.

- \_\_\_\_\_. 2017-2019. *¿Por qué lloras?, los muertos no lloran V.2* (dirección de Katy Bustillos). Obra de teatro, grabación disponible en: <https://youtu.be/F17P1mZStQw>
- \_\_\_\_\_. 2014-2019. *Melancolía* (dirección de Katy Bustillos. Actuaciones de Khristian Gutiérrez, Camila Torrico, Joan Rechberger, Johan Rechberger). Obra de teatro, grabación disponible en: <https://youtu.be/1BKSGiXiqOE>
- VV.AA. 2021. *Compilación del Concurso Municipal “Adolfo Costa du Rels”. Obras ganadoras y menciones especiales 2017-2020*. La Paz: Secretaría Municipal de Culturas. PDF disponible en: [https://drive.google.com/file/d/1CLOnCHgGa-64ibYQ\\_pqjDb5mjtEmVJZ4/view?usp=sharing&fbclid=IwAR3ZbARYjeHQsGSEKom-eU3UnhfrXrE73TyfNRm5RbPtOe651sH-CkvsliI](https://drive.google.com/file/d/1CLOnCHgGa-64ibYQ_pqjDb5mjtEmVJZ4/view?usp=sharing&fbclid=IwAR3ZbARYjeHQsGSEKom-eU3UnhfrXrE73TyfNRm5RbPtOe651sH-CkvsliI)

## 2. CORIFEOS

### 2.1. El Pensamiento de lo Neutro

BARTHES, Roland.

- 2019 [1975]. *Roland Barthes por Roland Barthes* (traducción y prólogo de Alan Pauls). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- 2017 [1963]. *Ensayos críticos* (traducción de Carlos Pujol). Barcelona: Seix Barral.
- 2015 [1953] *El grado cero de la escritura* (traducción de Nicolás Rosa). Buenos Aires: Siglo XXI.
- 2014 [1977]. *Fragmentos de un discurso amoroso* (traducción Eduardo Molina). México: Siglo XXI.
2011. *Sarrasine de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études 1967-1968, 1968-1969* (avant-propos d'Éric Marty. Présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford). Paris : Éditions du Seuil.

2009. *Escritos sobre el teatro* (textos reunidos y presentados por Jean-Loup Rivière). Barcelona: Paidós.
2007. *Le discours amoureux. Séminaire à L'École pratique des hautes études 1974-1976. Suivi de Fragments d'un discours amoureux (pages inédites)* (avant-propos d'Éric Marty. Présentation et édition de Claude Coste). Paris : Éditions du Seuil.
2005. *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977* (traducción de Patricia Willson, bajo la supervisión de Beatriz Sarlo). Buenos Aires: Siglo XXI.
2002. *Œuvres complètes* (éditées, corrigées et présentées par Éric Marty). Paris : Éditions du Seuil.

DELEUZE, Gilles.

- 2002 [1980]<sup>73</sup> *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta). Valencia: Pre-textos.
- 1994 [1969] *Lógica del sentido* (traducción de Miguel Morey). Madrid: Editorial Planeta.
- 1973 [1972].<sup>74</sup> *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (traducción de Francisco Monge). Barcelona: Paidós.

MARTY, Éric.

2022. *El sexo de los Modernos. Pensamiento de lo Neutro y teoría del género* (traducción de Horacio Pons). Buenos Aires: Bordes Manantial.

---

<sup>73</sup> Coescrito con Félix Guattari.

<sup>74</sup> Coescrito con Félix Guattari.



2021. *Le sexe des modernes. Pensée du Neutre et théorie du genre*. Paris : Éditions du Seuil.

2007 [2006]. *Roland Barthes, el oficio de escribir* (traducción de Horacio Pons). Buenos Aires: Manantial.

## **2.2. Pensamiento y práctica del teatro del siglo XX**

ARTAUD, Antonin. 2014 [1938]. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: El cuenco de la plata.

BADIOU, Alain. 2007. *Beckett, el infatigable deseo* (traducción de Ricardo Tejada). Madrid: Tiempo al tiempo.

\_\_\_\_\_. 1998. *Petit manuel d'inesthétique*. París : Éditions du Seuil.

BENJAMIN, Walter. 2017. *La tarea del crítico* (edición, prólogo y textos introductorios de Mariana Dimópulos. Traducción de Ariel Magnus). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

\_\_\_\_\_. 1978. *Brecht: ensayos y conversaciones* (traducción de Mercedes Rein). Montevideo: Arca Editorial S.R.L.

BRECHT, Bertolt. 2018. *Teatro completo* (edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz). Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_. 2010 [1933-1947]. *Escritos sobre teatro* (trad. Genoveva Dieterich). Barcelona: Alba editorial.

DERRIDA, Jacques. 1983 [1969]. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en *Ideas y Valores*, N° 32, pp. 5-27. Bogotá: Departamento de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional.

KANE, Sarah. 2009 [1998-1999]. *Ansia. 4.48 Psicosis* (prólogo de Jorge Dubatti, traducción y epílogo de Rafael Spregelburd). Madrid: Losada.

MATAMALA PÉREZ, María Eugenia. 2014. *Sarah Kane, una edición crítica*. Madrid: Tesis doctoral de la Universidad Carlos III de Madrid.

MONTE (del), Fernanda. 2013. "Sarah Kane: la escritura desde la agonía hacia la muerte" en *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. México D.F.: Paso del Gato.

SAUNDERS, Graham. 2016 [2002]. "Love me or kill me". *Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester University press.

TORO, Fernando Del. 1989 [1987]. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

### 3. LA ESCENA BOLIVIANA

ALTOTEATRO. ¿2017?. *Eterna* (texto y dirección de Freddy Chipana, actuaciones de Carmen Guillén, Carmela Tito, Gladys Cruz, Yineth Gandarillas y Mayra Paz). La Paz: texto sin publicar. Repuesta en escena en el Teatro Nuna, el domingo 14 de agosto de 2022.

AIMARETTI, María. 2015. "Huellas de una identidad en abarcas: cultura y memoria en el Teatro de los Andes" en *Revista de Estudios Bolivianos*, N°22, pp. 215-238. La Paz: IEB.

ARAMBURO, Diego. 2021. Entrevista realizada por Camilo Gil Ostría. Sin Publicar.

ARDAYA, Soledad; GOZALVES, Pablo & RODRÍGUEZ, Glenda. 2010. *Trazo escénico. Exploración y perspectivas del teatro en Bolivia, 2000-2010*. La Paz: Plural editores.

ARDAYA, Soledad. 2018. *El acontecimiento de la teatralidad: lectura de dos obras teatrales bolivianas*. La Paz: Tesis de licenciatura de la Carrera de Literatura (UMSA).

CALLA, Eduardo. 2008. "Escribir teatro en Bolivia: sigue la historia de una rebeldía que toca y apetece asumir" en *Revista Ciencia y Cultura*, N°20, pp. 147-152. Recuperado en 10 de julio de 2021, de [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2077-33232008000100020&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232008000100020&lng=es&tlng=es).

\_\_\_\_\_. 2021. Entrevista realizada por Camilo Gil Ostría. Sin Publicar.

- CAJÍAS, Lupe. 2007. *Los caminos de Nuevos Horizontes. 60 años de una apuesta cultural*. La Paz: Gente Común.
- DERPIC, Laura. 2021. “Un acercamiento a *Gallina asintótica* de Katy Bustillos” en *Zorro Antonio*, N° 15, pp. 53-54. La Paz: Revista de la Carrera de Literatura (UMSA).
- FRANCO ORTEGA, Mabel. 2016. “El pez se está mirando. El teatro nacional en perspectiva” en *Revista Ciencia y Cultura*, N° 20, pp. 169-190. La Paz: Universidad Católica San Pablo. Recuperado en 10 de mayo de 2021, de: [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2077-33232016000100007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232016000100007&lng=es&tlng=es).
- JIMÉNEZ, Percy. 3 de marzo de 2021. Entrevista realizada por Camilo Gil Ostría. Sin Publicar.
- MONZÓN, Marta (coord.). 2008. *Quipus. Nudos para una dramaturgia boliviana*. La Paz: Plural editores.
- MUÑOZ CADIMA, Óscar. 1981. *Teatro boliviano contemporáneo*. La Paz: XVI Concurso Anual de Literatura “Franz Tamayo”. Primer premio en ensayo.
- OSTUNI, Gino. 2018. *Tiempo y encierro*. La Paz: Editorial Khimaira.
- PEREDO, Julia. 2010. *Texto y escena: un recorrido intertextual a través de tres obras del Teatro de los Andes*. La Paz: Tesis de Licenciatura de la Carrera de Literatura (UMSA).
- PROYECTO BORDER. 2021. Entrevista realizada por Fabián Seleme, Sebastián Cáceres y Camilo Gil. Sin publicar.
- SAAVEDRA, Carmen. 2000. *Sentido y forma en el teatro social de Raúl Salmón, una dramaturgia fallida*. La Paz: Tesis de Licenciatura de la Carrera de Literatura (UMSA).
- SORIA, Mario T. 1980. *Teatro boliviano en el siglo XX*. La Paz: Editorial Casa Municipal de la Cultura.
- ZEBALLOS, Winner. 2021. Entrevista realizada por Carolina Uría y otros. Sin publicar.

#### 4. OTROS GUIÑOS, UTILERÍA O GESTOS

ARISTÓTELES. 1998 [335 a. C. aprox.]. *Poética* (introducción, traducción del griego y notas de Ángel J. Cappelletti). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

BENVENISTE, Émile. 2015a [1966]. *Problemas de lingüística general I* (traducción de Juan Almela). México D.F.: Siglo XXI Editores.

\_\_\_\_\_. 2015b [1974]. *Problemas de lingüística general II* (traducción de Juan Almela). México D.F.: Siglo XXI Editores.

BUTLER, Judith. 2020 [1993]. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (traducción de Alcira Bixio). Madrid: Paidós.

\_\_\_\_\_. 2019 [2004]. *Deshacer el género*. Madrid: Paidós.

CARROLL, Lewis. Abril de 1895. *Mind* 4, N° 14. "What the Tortoise Said to Achilles". Boston: Oxford University Press. 278-280.

DE LA CRUZ, SOR JUANA INÉS. 2018 [s. XVII]. *Ecos de mi pluma. Antología en prosa y verso* (edición, prólogo, notas y cronología de Martha Lilia Tenorio). Barcelona: Penguin Random House.

DIOS. 1991 [110 d.C. aprox., traducción de 1569]. *Nueva Biblia de Jerusalén. Revisada y aumentada*. Madrid: Desclée De Brouwer.

FARACE, Ariel. 2018 [2009]. *Luisa se estrella contra su casa*. Buenos Aires: Libros Drama.

FREUD, Sigmund. 2018 [1907]. “El delirio y los sueños en la *Gradiva*, de W. Jensen”. En *Psicoanálisis del arte* (130-246). Madrid: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_. 2013 [1917-1919]. *Obras completas XVII. De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

\_\_\_\_\_. 2002 [1915]. *Duelo y melancolía*. Madrid: Biblioteca nueva.

\_\_\_\_\_. 1981 [1913-1917]. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial.

- GALINDO, María. 2022. *Feminismo bastardo* (prólogo de Paul Beatriz Preciado). La Paz: Mujeres Creando.
- GARDEY, Mariana. 2014. “*Luisa se estrella contra su casa* de Ariel Farace: desde dentro de Luisa” en *Karpa*, N°7. Los Ángeles: California Estate University.
- KAFKA, Franz. 2017. *Cuentos completos* (traducción directamente de los originales y estudio introductorio de José Rafael Hernández Arias). Madrid: Valdemar.
- KAR-WAI, Wong (dir.). 2010. *In the mood for love*. Co-producción Francia-Hong Kong: Jet Tone Production & Paradis Films.
- LACAN, Jacques. 2020 [1938]. *La familia* (traducción de Víctor Fishman y prólogo de Óscar Masotta). Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- \_\_\_\_\_. 2018 [1955-1956]. *Seminario 3. La Psicosis*. Madrid: Paidós.
- \_\_\_\_\_. 1999 [1964]. *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Madrid: Paidós.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B. 2004 [1996]. *Diccionario de psicoanálisis* (bajo la dirección de Daniel Lagache, traducido por Fernando Gimeno Cervantes). Buenos Aires: Paidós.
- LORA, Maria Elena. (2003). “El niño y la familia desde el psicoanálisis. Una aproximación lacaniana”. En *Ajayu Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología UC BSP*, 1(2), 25-28. La Paz: Universidad Católica Boliviana.
- MANN, Thomas. 2019 [1924]. *La montaña mágica*. México D.F.: Editorial Porrúa.
- NIETZSCHE, Friedrich. 2011 [1887]. *La genealogía de la moral*. Madrid: Edimat.
- SARLO, Beatriz & KALINOWSKI, Santiago. 2019. *La lengua en disputa*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- SARTRE, Jean-Paul. 1947 [1944]. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris : Gallimard.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1945 [1916]. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- SHAKESPEARE, William. 2012 [s. XVII]. *Obra completa*. 5 vols. Buenos Aires: Debolsillo.

SÓFOCLES. 2018 [430 A. C.]. *Edipo rey* (traducción de Mario Frías Infante). La Paz: Loqueleo.

VILLENA, Marcelo. 2022. « Barthes *et al.* : l'antépénultième lecture...» en *Colloque France Amérique-Latine*. Paris : S/P.

\_\_\_\_\_. 2015. *Roland Barthes, el deseo del gesto y el modelo de la pintura*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos (IEB).

**ANEXOS**  
**CUATRO OBRAS DE KATY BUSTILLOS**

## CRITERIOS DE EDICIÓN:

*Cuatro obras de Katy Bustillos*, nos presenta una selección de los textos de la autora escritos entre 2019 y 2021. He utilizado exclusivamente los textos proporcionados por ella. La razón de esta decisión es, por un lado, porque muchos de estos textos son inéditos. Por otro lado los que sí han sido publicados en versiones digitales (*Ver-tebral*, *Pareidolia* y *El teléfono contesta a Silvia*) tienen más erratas que los originales. Los cambios que he realizado son de tres tipos y buscan respetar el trabajo textual de la autora; ella ha revisado y aprobado la edición aquí presentada.

En primer lugar, he corregido erratas y he decidido homogeneizar la puntuación. Esto se debe a que, en los textos originales de Bustillos, muchos de los diálogos no se cerraban con un punto, aunque a continuación proseguía otro personaje. Por ejemplo:

**M:** Pásame un vaso de agua

**A:** Te lo paso

Esto no necesariamente es un error y corresponde a una tradición dramática, sin embargo, en esta versión sí coloqué el punto correspondiente. Excepto en los casos donde es un mismo personaje el que habla y el texto de la siguiente línea continúa la oración gramatical: es decir, son dos versos encabalgados o, como sucede con frecuencia en *El teléfono contesta a Silvia*, la ausencia de puntuación marca un diálogo interrumpido, un vacío. Debo hacer notar que muchos de los enunciados de los personajes son preguntas o exclamaciones; esto no se marca sino por el contexto de la enunciación. También en muchos casos no se aclara qué personaje es que está hablando. Esas ambigüedades no han sido modificadas.

En segundo lugar, he homogeneizado los estilos editoriales que ya utilizaba la autora en sus originales (mayúsculas, negritas, cursivas). Por ejemplo, en el original de *Ver-tebral*, “*pausa*” se escribía solo con cursivas y “*el teléfono*” con cursivas y negritas; siendo ambas acotaciones he colocado ambas en cursivas y negritas para facilitar su distinción respecto a los diálogos, pues estos a veces usan cursivas como énfasis. Los nombres de los personajes,



antes de sus intervenciones correspondientes van en mayúsculas y negritas, este estilo editorial solo se usa de forma irregular en *El teléfono contesta a Silvia*, donde aparece al inicio de cada escena con un texto que no se sabe si es un enunciado de un personaje, un espacio o una acotación. Para mantener la ambigüedad de dichos textos, el estilo se mantiene.

Finalmente, he optado por tener dos tipos de notas, todas ellas van al final del libro para no afectar la diagramación, significativa en Bustillos. Un primer tipo de notas se refiere a las excepciones a estos criterios de edición o casos especiales. El otro tipo de notas señalan las relaciones intertextuales que he detectado como citadas de manera textual o literal por Bustillos. En algunos casos, las obras originales ya señalaban a pie de página el autor de la cita, aunque era necesario aumentar la obra exacta y los datos bibliográficos para facilitar al lector su consulta. Este segundo tipo de notas no pretende ser exhaustivo y seguramente hay muchas otros intertextos no detectados por este editor. Con todo, espero cumplir el propósito de facilitar la lectura y difusión de estas obras.

***VER-TEBRAL*<sup>1</sup>**  
**(2019)**

Ver.

1. *Verbo transitivo/verbo intransitivo.*

Percibir algo material por medio del sentido de la vista.

2. *Verbo transitivo.*

Darse cuenta de algo.

Vértebra.

*Nombre femenino.*

1. Hueso corto que se articula con otros del mismo tipo formando la columna de los vertebrados.

2. Préstamo (s. XVIII) del latín *vertebra* ‘articulación en torno a la cual gira un hueso’, ‘vértebra’, derivado de *vertere* ‘girar, volver’.<sup>2</sup>

**1**

*Un cuarto. Una mesa con una lámpara encima. A y M sentados al lado de la mesa. M está ciego. Al frente, un espejo con una leve rajadura.*

**M:** Pásame un vaso de agua.

**A:** Te lo paso.

**M:** Está muy caliente.

**A:** Te lo enfrío.

**M:** Tengo mucho frío.

**A:** Te abrazo.

**M:** ¿Me das tu chompa?

**A:** Te la doy.

*Pausa.*

**A:** ¿Escuchas eso?

**M:** Tengo hambre.

**A:** ¿No escuchas eso?

**M:** ¿Ya hiciste de comer?

**A:** Ese sonido.

**M:** Hoy quiero bife.

**A:** Hace días que oigo ese sonido.

**M:** ¿O tal vez cerdo?

**A:** Pareciera que alguien llora.

**M:** Cerdo. Quiero cerdo.

**A:** No, pareciera que alguien gritara.

**M:** Cerdo con su grasa.

**A:** Tal vez es un cadáver.

**M:** Cerdo con sus tripas.

**A:** O cadáveres.

**M:** ¿Qué?

**A:** ¿Quieres cadáveres para comer?

**M:** ¿Qué?

**A:** ¿Qué?

**M:** ¿Cadáveres?

**A:** Que si quieres pollo.

**M:** Cerdo.

**A:** Solo hay pollo.

**M:** Quiero cerdo.

**A:** No hay más que el pollo de ayer.

***Pausa.***

**A:** Hay una grieta en el espejo.

**M:** ¿Quién hizo la grieta?

**A:** Tú la hiciste.

**M:** Yo no la hice. Me acordaría.

**A:** Pero ya comimos mucho pollo.

**M:** ¿O sí la hice?

**A:** Aunque el pollo ya está podrido.

**M:** ¿La hice?

**A:** Aunque siempre está podrido porque es un cadáver.

***Teléfono. A va a contestar.***

**A:**

Un padre muerto acaso hubiera sido

Mejor padre. Lo mejor de todo

Un padre nacido muerto.

Siempre vuelve a brotar hierba sobre la frontera.

Hay que arrancar la hierba

Que crece sobre la frontera una y otra vez.<sup>3</sup>

***Vuelve.***

**M:** ¿Era mi mamá?

**A:** No tienen que saber que estamos aquí.

**M:** ¿Quiénes? ¿Mi mamá?

**A:** No pagaste.

**M:** ¿Qué?

**A:** La luz. No pagaste la luz.

**M:** Sí, pagué.

**A:** No pagaste.

**M:** Sí, pagué.

**A:** No. No pagaste.

Están viniendo.

**M:** ¿Quién era?

**A:** Debemos ser silenciosos.

**M:** ¿Cómo sabes? ¿Quién era?

**A:** Apagaré los interruptores.

**M:** ¿Quién era?

**A:** Prenderé las hornillas para que las usemos como lámparas.

Nos vendrán a cortar la luz.

**M:** Me acordaría.

**A:** La cuenta es enorme. Te dije que debíamos ahorrar.

**M:** Me acordaría.

**A:** Te dije que no te bañes con agua caliente.

**M:** Pero hace frío.

***Pausa.***

**A:** ¿Escuchas? ¿Escuchas ese llanto?

**M:** ¿Qué llanto?

**A:** Ese llanto. Debe ser alguien. Alguien debe estar afuera.

**M:** Debo ir al baño.

**A:** No te muevas.

***Pausa.***

**A:** No era nadie.

**M:** No nos pueden cortar la luz.

**A:** Ya no tenemos velas.

**M:** Si nos cortan, no podremos *ver*.

**A:** Tampoco hay fósforos.

**M:** No podremos ver.

**A:** ¿Viste a Martín? No lo encuentro.

**M:** Cuando era niño, no me gustaba la oscuridad.

**A:** ¿Sabes si Martín ya comió?

**M:** No me gusta la oscuridad. ¿Qué hora es?

**A:** No tenemos reloj.

**M:** ¿Qué dices?

**A:** Lo vendimos ayer.

**M:** Imposible, me acordaría.



**A:** Debe ser de noche, no hay luz en la calle.

**M:** ¿Cómo sabremos si ya es hora de comer?

**A:** Eres mi pesadilla.

**M:** Tengo miedo a la oscuridad.

**A:** Una pesadilla mal contada.

¿Viste a Martín? No lo encuentro.

**A:** Debo darle de comer.

**M:** Abrazame. Tengo miedo. No apagues la luz.

**A:** Martín nunca se iría sin comer.

**M:** No apagues la luz.

**A:** No la apagué. Está prendida.

**M:** Hace diez años que no veo a Martín.

*Pausa.*

**M:** Hoy creo que es nuestro aniversario.

**A:** La grieta del espejo está más grande.

**M:** Feliz aniversario, mi amor.

**A:** La grieta es enorme. No puedo ver mi reflejo en el espejo. Me veo doble.

**M:** Ah, no. Creo que era ayer.

**A:** Tú lo quebraste.

**M:** ¿Qué día es hoy?

**A:** Seguro lo quebraste. Siempre quiebras las cosas.

**M:** ¿Qué día es hoy?

**A:** Siempre te digo que veas antes de caminar.

**M:** ¿Y el calendario?

**A:** Pero no. No puedes. Nunca puedes nada.

**M:** ¿Qué día es hoy?

**A:** No sé. Vendimos el calendario.

**M:** ¿Lo vendimos?

**A:** Sí. Ayer. Lo vendimos ayer.

**M:** ¿Ayer?

**A:** Sí, ayer. Lo vendimos ayer, junto con el reloj. Te acabo de decir eso. ¿No te acuerdas?

**M:** No. No recuerdo. Solo me dijiste lo del reloj.

**A:** No. Te dije que vendimos el reloj y el calendario.

**M:** No. Solo dijiste lo del reloj.

**A:** Claro. ¿Y tampoco te acuerdas que golpeaste el espejo?

**M:** Pero no me moví.

**A:** Pero si acabas de hacerlo. Yo misma lo vi.

**M:** No lo golpeé. Me daría cuenta. Me acordaría.

**A:** Toca tu mano.

**M:** ¿Para qué?

**A:** Solo hazlo.

**M:** Me duele.

**A:** ¿Ves?

**M:** Me duele mucho.

**A:** ¿Y ahora por qué prendiste la lámpara?

**M:** No la prendí.

**A:** Nos descubrirán.

**M:** Que no la prendí.

**A:** Por tu culpa nos descubrirán. Nos cortarán la luz por tu culpa.

**M:** No. No. Necesito la luz. Odio la oscuridad.

**A:** Pero si estás ciego.

**M:** Necesito la luz. No sé por qué estoy ciego.

**A:** Te tendré que dar choques eléctricos

Para que ya no prendas la luz.

**M:** Necesito la luz.

**A:** Dame tu mano. Vamos donde el enchufe. Ya tengo un tenedor. Solo será un pequeño pellizco.

***Teléfono suena.***

**M:** No contestes. Seguro son ellos.

***Teléfono deja de sonar.***

**M:** ¿O habrá sido mi mamá?

**A:** No. Eran ellos. Seguro que eran ellos.

*Pausa.*

**M:** El llanto. ¿Escuchas el llanto?

**A:** Ocúltate. Pueden pensar que estamos en la casa.

**M:** Me duele la mano.

**A:** Tal vez ya están afuera. Alguien está afuera. Apaga la lámpara. Te dije que ya no la prendas.

*Pausa.*

**A:** No era nadie.

**M:** Tengo hambre.

**A:** ¿Entonces quieres pollo?

**M:** No. Quiero cerdo.

**A:** Te lo calentaré el pollo de ayer.

**M:** Que quiero cerdo.

**A:** La comida se enfría.

**M:** Ya me cansé de comer pollo.

**A:** El pollo está rico.

**M:** Siempre comemos pollo.

**A:** El pollo tiene sus menudencias más.

**M:** Siempre pollo recalentado.

**A:** Pero a ti te gustan las menudencias, como a los perros.

**M:** Nunca me haces caso. Te digo que quiero cerdo. Te digo que ya no quiero pollo. Quiero comer cerdo. Quiero comer cerdo con su grasa. Quiero comer cerdo. Todas las partes del cerdo. Y tu deber es cuidarme. Tienes que complacerme. Tienes que comprarme cerdo.

*Pausa.*

**M:** ¿Te dormiste?

*Pausa.*

¿Me escuchas?

*Pausa.*

¿Hola?

**A:** Es como volver.

**M:** ¿Te dormiste?

**A:** Vuelvo.

**M:** ¿De dónde?

**A:** Siempre vuelvo.

**M:** Que quiero cerdo.

**A:** Y siempre que vuelvo estás tú.

**M:** Dame cerdo, maldita sea.

**A:** Voy y vuelvo. Y al volver siempre estás tú. Parto a otro lado. Y cuando vuelvo, me parto al verte.

Y vuelvo aquí. Intento partir y vuelvo.

**M:** Tengo hambre.

**A:** Y me parto. Me partes.

*Pausa.*

**M:** Déjame acariciarte tus trenzas.

**A:** Ya no tengo.

**M:** ¿Cómo?

**A:** Me las cortaste.

**M:** Me acordaría.

**A:** Las arrancaste, Manu.

**M:** ¿Desde cuándo me tuteas?

**A:** Perdón, *Papi*.

*Pausa.*

**A:** La grieta en el espejo es enorme. Hay una línea que divide mi cuerpo.

**M:** ¿Y ahora qué? ¿También hice eso yo?

**A:** Mi cuerpo está dividido. Cuando me veo en el espejo te veo.

*Pausa.*

**A:** Ya no hay comida.

**M:** Había hace un rato.

**A:** Martín se la debió comer.

**M:** Martín no está aquí.

**A:** ¿Dónde está Martín?

**M:** Sírveme la comida.

**A:** ¿Qué hiciste con Martín?

**M:** Pero no puedo ver la luz en este lugar con luz.

*Teléfono. A va a contestar.*

**A:**

Un padre muerto acaso hubiera sido

Mejor padre. Lo mejor de todo

Un padre nacido muerto.

Siempre vuelve a brotar hierba sobre la frontera.

Hay que arrancar la hierba

Que crece sobre la frontera una y otra vez.<sup>4</sup>

*Vuelve.*

**A:** Mierda.

**M:** No. Esta vez no fui yo. Yo no me moví.

**A:** Mierda, mierda, mierda.

**M:** No me puedes culpar de todo lo que pasa aquí carajo.

**A:** No. No es eso.

**M:** ¿Entonces?

**A:** Es que no debí contestar el teléfono.

**M:** ¿Quién era?

**A:** Ya saben que estamos aquí. Pronto vendrán a cortarnos la luz.

**M:** Si nos cortan, prendes las velas.

**A:** No hay.

**M:** ¿Por qué?

**A:** Ayer las usamos para tu cumpleaños.

**M:** Me estás engañando.

**A:** Eran para tu cumpleaños.

**M:** Esto es demasiado.

**A:** Ni siquiera te acuerdas de tu cumpleaños.

**M:** Me acordaría cuándo es mi cumpleaños.

**A:** A ver, ¿cuándo es?

**M:** ¿Y cuántos años?

**A:** Cincuenta y seis.

**M:** ¿Cincuenta y seis años?



2

*Un cuarto pequeño. Una mesa con una lámpara encima. A y M sentados al lado de la mesa. M está ciego. A está ciega. Al frente, un espejo con una grande rajadura. Puerta entreabierta. Un ojo ve a A y a M.*

**M:** Pásame un vaso de agua.

**A:** Te lo paso.

**M:** Está muy caliente.

**A:** Te lo enfrío.

**M:** Tengo mucho frío.

**A:** Te abrazo.

**M:** ¿Me das tu chompa?

**A:** Te la doy.

*Pausa.*

**M:** La luz se va.

**A:** La luz no me cubre media cabeza. La luz no alcanza. Soy la mujer sin media cabeza.

Fuera del foco nada existe.

**M:** La noche no pasa o pasa lenta.

**A:** Mis párpados se caen, pero no puedo dormir.

**M:** Haz algo de comer.

**A:** Ya comiste mucho.

**M:** Mi cuerpo duele.

**A:** No hay pollo.

**M:** Me voy a descomponer. Las madrugadas me dan miedo. Siento que al no dormir me moriré. Oigo la muerte caminar por el pasillo.

**A:** Soy yo caminando.

*Pausa.*

**A:** ¿Y si salimos afuera?

**M:** Debemos quedarnos aquí. No es seguro.

**A:** ¿Quieres cadáveres para comer?

**M:** El mundo no es seguro en la oscuridad.

**A:** Creo que quedó algo de cerdo.

**M:** ¿Cuántos días habrán pasado?

**A:** Te cocinaré cerdo.

**M:** ¿Tú crees que ya vendrán a cortarnos la luz?

**A:** Tal vez ya lo hicieron.

**M:** No quiero cerdo.

**A:** Igual no hay modo de enterarse.

**M:** Quiero pollo.

**A:** Te cocinaré, Cerdo.

**M:** ¿Qué?

***Tocan la puerta.***

**M:** No vayas a abrir. Tal vez sean ellos.

**A:** Entonces tal vez aún no nos cortaron la luz.

**M:** O tal vez solo es el vecino.

**A:** No respire.

**M:** No vayas. Cuando no te oigo siento que me abandonaste.

**A:** No respire. Te taparé las fosas nasales con cemento. Vamos. Solo será una pequeña molestia.

***Tocan la puerta repetidamente.***

**M:** No abras.

**A:** Seguro ya se irá.

***Aparece algo debajo de la puerta.***

**M:** ¿Qué fue eso?

**A:** No sé.

***A va a buscar a tientas. Vuelve.***

**A:** Son flores.

**M:** ¿Flores?

**A:** Flores.

**M:** Ponlas en agua.

**A:** Están secas.

**M:** Ponlas en agua.

**A:** Se rompen apenas las toco.

**M:** Tal vez si las pones en agua, vuelven a revivir.

**A:** Quiero divorciarme.

**M:** ¿Qué tipo de flores son?

**A:** Tengo heridas en los brazos.

**M:** Rosas.

**A:** Tienen espinas. La rosa me hizo heridas con sus espinas.

Toca mis heridas.

**M:** ¿Sangre?

**A:** Sangre.

**M:** ¿Y esto qué es?

**A:** Una herida anterior.

**M:** ¿Otras rosas?

**A:** Otras manos.

**M:** Te traje flores.

**A:** Tus manos.

**M:** Ayer te traje flores iguales a estas.

**A:** ¿Ayer?

**M:** Sí. Creo. Bueno. No me acuerdo cuándo.

¿Las pusiste en agua?

**A:** No.

**M:** Te dije que las pusieras en agua. Ahora deben estar secas.

***Pausa.***

**A:** ¿Ya se habrán ido?

**M:** No sé.

***Teléfono.***

**M:** No contestes.

**A:** El teléfono suena.

**M:** ¿Y?

**A:** Suena. El teléfono suena.

**M:** ¿Y qué?

**A:** ¿No lo entiendes?

**M:** No.

**A:** Si suena es porque aún no nos cortaron la luz.

**M:** El teléfono no funciona con electricidad.

**A:** Sí funciona.

**M:** No funciona.

**A:** Mierda. Siempre creí que el teléfono funcionaba con luz.

**M:** No contestes.

**A:** No podré ver nunca más.

**Teléfono deja de sonar.**

**M:** Estamos condenados a ser ciegos, a caminar sin ver, a morir sin entender.

**A:** Casi me matas.

**M:** Me emputa no ver.

**A:** Te odio.

**M:** ¿Qué dijiste?

**A:** Nada, ¿quieres pollo?

**M:** No.

**A:** Perro.

**M:** ¿Qué dijiste?

**A:** ¿Pollo?

**M:** Dame mi sopa.

**A:** Martín se fue.

**M:** Estaba aquí hace un rato.

**A:** No.

**M:** Lo acaricié en tu panza hace un rato.

**A:** No.

**M:** Lo acaricié, ¿hace un rato?

**A:** Se fue.

**M:** No tenías lista la cena. Te empujé de las gradas. Lo hice caer a él. A mi Martín.

**A:** Se fue.

**M:** Llorabas. Sangrabas mucho. No me gusta que las personas lloren mucho.

**A:** Por ti se fue.

**M:** ¿Ya está la comida?

**A:** Mi hijo se fue.

**M:** Uno se descuida y listo. De pronto todos mueren.

**A:** Martín, la cena ya está lista.

**M:** ¿Al final qué cocinaste?

**A:** Martín, baja.

**M:** Tengo hambre.

**A:** Cerdo.

**M:** ¿Qué?

**A:** Cociné cerdo.

***Pausa.***

**A:** ¿Viste a Martín?

**M:** Yo quería pollo.

**A:** Martín presente, siempre presente.

***Tocan la puerta.***

***Aparece algo debajo de la puerta.***

**M:** ¿Qué fue eso?

*A va a buscar a tientas. Vuelve.*

**A:** Es una polera.

Me pasaron una polera por debajo de la puerta.

**M:** ¿Y?

**A:** Está manchada de algo.

**M:** ¿De qué?

**A:** No sé.

**M:** Huélela.

**A:** No.

**M:** Sí, huélela.

**A:** No. Huélela tú.

**M:** Sangre.

**A:** ¿Sangre?

**M:** La polera está sangrando.

**A:** Yo estoy sangrando.

**M:** ¿Por qué sangras?

**A:** No quiero.

**M:** ¿Por qué sangras?

**A:** Sangre. Esta sangre.



**M:** No entiendo qué dices.

**A:** Tú me criaste.

**M:** No es cierto.

**A:** Tú me diste la vida.

**M:** Veo sangre. Veo tu sangre. Y ya no veo más.

Ya solo puedo oler tu sangre.

**A:** Padre.

**M:** ¿Qué?

**A:** *Papi.*

***Pausa.***

**M:** Carajo, mi sopa no está lista.

**A:** Ya te di tu sopa.

**M:** No me la diste. ¿O sí lo hiciste? No recuerdo. No puedo recordar.

Solo me acuerdo de ti. De mí. De Martín.

¿Por qué ya no puedo recordar más que eso?

¿Hola?

No me escuchas.

**A:** Yo te hablo.

**M:** Yo te hablo.

**A:** Yo me hablo.

***Pausa.***

**M:** Me hace frío.

**A:** Éntrate al horno a ver si te calientas.

***Teléfono. A va a contestar.***

**A:**

Un padre muerto acaso hubiera sido

Mejor padre. Lo mejor de todo

Un padre nacido muerto.

Siempre vuelve a brotar hierba sobre la frontera.

Hay que arrancar la hierba

Que crece sobre la frontera una y otra vez.<sup>5</sup>

***Vuelve.***

**M:** ¿Era mi mamá?

**A:** No podremos ver. Todo esto es por tu culpa.

**M:** Mi mamá no llama a estas horas.

**A:** Tú mataste a Martín.

**M:** Aunque ayer sí llamó.

**A:** Tú me mataste a mí.

**M:** ¿Ya cocinaste?

**A:** El espejo está roto.

**M:** Yo no hice nada.

**A:** El espejo se terminó de romper.

**M:** Me acordaría.

**A:** Puedo ver.

**A sigue ciega.**

**M:** Estás ciega.

El de la luz vendrá y nos cortará.

**A:** La luz. No quiero verlo.

**M:** ¿A quién?

**A:** Es que lo veré a él.

**M:** ¿Escuchas eso?

**A:** Lo veré a Martín.

**M:** ¿Escuchas eso?

**A:** Es Martín.

**M:** ¿Mi hijo?

**A:** Y no quiero ver la luz.

**M:** ¿Mi nieto?

**A:** No quiero ver.

**M:** ¡Puedo ver!

¡Puedo ver!

*M va hacia la puerta, la abre y ve a través de ella.*

¿Martín?

*Apagón.*

3

*Un cuarto pequeño. Una mesa con una lámpara encima. A y M sentados al lado de la mesa. M está sin ojos. A está ciega. Al frente, un espejo roto.*

*Puerta entreabierta. Un ojo ve a A y a M.*

**M:** Pásame un vaso de agua.

**A:** Te paso.

**M:** Está muy caliente.

**A:** Te lo enfrío.

**M:** Tengo mucho frío.

**A:** Te abrazo.

**M:** ¿Me das tu chompa?

**A:** No.

**M:** ¿No?

*Apagón.*

***PAREIDOLIA*<sup>6</sup>**  
**(2019)**

Pareidolia:

1. Fenómeno que es percibido erróneamente como una forma reconocible.
2. Creer ver formas o contenidos que en realidad no están ahí.<sup>7</sup>

El

Como si

El tiempo se

Como si cada gota

El tiempo se me escapó

Como si cada gota fuera a caer

El tiempo se me escapó rápido

Como si cada gota fuera a caer en mí

El tiempo se me escapó rápido y no

Como si cada gota fuera a caer en mi vacío

El tiempo se me escapó rápido y no pude

Como si cada gota fuera a caer en mi vacío errante

El tiempo se me escapó rápido y no pude pararlo

Como si cada gota fuera a caer en mi vacío errante lleno de

El tiempo se me escapó rápido y no pude pararlo y darme

Como si cada gota fuera a caer en mi vacío errante lleno de nostalgia

El tiempo se me escapó rápido y no pude pararlo y darme un respiro

Como si cada gota fuera a caer en mi vacío errante lleno de nostalgia abrumadora



## **DENTISTA:**

Entonces yo le digo no es que yo no quiera atenderla pues. Las políticas entre nosotros los doctores son... pues sí, soy doctora, los dentistas también somos doctores, doctores de los dientes, hasta me dicen “doctorita”.

Bueno, yo soy una doctora profesional y esa muela no puedo hacerla en tan poco tiempo. Es un tratamiento de conducto. No puede ser tratado en tres horas, es todo un proceso necesario que se debe hacer.

*No tengo plata.*

Si usted no tiene plata, no es mi culpa pues.

*Pero es que yo quiero que me limpie la muela.*

Lo que podría hacer es eso, ir limpiando la muela cada dos semanas, y así soportamos el mes, incluso hasta un año me puedo alargar. Pero otra solución sería perder el diente.

*Pero yo no quiero perder el diente, es que ya perdí muchos dientes y otro más sería una catástrofe, porque cada diente es como un hijo. Y ya me sacaron el diente mal una vez y me hicieron desangrar y no confío en los dentistas, hasta el taladro me da pesadillas.*

Pero quedemos en eso, en que yo le limpie el diente por un precio módico durante unos años hasta que consiga plata.

No hay que pensar mucho en el futuro o en el pasado.

*No quiero tener que soportar este dolor tanto tiempo.*

Bueno, entonces saquemos los dientes.

*Está bien.*

Pero ella no vuelve hasta ahora.

No vuelve.

El dolor debió haber crecido.

**410**

**410**

**410**

**Ficha 410<sup>8</sup>**

Tu ficha.

No.

La tuya.

Tampoco.

Ah.

Tú estabas aquí.

Sí.

Antes que yo.

Sí.

Entonces tú fuiste la primera.

Sí, yo seré primero.

Primera vez aquí.

No.

Entonces.

Segunda vez.

Ah.

Tú.

Ya no recuerdo.

La misma muela.

Otra.

Ah.

Tú.

No tengo muelas.

Te dolían.

Sí.

Cuánto.

Mucho.

A mí igual.

Cuánto.

Mucho mucho.

Pero yo iré primero.

La vida pasó muy rápido.

Qué.

Las consultas pasaron rápido.

Ah.

Y cuántos te dolían.

Qué.

Dientes.

Cinco.

Ah.

Tú.

No tengo dientes.

Ah, lo olvidé.

Tomé calmantes.

No parará.

El dolor empeoró.

El dolor no parará.

**411**

Tu ficha.

No.

La tuya.

No tampoco.

Ah.

***Pausa.***

38

*Se le cae un diente.*

Qué fue eso.

Mi diente.

Se te cayó.

Lo guardaré.

¿No era mi diente?

Tú no tienes dientes.

**412**

Tú.

Qué.

Tu ficha.

No.

Ah.

Tú.

Tampoco.

Ah.

¿Comiste?

¿Hola?

¿Hola?

*Pausa.*

¿Moriste?

No.

Ah.

Aún no.

Moriré.

Morí.

Soñé que iba al médico y que me daba ocho minutos de vida.

He estado esperando media hora en la puta sala de espera.<sup>9</sup>

**SEÑORA:**

No sé cómo decirle, la verdad, no sé si decirle chico o chica.

Parece nervioso porque muerde sus dientes fuertemente.

Me parece raro desde el principio y me doy cuenta de eso. Siempre mira a los lados. Nunca te mira de frente. Su cabello es bien despeinado y no habla nada. Por más que quiero darle charla es como si me evadiera.

Creo que está hablando solo (sola) no sé... sole.

Primero pienso que está con una de esas cosas, esas cosas donde se habla y no tienes que estar sosteniendo el aparatito del teléfono.

Pero no.

Me hago la loca y paso dos veces por su lado para ver.

Pero no hay nada.

Es como si estuviera hablando con alguien que estuviera ahí.

Pero no hay nadie.

Y yo soy la única que está ahí con él (o ella).

Y yo no estoy hablando con él.

Yo estoy mascando mi chicle.

Pero luego recuerdo una frase de mi abuela:

*Al loco todos lo dejan solo.*

Y yo no quiero dejarlo solo pues. E intento hablarle, pero no me hace caso. Es como si estuviera, no sé, perdido, fragmentado (fragmentada).

Más bien, no.

Es como si no estuviera.

Es como si no estuviera

Aquí.

La encontré en unas gradas.

El cuerpo me dolía.

Ella bajaba y yo subía.

La vida me dolía.

Las gradas.

Sé que no me van a atender.

Espero verla de nuevo.

Quiero calmar el dolor de mis dientes.

Pero nunca sucede.

Quiero calmar el dolor.

Deseo algo.

Deseo algo que nunca llegará.

Siempre esperando.

Espero no esperar toda mi vida.

*Ríe.*

*Pausa.*

*Se le cae un diente.*

Qué fue eso.

Mi diente.

Se te cayó.

Lo guardaré.

¿No era mi diente?

No tienes dientes.

Te has enamorado de alguien que no existe.<sup>10</sup>

**MADRE:**

Es que la Paty siempre tiene dientes flojos y yo no tengo plata para hacerla atender. Y le digo eso y empieza a llorar como una chiquita frente a todos.

*Mamá, no quiero perder mis dientes, sino no tendré dientes como tú.*



*Pero no quiero perder mis dientes. Quiero tener una sonrisa perfecta.*

Es que tus dientes son especiales.

*Me duele mi diente, mamá. Me duele mi muela, mamá. Las encías me sangran.*

Es que no tengo plata, Paty.

Mi hija siempre tiene problemas con sus dientes, siempre, desde chiquita. Se le quieren caer los dientes. Se rompe los dientes. Se rompe la boca. Sus dos dientes incisivos. No puede ni sonreír. Yo le digo Paty, no seas tan torpe, no corras con las cuerdas desatadas.

*Pero me duele mi muela, mamá. Llévame al dentista.*

Ella tiene los dientes de conejo. Y le decimos conejo de cariño, por sus dientes.

No sé qué pasa. Se me cae mi hija de las gradas y yo salto con mi panza. Yo salto embarazada de su hermano. Se me cae mi hija y se rompe sus dientes.<sup>11</sup>

*Quiero azúcar, mamá.*

No, Paty, se te picarán los dientes y no tendrás dientes cuando seas mayor.

No seas tan torpe, Paty, no corras con las cuerdas desatadas.

*Me duele mi muela, mamá. Mi muela me duele. No quiero perder mis dientes, mamá.*

*No quiero no tener dientes como tú.*

Es que no tengo dientes. Los extraño. Porque cada diente es como un hijo. Uso placa. Mi placa me incomoda, por eso vamos a ese dentista. Y no tengo plata para hacerle atender.

Tengo que prestarme para hacerle atender a la Paty.

Pero ella se lava sus dientes. No entiendo por qué se le pican tanto.

No puede abrir la boca. Su boca está adolorida. Y se queda callada, mi Paty.

Pero, Paty, ¿por qué no hablas, hijita? ¿Por qué eres tan callada?

*Es que, mamá, me gusta el silencio. Sino es como que me siento fragmentada. Hablar me fragmenta. Me siento otra persona cuando me duelen mis dientes, mamá. Es que el dolor es congénito, mamá. Me heredaste tu dolor.*

Te hago atender, Paty. Te hago atender, Paty.

*Es que, mamá, es como que yo no existo. Es como que me desvaneciera con el dolor de muela.*

*Quisiera estar en el futuro, mamá. O quisiera estar en el pasado para que ya no me duela la muela, mamá.*

Pero, Paty, siempre te duele la muela.

*Cuando me duele la muela no estoy aquí, mamá.*

¿Otra vez pensando en esa chica? Si no te quiere, pues no te quiere.

*Ya no la he vuelto a ver.*

*Quisiera no estar, mamá.*

*Aquí.*

¿Dónde estás, Paty?

Me enamoré de ella. No supe qué hacer.

Quiero estar junto a ella.

Al final no pasó nada entre nosotras.

Siempre ella bajando.

Y yo subiendo.

Espero que algo pase

No pasó

Con

Nada

Ella.

Nunca.

Tengo ganas de besarla.

La conocí y de pronto tuve ganas de besarla.

Me mira y sonrío.

La encontré en unas gradas la primera vez.

Me miraba, sonreía y yo le sonreía.

Sonrío.

No la volví a ver más.

Bajé y subí las gradas una y otra vez, pero no la volví a ver más.

Quiero verla de nuevo.

En las gradas.

No la volverás a ver.

El amor te morderá.

Y no volverás a verla.

Lo haré.

Sé que nos volveremos a

Encontrar.

Cómo lo sabes.

Deseo algo.

Deseo algo que nunca llegará.

Paty.

Tu ficha.

No lo harás.

Ya lo viví.

Ya lo vivimos.

Una vez.

Cien veces.

Mil veces.

Un millón de veces.

Paty.

Nunca pasará.

Nunca pasa.

Deseo algo que nunca llegó.

**413**

No, la tuya.

Tampoco.

Algo.

Qué.

Algo en tu ojo.

Dónde.

Lo sacaré.

No me...

saques el ojo. No me saques el ojo

*Se le cae un diente.*

Qué fue eso.

Mi diente.

Se te cayó.

Lo guardaré.

¿No era mi diente?

Fue mi diente.

**414**

Tu ficha.

No.

Ah.

La tuya.

47

Tampoco.

**DENTISTA:**

No vuelve más. Me sorprende que no vuelva más.

No entiendo por qué no vuelve. Recién averigüé que existen dentistas que pueden hacerle su muela en un rato. En unas tres horas. Con los equipos que hay hoy en día. ¿Usted se imagina? En tres horas se puede hacer un conducto. Es como el invento de la teletransportación, el invento de los viajes en el tiempo. La importancia del diente. ¡La importancia del diente!

Pero yo no puedo.

Bueno, en fin, me estoy yendo por los “conductos”.

(Valga el chiste porque yo soy dentista). Pero no vuelve más y eso me sorprende.

Calor

Frío

Soy un

Amanecer

Ocaso

Es

Temprano

Tarde

para mí

Estoy

Lleno

Vacío

Cerca

Lejos

Abierto

Cerrado

Alegre

Triste

Nuevo

Viejo

Yo anhelo a alguien

Yo me resigno a alguien

No entiendo cuál es el punto medio

No existe punto medio

Somos solo una

Siempre me duelen los dientes

Mis dientes me dolían cuando era más joven

No tendré dientes cuando sea vieja

Siempre viviendo en el pasado o en el futuro

*Se le cae un diente.*

Mi diente.

Qué fue eso.

Se te cayó.

Lo guardaré.

¿No era mi diente?

Fue mi diente.

Nuestro diente.

Es como si fuéramos una sola.

Un solo diente.

**MADRE:**

Mi hija es un diente, policia.

Mi hija es un diente.

Sé que es este diente.

*Señora, explíqueme bien qué pasó.*

*¿De quién es este diente?*

De mi hija.

Mi hija es un diente.

Fui a buscarla al dentista y una señora me dijo que la había visto en el baño.

Fui al baño, pero no estaba mi hija.

Vi un diente en el lavamanos.



Y supe que era ella.

Supe que era ella.

Este era su diente favorito.

Ella nunca se hizo picar este diente.

*¿Su hija desapareció?*

Sí.

*¿Desde cuándo no la ve?*

Desde ayer.

*Pero, señora, tiene que esperar.*

*Tal vez solo se fue con sus amigos.*

Mi hija no tiene amigos.

*Tal vez con su enamorado.*

Mi hija es lesbiana.

*Bueno, entonces enamorada.*

No tiene, no puede ni hablarle a la chica que le gusta.

*Entonces qué hace su hija.*

Le duele la muela.

*Ya, pero qué más.*

Mi hija es un diente. Mi hija es una muela. Siempre le duele la muela.

Siempre se rompe su diente. Siempre se rompe su muela. Siempre se fragmenta su muela.

Solo sale para ir al dentista.

Y no está en el dentista.

Siempre se fragmenta.

*¿Señora?*

Siempre se fragmenta.

Mi hija ya no volverá.

Mi hija es un diente.

**415**

Tu ficha.

No.

Ah.

La tuya.

Tampoco.

Ah.

No entenderé nunca.

Qué.

Cómo podemos

Qué.

Vernos.

Cómo pude

52

Tocarte

Tocarme

No podré evitar

Juntar

Nos

Juntar

Me

Masticar

Me

Triturar

Me

**SEÑORA:**

Pero yo no le entiendo a ese chicochica.

Yo pienso que es un chico, pero de pronto entra en el baño de mujeres, y yo no entiendo.

(Me digo que tal vez es transexual. Usted sabe, por esa nueva ley que hay, donde ya se pueden convertir en lo que quieren ser. Como si Dios no nos hubiera creado en Hombre y

Mujer, como si no fuéramos ya perfectamente perfectos ante sus ojos, como si no viviéramos en una sociedad familiar, en una sociedad con valores cristianos católicos apostólicos).<sup>12</sup>

En fin.

La cosa es que entra al baño de mujeres y me espanto. Porque las niñas entran y salen y van a verlo a él, y se van a formar ideas en la cabeza.

Entonces pienso las posibilidades y no, no, no.

Tengo que parar esta abominación.

Entonces encuentro una escoba y la agarro.

Le robo a la de la limpieza que está distraída ahí con su celular.

Y entro al baño, persignándome cien veces. Pero cuando llego no está ahí.

El chicochica no está.

Y busco en cada cubículo del baño, pero no hay nadie. Solo hay un diente en el lavamanos.

Así, ensangrentado.

Entonces salgo del baño.

Me disculpo y le pago a la de la limpieza para que no me acuse con su supervisor y no me vete de este lugar (donde me hacen muy bien los dientes).

Me siento a esperar. Y estoy tan anonadada.

Es como si el mundo se lo hubiera tragado, deglutido.

Luego aparece una señora, que creo que es la madre del chicochica, y me pregunta si lo vi.

Y yo, bien buena gente, le cuento la anécdota tan chistosa que tuve, de que lo vi... (perdón

LA vi) entrar y que solo encontré un diente ensangrentado.

Y la señora sin chistar, corre al baño y sale cargando el diente ensangrentado.

Y no me dice nada.

Ni gracias.

¡Qué maleducada!

**DENTISTA:**

Y un buen día veo a una señora durmiendo en la sala de espera.

Los sillones que tenemos aquí, en esta sala de espera, no son para dormirse.

Levántese, usted no puede venir a dormir aquí.

Es que tuvimos una reunión a principios de año y decidimos que teníamos que poner chinches a los sillones.

Así es, por muy loco que parezca, es necesario. Pues un chinche les proporciona a nuestros clientes el perfecto estrés que necesitan para no quedarse dormidos en la sala de espera.

Es un pequeño pinchazo solamente. Después ya se acostumbran.

Porque si no, no esperan.

¿Y?

¿No entiende?

A ver le explico de nuevo, es una “SALA DE ESPERA”, por lo tanto, el comportamiento más lógico es que ESPEREN. ¿No ve? No que duerman. Si no es como una falta de respeto a la profesionalidad nuestra. Es como si despreciaran todas las horas de trabajo que invertimos, rompiéndonos el coco, para que esta sea la mejor sala de espera. Nos rompimos la cabeza pensando en cómo iban a esperar los que vinieran a esperar. Porque si no esperan, no tiene sentido que esta sala se llame “SALA DE ESPERA”. Mejor se hubiera llamado “SALA DE DORMIR”.

Pero no. Se llama “SALA DE ESPERA”.

*Estoy esperando.*

A quién está esperando.

*A mi hija.*

**SEÑORA:**

Y no veo al chicochica otra vez. Sé que desapareció.

Vi su foto en el feis. Y no lo encuentran.

Su mamá viene a buscarlo, pero no está aquí.

Siempre grita.

*La Paty. La Paty.*

A su mamá la veo todas las noches vagando por ahí con el diente en la mano, por la plaza al frente del dentista.

Y rezo porque el chicochica aparezca. Dios sabe que rezo por ellos. Dios sabe que comparto en el feis su foto. Toco madera si pienso que algo así me podría pasar.

Es que yo no quiero desaparecer. Yo no quiero ser tragada por el mundo.

Yo quiero estar aquí.

**DENTISTA:**

Y un día viene la misma señora a preguntarme.

*¿Dónde está mi Paty? ¿Dónde está mi Paty?*

*¡Paty!*

La señora una loca porque no encuentra a su Paty.

Y me dice que ella está aquí. Y me muestra un diente. Que su hija se convirtió en un diente.

Que este diente está fragmentado y no sé qué.

Que debo curar el diente porque seguro debe estar picado como su hija.

Que su hija está picada y se muere de dolor.

Y yo no entiendo.

No tiene coherencia.

Las personas no somos dientes.

¿O sí?

Y la señora se sale y se pone a caminar con su diente ensangrentado por la calle. Y se pone a hablarle.

Tengo

la cara

de un diente.

Puntiaguda.

El dolor convoca. El dolor me muerde.

Me duele mi muela terrible. Voy por mi casa buscando una pastilla. No encuentro nada.

Busco a mi madre. Mi muela me mata. Llegamos a la dentista.

*Tenemos que sacar tu muela porque no tienes plata para pagar un tratamiento de conductos.*

*Tragarás dolor toda tu vida. Tus dientes se picarán siempre.*

*Es por tu cuerpo.*

*Tu cuerpo no soporta los dientes.*

*Los dientes no soportan tu cuerpo.*

*Es como si ambos no se digirieran.*

*¿Te pongo anestesia?*

Sí.

*Cuánto.*

Mucho.

*Cuánto.*

Mucho mucho.

Hasta que no pueda sentir mi cara.

Hasta que no pueda sentir más dolor.

El dolor convoca.

Una muela se parte.

Sáquela nomás. La plata no me crece.

Al día siguiente quedo con el dentista para una fecha.

Otro dolor de muela.

Otro conducto.

Otra pobreza. O la misma.

Sáqueme nomás. La plata no me crece aún.

*Los dientes no soportan tu cuerpo.*



*Debo sacarte la boca. La boca.*

*Las encías son parte de la boca.*

*Sin la boca, las encías no te sangrarán.*

*Los dientes tampoco.*

*¿Cómo puedo hablar sin boca?*

*El dolor convoca (con boca).*

*Se puede. Solo te estás abriendo más posibilidades.*

*Los dientes crecen donde se les da la gana.*

*Podrás triturar todo.*

*Un partir es partirse en dos.*

El presente me parece tan abstracto.

El presente me parece tan inestable.

Me crecieron dientes en los brazos y se picaron de nuevo.

*Los brazos, entonces. Los brazos hay que sacar.*

Pero los dientes crecen donde quieren.

En mi pierna. Tengo dientes en mi pierna.

Se picaron. Me duelen mis dientes. Me duele la pierna.

*Sin pierna, pues.*

Pero cómo podré caminar.

Cómo podré subir las gradas.

*Más posibilidades. Te abres más posibilidades.*

*Un partir es partirse en dos.*

Mi estómago. Crecieron los dientes.

En mi estómago.

Me crecen en mi cara. Como granos

Me crecen dientes. Es difícil limpiarlos a todos.

Se me picaron. Las caries me persiguen.

El dolor convoca.

La amo.

Extraño a alguien que nunca tuve.

Y que nunca tendré.

Beso a una mujer a través del tiempo que indica que nunca nos encontraremos.<sup>13</sup>

Me duele mi alma.

Me duele el cuerpo.

*Hay que extirpar el cuerpo.*

¿El cuerpo?

*Sí, el cuerpo.*

¿Pero qué seré entonces sin mi cuerpo?

*Más posibilidades. Se abren más posibilidades para usted.*

*En lo que quiso ser. En lo que fue.*

*Solo nos quedaremos con este diente. Con un diente.*

*El único diente sano que no se le picó.*

Mi diente es mi ser.

Yo soy el diente.

Pero me estoy picando de nuevo.

Me estoy partiendo de nuevo.

Un partir es partirse en dos.

No puedo quedarme en el presente porque el presente no existe.

Siempre viviendo en el futuro o en el pasado.

El presente duele mucho.

Decido ser un diente.

Para ya no pensar.

Para ya no sentir dolor.

Para ya no amarla.

Para no pensar en aquella que nunca tuve.

Estoy condenada a esperar.

Esperar algo.

Esperar a alguien.

Esperar algún alivio.

Me siento dividida.

Me uno en mi extinción.

He estado condenada desde siempre.

*3000*

Tu ficha.

No.

Ah.

La tuya.

Tampoco.

Mi ficha se me perderá.

La ficha se me perdió.

No estará en mi bolsillo.

Estaba en mi bolsillo.

No seré atendida.

No fui atendida.

Nunca seré atendida.

No pude ser atendida hoy, espero que mañana sí.

Porque yo

No

existó.

Volveré mañana.

Volveré mañana para calmar el dolor.

Volví todos los días hasta hoy.

El dolor jamás paró.

Toda mi vida he estado esperando a que algo pase, pero no pasa.

Sé que no me van a atender.

Sé que no la voy a olvidar.

Sé que no existe el olvido.

La encontré

La amé

La perdí

Fin.<sup>14</sup>

Sigo esperando por inercia.

**MADRE:**

¿Y?

¿Y qué?

¿Y qué hago ahora?

¿Qué hago ahora contigo, Paty?

Sabes, la vi ayer, a esa chica que te gusta.

La reconocí por la foto que tenías en tu cuarto.

Pero estaba como si nada hubiera pasado.

Como si no hubieras

Desaparecido

Como si

Como si cada gota fuera a caer en mi vacío errante lleno de nostalgia abrumadora

El tiempo se me escapó rápido y no pude pararlo y darme un respiro

Como si cada gota fuera a caer en mi vacío errante lleno de nostalgia

El tiempo se me escapó rápido y no pude pararlo y darme

Como si cada gota fuera a caer en mi vacío errante lleno de

El tiempo se me escapó rápido y no pude pararlo

Como si cada gota fuera a caer en mi vacío errante

El tiempo se me escapó rápido y no pude

Como si cada gota fuera a caer en mi vacío

El tiempo se me escapó rápido y no

Como si cada gota fuera a caer en mí

El tiempo se me escapó rápido

Como si cada gota fuera a caer

El tiempo se me escapó

Como si cada gota

El tiempo se

Como si

El

El

Como si

El tiempo se

Como si cada gota

El tiempo se me escapó

Como si cada gota fuera a caer

El tiempo se me escapó rápido

Como si cada gota fuera a caer en mí

...

**CHICA:**

Nos conocimos en unas gradas.

Yo bajaba.

Ella subía.

La vi.

Le sonreí.

Me sonrió.

Me enamoré.

Nunca me habló.

No entiendo por qué.

Luego simplemente desapareció.

Bajo las gradas una y otra vez.

Pero ella jamás vuelve a subirlas.



***EL TELÉFONO CONTESTA A SILVIA***<sup>15</sup>  
**(2020)**

*El lenguaje instituye una relación entre las cosas y la muerte,  
así sería más exacto decir que cuando hablo,  
es la muerte la que habla en mí.*

Roberto Esposito<sup>16</sup>

**HOLA SOY SILVIA NO PUEDO HABLAR DEJA UN MENSAJE<sup>17</sup>**

Silvia. Soy yo, Ana. Hoy te vi así y no lo entiendo.

Ahora te hablo desde una cabina telefónica. No podía esperar.

Al caminar por la calle me puse a recordar, a recordarnos, a recordar nuestras cosas. Todo lo que hemos pasado juntas. Hoy las cosas han cambiado. Hoy las personas han cambiado. Me acordé de la vez que te ayudé a comprar tu contestadora. Tuvimos que caminar mucho.

¿Te acuerdas? Pensábamos que estaríamos juntas por mucho tiempo.

Ojalá el tiempo no hubiera pasado tan rápido. Ojalá fuéramos las mismas.

*13-08-2020, 15:54*

**HABITACIÓN DE MAMÁ**

**MAMÁ:** ¿Quieres té?

**SILVIA:** Herramienta rota.

*Mamá pone a hervir la caldera.*

**MAMÁ:** ¿Ya pensaste?

**SILVIA:** Herramienta rota que nos recuerda que es objeto.

**MAMÁ:** El tiempo pasa. Se enfría tu té.

**SILVIA:** Herramienta rota que me recuerda objeto.

**MAMÁ:** Se enfría tu vida.

**SILVIA:** No sé qué estudiar.

*Mamá apaga la caldera.*

**SILVIA:** Hay tantas cosas. Tantas cosas que quiero ser.

**MAMÁ:** ¿Cuánto de azúcar?

**SILVIA:** Ninguna.

*Mamá pone tres cucharadas de azúcar.*

*Suena el teléfono.*

**MAMÁ:** Contesta.

**SILVIA:** No.

**MAMÁ:** Contesta.

**SILVIA:** No quiero.

**MAMÁ:** Contesta, no te van a ver.

**SILVIA:** Me van a oír.

**MAMÁ:** Contesta.

**SILVIA:** Van a oír mi voz.

*El teléfono deja de sonar.*

*Mamá corta la carne con el cuchillo.*

**SILVIA:** No quiero ser

**MAMÁ:** Sí, quieres.

**SILVIA:** No quiero ser secretaria.

**TELÉFONO**

**SILVIA:** Buenos días, oficina 3.

**ANA:** Buenos días.

**SILVIA:** Es un corazón de piedra.

**ANA:** Quisiera hablar con el doctor.

**SILVIA:** Pero de una piedra que no evoca el frío de la muerte.

**ANA:** O con alguien. Quisiera hablar con alguien.

**SILVIA:** Es una piedra viva y palpitante.

**ANA:** Como conocer a alguien. Necesito encontrar a alguien.

**SILVIA:** En la que se concentra una experiencia antigua, o incluso contemporánea, todavía palpable, visible, reconocible.

**ANA:** Quiero quedarme aquí. Necesito hablar con alguien.

**SILVIA:** Al menos mientras esa cosa siga siendo tal, precisamente esa cosa y no otra.

**ANA:** Necesito conocer a alguien.

**SILVIA:** ¿Qué hora es?

**ANA:** ¿Qué?

**SILVIA:** ¿Qué hora es?

**ANA:** Las 8.

**SILVIA:** ¿De qué?

**ANA:** De la noche.

**SILVIA:** ¿Y el día?

**ANA:** 7.

**SILVIA:** ¿De qué?

**ANA:** De agosto.

**SILVIA:** Hoy a las 8 de la noche, el 7 de agosto conoció a alguien.

**ANA:** ¿A quién?

**SILVIA:** A mí.

**HOLA SOY SILVIA NO PUEDO HABLAR DEJA UN MENSAJE**

No lo puedo creer.

Los martillos martillan.

Silvia...

Hoy dije:

Pero claro, las calderas hierven agua. Los martillos martillan. Los bolígrafos rayan.

¿Entiendes? Los bolígrafos rayan.

Las contestadoras contestan.

*14-08-2020, 15:59*

**HABITACIÓN DE MAMÁ**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:** ¿Qué?

**SILVIA:** Te estás quedando sorda.

**MAMÁ:** No.

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:** ¿Qué?

**SILVIA:** ¿Me lo llamas por teléfono?

**MAMÁ:** ¿Qué?

**SILVIA:** Por teléfono. Llamámelo por teléfono.

**MAMÁ:** ¿A dónde?

**SILVIA:** Quiero comprarme algo.

**MAMÁ:** ¿Qué cosa?

**SILVIA:** Una Mafalda.

**MAMÁ:** ¿Qué?

**SILVIA:** Una Mafalda.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

*Mamá descuelga el teléfono. Llama. Mamá cuelga el teléfono.*

**SILVIA:** ¿Qué dijo? ¿Quedan todavía?

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:** Un día no estaré yo para llamártelo.

**SILVIA:**



**MAMÁ:** Un día no estará nadie para llamártelo por teléfono.

**SILVIA:** Es que no

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Es que no me gusta hablar con desconocidos.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Es que no me gusta hablar con la gente, mamá. ¿Para qué hablar? No me gusta hablar. Nunca me ha gustado hablar. Cada vez que hablo pierdo algo.

**MAMÁ:** ¿Qué cosa?

**SILVIA:** No sé, mamá. Algo, pierdo algo.

**MAMÁ:** Tienes que aprovechar el poder hablar.

**SILVIA:**

**MAMÁ:** Porque un día no podrás hablar más.

**SILVIA:**

**MAMÁ:** Y cuando ya no puedas hablar, ya no existirás.

**SILVIA:** ¿Y qué pasará cuando no pueda volver a hablar?

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

**TELÉFONO**

**SILVIA:** Persona no es lo que uno es.

**ANA:** He estado tratando de sacar tu voz de mi cabeza.

**SILVIA:** Persona es lo que uno tiene.

**ANA:** Tu voz se quedó grabada en mi memoria.

**SILVIA:** Buenos días, oficina 3.

**ANA:** Para que uno pueda definirse como persona, necesita probarse a sí mismo y a los otros que es el autor de sus propias acciones.

**SILVIA:** ¿Con quién la comunico?

**ANA:** Y de sus propios pensamientos.

**SILVIA:** He estado soñando contigo.

**ANA:** Quiero hablar con el doctor.

**SILVIA:** He estado esperando a que vuelvas a llamar.

**ANA:** Habla Ana.

**SILVIA:** La comunico enseguida.

**ANA:** Dígale que habla Ana.

*Pausa.*

**SILVIA:** Déjame invitarte un té.

**ANA:** ¿Un té?

**SILVIA:** Sí, un té o lo que quieras.

**ANA:**

**SILVIA:** ¿Ana?

**ANA:** Está bien. Un té está bien.

### **HABITACIÓN DE MAMÁ**

**MAMÁ:** Cómprate una contestadora.

**SILVIA:** ¿Una contestadora?

**MAMÁ:** Sí, una contestadora, esas máquinas que contestan por ti.

**SILVIA:** ¿Para qué?

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:** ¿Qué hija? ¿Qué? ¿Quieres té?

*La caldera hierve el agua. Mamá inmóvil.*

**SILVIA:** ¿Para qué una contestadora?

**MAMÁ:** Para que conteste por ti. ¿Quieres tu té tinto?

**SILVIA:** No quiero té.

*El té se disuelve en la taza. Mamá inmóvil.*

**MAMÁ:** ¿Cuánto de azúcar?

**SILVIA:** Nada.

*La cucharilla recoge azúcar y lo deposita en la taza tres veces. Mamá inmóvil.*

**MAMÁ:** Si yo te pudiera castigar, te castigaría siendo una contestadora, porque así por lo menos te vas a relacionar y comunicar con la gente.

Toma tu té, ya está listo.

*La taza se vacía en la boca de Silvia. Silvia inmóvil.*

**SILVIA:** Mamá, entraré a trabajar de secretaria.

**MAMÁ:** ¿De secretaria?

**SILVIA:** Sí, mamá.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Es que te estás quedando sorda, mamá. Necesitamos comprar ese audífono.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Iré a trabajar desde mañana.

**MAMÁ:** Es que después dependeré de ese objeto.

**SILVIA:** Pero al menos así podrás escucharme.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:** ES QUE DESPUÉS SERÉ ESE OBJETO.

**SILVIA:** Mamá, contéstame.

**MAMÁ:** CUANDO DEPENDES MUCHO DE UN OBJETO, YA ERES ESO, YA TE CONVIERTES EN ESO.

**SILVIA:** Mamá, háblame.

**MAMÁ:** Y YO NO QUIERO SER UN AUDÍFONO. NO QUIERO SER UN AUDÍFONO.

**SILVIA:** Mamá.

## **TELÉFONO**

**ANA:** Silvia.

**SILVIA:** La cosa se presenta separada de sí misma.

**ANA:** No puedo, Silvia.

**SILVIA:** Al no poder salvar completamente la distancia de su propia esencia, la cosa resulta siempre insuficiente y penetrada por el no ser.

**ANA:** Estaba pensando el otro día

**SILVIA:** La cosa nunca es.

**ANA:** He intentado estar este tiempo. Pero no puedo.

**SILVIA:** La cosa está siempre sometida al dominio de la persona. AL DOMINIO DE TU PERSONA.

**ANA:** Algún día, cuando estés lavando tus platos, tus tazas y veas la taza donde te serviste un té, y recuerdes que yo te la compré, yo estaré ahí. Yo estoy ahí.

**SILVIA:** La cosa está siempre sometida al dominio de una persona.

**ANA:** Estaré ahí. La taza que te construí, los libros que te regalé.

**SILVIA:** La Silvia está sometida al dominio de una persona, DE TU PERSONA.

**ANA:** Estaré ahí. Pero no puedo. Ahora no puedo.

**SILVIA:** SIEMPRE SOMETIDA A TU DOMINIO Y HACIENDO LO QUE A TI SE TE DA LA PUTA GANA.

**ANA:** Perdón, es que

**SILVIA:** DEJA DE IRTE Y PRETENDER QUE ALGO TE IMPORTA DE ESTE LUGAR.

**ANA:** Silvia. No puedo.

**SILVIA:** ¿Qué no puedes?

**ANA:** Cosas. Siempre trato a las personas como

**SILVIA:** ¿Ana, qué no puedes?

**ANA:** Estar. Estar contigo.

**SILVIA:** La posesión de las cosas les confiere la cualidad de personas.

**ANA:** Que no, Silvia. Que no puedo. No sé qué pasa. Llega un momento en que simplemente no puedo.

**SILVIA:** La posesión de las cosas coincide con su aniquilamiento.

**ANA:** Me saturas. Llega un momento en que no puedo comprenderte. Y estás en todas partes.

**SILVIA:** La cosa piensa. La Silvia piensa.

**ANA:** Y necesito otras personas. No puedes ser solo tú.

**SILVIA:** LA SILVIA PIENSA. YO PIENSO.

**ANA:** Lo siento.

**HOLA SOY SILVIA NO PUEDO HABLAR DEJA UN MENSAJE**

Te llamo. Te llamo desde la cabina que viene y va. Porque tú vienes y vas. Y te entrego una rosa. Te miro y te entrego una rosa. Pero solo veo tus brazos. ¿Por qué no te mueves? Estoy hablando con una planta.

Mujeres hablando. Hablando y hablando. Objetos hablando. Hablando y hablando.

Siempre pares. Se hablan entre pares. Parece que la mujer le está hablando a la planta. O la planta le está hablando a la mujer.

Dos tijeras cuchillos se hablan, se sonríen. Se gustan. ¿Harán tijeritas? ¿Cómo es que se sienten? ¿Y si hacemos tijeritas?

*15-08-2020, 15:43*

**HABITACIÓN DE MAMÁ**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá, escúchame.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá. Tu audífono ya no sirve.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:** ¿Qué hija? ¿Qué?

**SILVIA:** Mamá, volví con ella.

**MAMÁ:** ¿Quién hija? ¿Con quién?

**SILVIA:** Con ella. Con Ana.

**MAMÁ:** ¿Ana?

**SILVIA:** Sí, mamá.

**MAMÁ:** ¿Qué?

*La caldera hierve.*

**SILVIA:** Tu audífono ya no sirve.

**MAMÁ:** No es cierto. Mi audífono sirve.

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:** YO SIRVO. SIGO SIRVIENDO.

**SILVIA:**

**MAMÁ:** ¿CUÁNDO VAS A APRENDER A HABLAR, SILVIA?

*El té se disuelve en la taza.*

**SILVIA:** Ya no confío en nadie, mamá.

**MAMÁ:** TIENES QUE APRENDER A HABLAR, SILVIA.

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:** SI NO NUNCA TE ESCUCHARÉ, SILVIA. NUNCA NADIE TE ESCUCHARÁ.

**SILVIA:** Ya no confío en las personas, mamá.



**MAMÁ:**

**SILVIA:** Las personas se van. Mucho se van, mamá.

*La cucharilla se mueve dentro de la taza.*

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Las personas no deberían irse, mamá. Las cosas deberían irse. Las personas no.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:** ¿Qué hija? ¿Qué?

*La taza se vacía.*

**TELÉFONO**

**SILVIA:** Hola.

**ANA:** Abrir buscando la expansión de la pregunta del encuentro. De nuestro encuentro.

**SILVIA:** Ana. Mira, ya estoy terminando de trabajar, contesto unas llamadas más y

**ANA:** Encontrar el erotismo profundizando en el desplazamiento de tu cuerpo para saber dónde estás. Tomar distancia de ti para descubrirte. Aclararte y Concretarte.

**SILVIA:** Si es por lo que te dije anoche yo

**ANA:** Analizarte, Experienciarte, Experimentarte.

Conectarme a ti.

Encontrar el espacio para:

Poner orden y Ensuciar.

Poner orden y Ensuciar.

Ponerte en orden y Ensuciarte.

**SILVIA:** Pero hoy es 13. No puedes

**ANA:** Cerrarte, Desarrollarte, Desollarte.

Trasladarte a otro espacio. A mí espacio.

Experimentar tu forma. Encontrar la conexión entre tu forma y tu contenido.

**SILVIA:** Te compré un regalo, el más lindo que

**ANA:** Dar coherencia a tu

Precisar tu

Encontrar tu

Descubrir tu

**SILVIA:** Pero hoy cumplimos un mes más.

**ANA:** Trasladarte a otro espacio.

A mí espacio.

Testarte, observarte, dejarte.

Cerrar mi espacio para que no me afectes, no me descloques.

**SILVIA:** Pero, Ana, escúchame. No te

**ANA:** Articular tu cabeza a mi materia, bajar mi estómago a la tierra, trabajarte.

Ponerte en palabras.

Ir más allá.

**SILVIA:** Ana, yo te

No te vayas.

**ANA:** Dar una vuelta a tu cuerpo.

Dar otra vuelta.

Dar otra vuelta más para saber cuándo parar de darte vueltas.

Para detectar si he llegado al resultado final.

Para detectar si he llegado a ti.

**SILVIA:** TANTAS COSAS QUE

PERO NO PUDE DECIRLE QUE LA

Y ELLA NO LO SABE, NO LO

Y LO ÚNICO QUE HACE ES

Irse.

## **HABITACIÓN DE MAMÁ**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:** Y así es como de pronto te vuelves mujer.

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:** Crees que lograrás ciertas cosas. Y que tendrás ciertas cosas. Ciertas cosas como hijos.

**SILVIA:** Mamá, me siento terrible. Se volvió a ir. Ana se volvió a ir.

**MAMÁ:** Y efectivamente los tienes. Tienes hijos.

Bueno. Una hija.

**SILVIA:** Corto y pico verduras. Seco el cuerpo. Seco su cuerpo.

Me cierro y me abro. Me cierro y me abro. Siempre estoy abierta a ella.

**MAMÁ:** Las cosas que te gustan a ti no les gustarán a tus hijos. Y te pones a gritar. Te pones a gritar y a no escuchar. Sobre todo a no escuchar.

**SILVIA:** En mí se apoya. En mí apoya su vaso y su taza. Los sostengo. La sostengo.

**MAMÁ:** Crees que serás ciertas cosas. Ciertas cosas como ser secretaria.

**SILVIA:** Me prendo y me apago. Me prendo y me apago. Luego me quemo.

**MAMÁ:** Y que tus hijos harán ciertas cosas también. Ciertas cosas como ser secretaria.

**SILVIA:** Absorbo todas las cosas. Absorbo todo el polvo.

**MAMÁ:** Y que al final terminarás siendo las cosas que quieres. Cosas como ser secretaria.

**SILVIA:** Y avanzo. Nunca me detengo. Avanzo.

**MAMÁ:** Y muchas cosas retumban en tu cabeza. Y al final terminas siendo esto. Una cosa.

**SILVIA:** Guardo cosas.

**MAMÁ:** Una pobre vieja que no escucha nada.

**SILVIA:** Guardo un montón de cosas. Hasta que ya no puedo más y me rompo.

**MAMÁ:** Una cosa tan inservible como un audífono que no funciona.

**SILVIA:** Me rompo. Me rompo.

**MAMÁ:** Una cosa vieja.

## **TELÉFONO**

**SILVIA:** Hola.

**ANA:** Hola.

**SILVIA:** Hace mucho que no te escuchaba.

**ANA:** Hoy me levanté. Fui a la cocina y vi tu taza.

**SILVIA:** ¿Cuál taza?

**ANA:** Tu taza, la que tiene ositos.

**SILVIA:** Ah.

**ANA:** Y luego vi que estaban tus cubiertos también.

**SILVIA:** ¿Los de madera?

**ANA:** Sí. Después fui al baño y vi tu cepillo de dientes.

**SILVIA:** Debería ir a recogerlos.

**ANA:** Pero luego me di cuenta que también estaban tus pantuflas. Tu despertador. Tus cuadernos.

**SILVIA:** Se me debió pasar por todas estas cosas que

**ANA:** Tus cuadernos, tus preciosos cuadernos. Silvia. ¿Cómo pudiste dejar tus cuadernos?

**SILVIA:** No sé, se me debió pasar.

**ANA:** Es que ahí me di cuenta de que algo no estaba bien.

**SILVIA:** ¿Por qué lo dices?

**ANA:** Vi todas esas cosas. Con razón no me sentía sola estos meses. Es que parece que sigues viviendo aquí.

**SILVIA:** Ya sé, debo recogerlos. Lo siento.

**ANA:** Es que al ver tu taza siento que sigues aquí. Como si fueras a venir y servirte tu té.

Y luego veo tus pantuflas, tengo la necesidad de decirte que te las pongas, porque ya sabes, las pantuflas son para la casa y los zapatos para la calle, y como tú eres una cabezota y andas con tus zapatos de aquí para allá, incluso en la cama, entonces te digo eso y nadie me responde. Nadie me responde. ¿Entiendes? ¿Por qué no me respondes?

**SILVIA:** Es que no estoy ahí.

**ANA:** Es que ese es el problema. No estás aquí. Y yo te sigo hablando como si estuvieras. Siento que me estoy volviendo loca. Es que sabes que me gusta hablar, pero el problema es que me encuentro todo el momento hablándote, porque veo tus cosas y pienso que estás aquí. Pero no estás. Tus cosas me volverán loca. Me encuentro todo el momento hablándole a tus cosas.

**SILVIA:**

**ANA:** Silvia, ¿Silvia?

**SILVIA:** Estoy, estoy, es que se cortó la señal.

**ANA:** Y tu contestadora.

**SILVIA:** ¿Cuál contestadora?

**ANA:** La que compramos y nunca la abriste.

**SILVIA:** Ah, sí. ¿Qué pasa con ella?

**ANA:** Tu contestadora me persigue.

**SILVIA:** ¿Qué dices?

**ANA:** Tu contestadora está por todas partes.

**SILVIA:** Pero si vives en un cuarto.

**ANA:** Ya, pero ese no es el problema.

**SILVIA:** Entonces, ¿cuál es?

**ANA:** Que cada vez que miro a algún lado, está ella. La contestadora. Y cada vez que la miro, te miro a ti.

**SILVIA:**

**ANA:** Silvia.

**SILVIA:**

**ANA:** Silvia, ¿no vas a decir nada?

**SILVIA:** Perdón, perdón, me quedé pensando.

**ANA:** ¿En qué pensabas?

**SILVIA:**

**ANA:** Silvia.

**SILVIA:**

**ANA:** ¿Silvia?

**SILVIA:** En que, tal vez soy una

**ANA:** ¿Qué?

**HOLA SOY SILVIA NO PUEDO HABLAR DEJA UN MENSAJE**

Cosa. Las cosas son

Cosas.

Eso es así. Y siempre fue así. Son inertes. Son cosas. Es que todo el mundo debe estar mal.

Es que tú conoces a mi papá, ya sabes, un hombre gordo, calvo y bigotón y hoy día pasé a saludarlos a ellos. Mi mamá todo bien, me saludó, me preguntó cómo estaba. Pero mi papá no. Bueno, yo dije, debe estar enojado por algo y se le va a pasar. Pero no, no me hablaba, tenía un gesto que no cambiaba, lo cual me parecía raro.

Entonces lo volví a mirar y, no sé.

Al mirarlo de nuevo. Él era una manta.

Y yo le dije a mi mamá. Mamá, mi papá es una manta. Y mi mamá se rio de mí.

Hija, pues qué esperabas que fuera tu papá.

Pero mamá, mi papá no era una manta y ahora es una manta.

Es normal, hija, es normal, las personas cambian, las personas son un mundo, no puedes esperar que las personas sean de una forma para siempre.

Nadie me lo explicó nunca. No entiendo.

¿Y por qué una manta, mamá?

A él siempre le gusta estar calientito.

Las cosas en otras palabras, tienen nombres. Como las personas. Las cosas tienen nombres como las personas. Por ejemplo, existe Katy la mujer y Katy el cuaderno.

Existe Silvia la mujer y Silvia la



No, es que la verdad. No puedo. No sé qué pasa.

16-10-2020, 15:59

## **HABITACIÓN DE MAMÁ**

**SILVIA:** Mamá.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Sé que puedes oírme.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** La verdad, no. No sé si puedes oírme.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Aunque sí, porque es tu función y

*La caldera hierve agua. La caldera suda.*

**SILVIA:** Sé que me dices lo mismo una y otra vez. O me decías.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Me preguntaba si te puedo probar en mi oreja. Tal vez así pueda

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Tú entiendes, ponerme tu

**MAMÁ:**

*Silvia se coloca a mamá en la oreja.*

**SILVIA:** ¡Mamá!

**MAMÁ:**

**SILVIA:** ¡Mamá! ¡Oigo bien mamá!

**MAMÁ:**

**SILVIA:** ¡Fue una buena inversión!

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Pero no te preocupes, mamá, siempre te llevaré conmigo. Creo que yo también me estoy quedando sorda y

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Es que las cosas son así. Las cosas siempre son así. Las cosas siempre se echan a perder.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Ana está más ausente que nunca. Siento que se irá de nuevo.

*La taza se derrama. La taza llora.*

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Y solo quería escuchar algún consejo tuyo.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Y sé que se irá. Siempre lo he sabido. Siempre supe que se iría. No importa lo que haga, siempre se va. Hago las cosas mal, se va. Hago las cosas bien, se va. Es que ya no sé qué hacer. No sé cómo hacer para que se quede más tiempo.

*El cuchillo corta la carne. El cuchillo sangra.*

**MAMÁ:**

**SILVIA:** No me escucha nunca. Creo que en realidad nadie lo hace. No quiere hablar conmigo, nunca quiere hablar. Solo se va. Así sin hablar.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** ¿Será que nadie quiere hablar conmigo?

*El teléfono se descuelga. El teléfono escucha.*

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Es como quedarse sola.

*Mamá se cae.*

**SILVIA:** Tranquila, mamá. Te tengo.

*Silvia recoge a mamá y se la vuelve a colocar en el oído.*

**SILVIA:** Odio mi trabajo, mamá. Me siento una máquina transcribiendo y contestando llamadas.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Una contestadora lo haría mejor que yo.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Ana así me hace sentir. Tantas veces que se va. No sé. Soy una cosa para ella.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Y solo queda esto. Nada. Solo silencio.

*El pañuelo respira.*

**SILVIA:** No debía ser secretaria.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Las matemáticas se me daban bien. Podía estudiar otra cosa. Pero tenía que comprarte este audífono. Esto que ahora

**MAMÁ:**

**SILVIA:** No es tu culpa. Pude haber trabajado de otra cosa. Pero tenía que ser secretaria. Es que se me metió en la cabeza que tenía que hablar.

**MAMÁ:**

*La caldera silba.*

**SILVIA:** Siempre me dije: *Silvia, tú nunca tendrás que contestar un puto teléfono en tu vida.* Así que está bien. Está bien que no conteste teléfonos. Está bien que viva así. Porque existe gente a la que no le gusta hablar. Porque a mí no me gusta hablar. Pero no.

*Mamá chirrea.*

**SILVIA:** ¡Basta, mamá!

Silvia bota a mamá al piso. La ve. La recoge. Silvia se pone a mamá en la oreja.

**SILVIA:** Siempre pasa lo mismo. Si espero que no se vaya, ella se irá.

*El cuchillo tiembla.*

**SILVIA:** Y me he puesto a pensar que algunas personas son computadoras. Otras son barandas. O lámparas. O cuadernos vacíos.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Y es que he estado pensando, mamá. Y yo tal vez soy una contestadora.

*La taza llora desconsoladamente.*

**SILVIA:** Tal vez me convertiré en eso. O tal vez ya lo hice.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Recibo mensajes para otro. Si no está disponible, comunico que no está disponible. Siempre digo la misma frase: Buenos días, oficina 3.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Y me he puesto a pensar que las contestadoras también son personas.

**MAMÁ:**

**SILVIA:** Es como si fuéramos nosotros, pero estamos ausentes. Nuestra voz está ahí.

*La caldera se quema.*

**MAMÁ:**

*El teléfono se ahorca.*

**SILVIA:**

*El cuchillo sangra.*

*La taza se ahoga.*

*El pañuelo se asfixia.*

**TELÉFONO**

**SILVIA:** Hola.

**ANA:** La puerta cierra y abre.

**SILVIA:** Lo vi.

**ANA:** La cortina oculta y muestra.

**SILVIA:** Eso.

**ANA:** La ventana ve.

**SILVIA:** Eso, Ana. La Mafalda.

**ANA:** El zapato camina.

**SILVIA:** La Mafalda en internet. La Mafalda que era mía y que te regalé y que la estás vendiendo en internet.

**ANA:** La toalla seca mi cuerpo.

El foco se prende y se apaga.

**SILVIA:** Que querías que lo viera.

**ANA:** La puerta se oculta y se muestra.

La ventana seca mi cuerpo.

El zapato ve.

**SILVIA:** Esa Mafalda me costó mucho comprarla porque

**ANA:** La toalla cierra y abre.

La cortina corta.

El cuchillo se prende y se apaga.

El foco camina.

**SILVIA:** No.

**ANA:** El cuchillo llora.

La puerta ríe.

La ventana suda.

El zapato tose.

La toalla gime.

La cortina insulta.

El foco ama.

**SILVIA:** Querías castigarme.

**ANA:** Silvia llora.

Silvia ríe.

Silvia suda.

Silvia tose.

Silvia gime.

Silvia insulta.

Silvia ama.

**SILVIA:** Lo sé, querías castigarme. No lo lograrás.

**ANA:** Silvia ve.

Silvia camina.

Silvia seca mi cuerpo.

Silvia cierra y abre.

Silvia corta.

Silvia oculta y muestra.

Silvia se prende y se apaga.

**SILVIA:** Yo no boté tus cosas. Las guardo. Tu lámpara la guardo. La uso. Tu taza la uso. La limpio. No la boto. La conservo porque es algo muy

**ANA:** Silvia se prende y se apaga.

**SILVIA:** Y YO NO BOTÉ TUS

PORQUE TÚ ERES ALGUIEN MUY

Y LO SÉ, SÉ QUE HICE COSAS MAL Y

PERO ESTO NO LO MEREZCO. ESTO ME ESTÁ

**ANA:** ¿Silvia?

**SILVIA:** ES QUE ESTOY CON UNA PALABRA ATRAGANTADA AQUÍ EN

QUISIERA SACARLA DE MI

PERO NO ES JUSTO QUE

TÚ ME ESTÁS

PERO

**ANA:** ¿Silvia?

**SILVIA:**

**ANA:** ¿Silvia? ¿Estás ahí? Iré a tu casa.



**HOLA SOY SILVIA NO PUEDO HABLAR DEJA UN MENSAJE**

Apareces como flashes en mi mente.

Pasaron estos días y no pensé en ti. Luego volví a hacerlo.

De repente te apareciste en mis pensamientos.

Así, simplemente te apareciste.

He estado pensando en mi destino. O sea si todo esto es cierto y no estoy en algún sueño extraño y raro, entonces yo terminaré siendo un objeto, una cosa, al igual que mis padres, ahora que mi madre es un cenicero y mi padre una manta. Pues no sé.

Supongo que tendré que resignarme.

¿Los podré usar?

Taparme con mi padre. Apagar un cigarrillo en mi madre.

Lavar a mi padre. Limpiar a mi madre. Con agua. No con agua hervida. Mi madre puede explotar.

Taparme con mi padre. Fumar y apagar mi cigarrillo en mi madre. Otra vez. Otra vez.

Hablo. No me escuchan. Hablo. No me responden. Hablo. No me escuchan. ¿O sí?

Estas cosas tienen huesos. Romper la tráquea a mi madre cuando se caiga en el lavaplatos.

Torcer el cuello a mi padre cuando lo exprima después de lavarlo.

Estas cosas sangran.

¿Me volveré un objeto?

La tetera me mira.

¿Qué hago con nosotras?

La puta tetera no deja de mirarme.

*28-03-2021, 15:59*

**SILVIA:** EL CUCHILLO EMPIEZA A SANGRAR Y YO

**ANA:** Estoy al frente de tu casa. Golpeo la puerta.

**SILVIA:** YO NO PUEDO MOVERME PORQUE

**ANA:** Repetidas veces llamo y no contestas.

**SILVIA:** MI CUERPO SE VUELVE UNA

**ANA:** ¿Por qué, Silvia? Te has enojado o algo.

**SILVIA:** NO ME MUEVO Y

**ANA:** Decido entrar a tu casa.

**SILVIA:** ACÁ TODOS SOMOS OBJETOS HECHOS DE SANGRE Y HUESO

**ANA:** Toco la puerta.

**SILVIA:** YO YA NO PUEDO LLORAR Y

**ANA:** La puerta está abierta.

**SILVIA:** MI VOZ SE ENTRECORTA Y NO PUEDO

**ANA:** Entro a tu casa y no estás. Una taza se cae y se rompe. La taza me recuerda a ti. ¿Te has roto?

**SILVIA:** ALGUIEN LLEGA A CASA, PERO NO

**ANA:** Veo tu contestadora. Oh, mierda. La contestadora está sangrando.

**SILVIA:** ANA ESTÁ

**ANA:** Estás sangrando.

**SILVIA:** YA NO PODRÉ HABLAR PORQUE SOY UNA

**ANA:** Y ya lo entiendo todo.

**SILVIA:** LA VOZ SE ME ACABA Y

**ANA:** Sostengo la contestadora. Te sostengo a ti.

**SILVIA:** MI SILENCIO SE ACERCA, PERO NO

**ANA:** Ahora ya no hablas.

**SILVIA:** LA VOZ AHORA ES CONCRETA Y

**ANA:** Te caes.

**SILVIA:** MAMI, NO QUIERO SER SECRETARIA.

**ANA:** Dejo la contestadora en la mesa.

**SILVIA:** MAMI, NO QUIERO HABLAR NUNCA. MAMI, NO QUIERO SEGUIR DICIENDO MAMI. MAMI. MAMI.

**ANA:** Salgo de la casa y cierro la puerta.

**SILVIA:** UN DÍA ESTARÉ ANTE UN TELÉFONO Y TENDRÉ QUE HABLAR. MAMI, NO QUIERO HABLAR. MAMI. MAMI

**ANA:** Camino por la calle.

**SILVIA:** MUJER CONTESTADORA, NO TIJERAS, NO PLANTAS, CAJA QUE SE CAE, INTENTO TENSAR LA CUERDA DEL TELÉFONO Y ME CAIGO. MUJER

CONTESTADORA. MUJER QUE NO HABLA, PERO ES CONTESTADORA. MAMI,  
VEO A UNA MUJER MUDA CONTESTADORA INMÓVIL

**ANA:** Me detengo. Veo una cabina telefónica. Llamo.

**SILVIA:** HOLA SOY SILVIA NO PUEDO HABLAR DEJA UN MENSAJE

**ANA:** Dejo un mensaje. Cuelgo.

**HOLA SOY SILVIA NO PUEDO HABLAR DEJA UN MENSAJE**

El cigarrillo fuma mi boca. El libro lee mis ojos. El papel escribe mis dedos. El televisor  
enciende mis párpados. La radio escucha mis oídos.

*Se cuelga.*

**HOLA SOY SILVIA NO PUEDO HABLAR DEJA UN MENSAJE**

Las ventanas abren mis manos. Los diarios apilan mis huesos. La cama babea mi boca. El  
reloj gira mis ojos. Las cortinas cubren mis labios. El sillón me sienta en sus faldas. La  
copa me bebe la cara. El refrigerador me enfría la boca. La olla hierve mi cabeza. El ropero  
guarda mi cuerpo. La botella contiene mi saliva. Los zapatos caminan mis cabellos. Las  
llaves abren mis tendones. El teléfono habla con mis dientes.

**HOLA SOY SILVIA NO PUEDO HABLAR DEJA UN NO PUEDO HABLAR SOY  
NO PUEDO DEJA UN NO PUEDO HABLAR NO PUEDO NO NO NO**

Silvia lo siento. Lo siento por todo. Debimos hablar.

Solo debí hablarte. Solo debimos hablar.

Ya no veo personas. Solo cosas.

Ya no veo cosas. Solo personas.

Se me está olvidando hablar. Ya no puedo hablar con nadie.

Se me está olvidando

Se me está

*13-08-2021, 15:59*

***LA GALLINA ASINTÓTICA***<sup>18</sup>  
**(2021)**

*Follow the chicken and find the world.*

Donna Haraway<sup>19</sup>

~~A mi hermano~~

~~A mis hermanos~~

A mi gallino

## **Personajes**

Hermano, que no es mi hermano.

Padre, que no es mi padre.

Madre, que no es mi madre.

Katy, que soy yo.

## **Nota:**

Los diálogos que empiezan con guion pueden ser dichos por dos o más personas (o no personas también).



Katy.

Katy, alista tus cosas para irnos, para irnos ya, porque esta casa ya no es una casa.

Nuestra casa es muy grande. Tan grande que quiere matarnos. Debemos salir ya.

# 1

–Al principio de todo, está la puerta.<sup>20</sup> La puerta de calle. La puerta que permite pasar de un lugar a otro, del exterior al interior.

–Al principio de todo está el interior que se expulsa al exterior.

–Luego están las otras puertas, las puertas del baño, del cuarto, de la cocina, pero al principio principalmente.

–Está LA puerta. La única puerta con llave.

**KATY:** Al principio están mis puertas.

–Al principio está ella.

–O más bien la puerta con una única llave.

–El padre tiene la única llave.

–Se queda mirando LA puerta.

–Qué hay detrás de la puerta. Qué es lo siguiente del principio.

–Piensa en gradas o piensa en pisos.

–Seguramente hay gradas después.

–Seguramente hay niños después.

–Seguramente hay humanos después.

–Duda.

–Cada vez que pasas frente a esta casa, piensas seriamente.

–Ella piensa que la puerta es una abertura.

–Se mira el cuerpo y se toca las aberturas. Lloro. Se lastima.

–Mira su cuerpo y no hay abertura que no pueda abrir.

–Mira la abertura en la pared y descubre que no puede abrirla.

–Qué hay detrás de la puerta. Qué es lo siguiente del principio.

**KATY:** Al principio estoy yo y mis aberturas.

–Ella piensa seriamente en salir.

–¿De dónde?

–De esta casa que no es suya.

–¿Por dónde?

–Bueno, es suya y no es suya. Es más del hermano.

–¿Por dónde piensa salir?

–Sí, de su hermano.

–¿Por dónde piensas salir?

–Digamos que es de él.

–¿Por dónde piensas salir?

**KATY:** Por la puerta.

–Cuando todos se vayan, cuando ella se vaya.

–Si es que se va.

–Va a ser de él.

–Solo quedará él.

–Si es que se van. Si es que alguna vez se van.

–No es solo salir de casa.

–Es salir, por fin salir.

**KATY:** Por la abertura.

–Katy ha reflexionado seriamente y quiere irse de casa.

–Katy va a la puerta.

–Intenta abrir, pero no se abre.

–Katy ha decidido ir a hablar con su madre.

–No es solo salir de casa.

–Es abrir, por fin abrir la puerta.

–¿Por dónde piensas salir?

**KATY:** Por la abertura de mi hermano.

**KATY:**

un rostro a medias los ojos serán desorbitados abiertos miraron todo lo que podían o pueden mirar la expresión es la misma los mismos ojos siempre abiertos la boca más abierta y puntiaguda la boca unida a la nariz a la altura de los ojos la boca ojos nariz unidas al cráneo para siempre y los ojos siempre los ojos mirando hacia los dos lados siempre mirando hacia los dos lados necesito voltearme para ver de frente para ver de frente solo con un ojo a la misma altura de la boca digo de la boca ojos nariz PICO digamos que se trata de un PICO la papada se desprende y forma una nueva piel rojiza algo sale de mi cabeza me dijeron que no me golpeará la cabeza pero aun así lo hice y ahora está esta piel roja salida de mi cabeza mi pelo crespo se vuelve un cabello plano liso y mis brazos se quedan sin dedos sin dedos solo plumas digamos que son solo plumas y GARRAS me rasco el cuerpo con mis garras los ojos siempre los ojos los brazos sin nada mis piernas gordas se vuelven escuálidas puntiagudas caminaré con el pecho por delante y en vez de piernas tendré garras largas MI PICO TE PICOTEARÁ padre estoy sobre mi madre vigilándote padre, DÓNDE ESTÁ MI HERMANO DÓNDE ESTARÁ MI HERMANO<sup>21</sup>

Podría LLEGAR si existiera un DÓNDE.

Podría llegar a mi cuerpo si existiera un cuerpo acaso.

No llego a mi cuerpo.

No llego y me despierto.

Compruebo mis articulaciones.

Compruebo mis aberturas.

Las mismas aberturas de siempre.

Compruebo mi boca.

La misma boca de siempre.

Pienso, me encantaría tener un pico.

**KATY:** Hoy me desperté y tuve una sensación.

Una sensación de que no tuviera cuerpo.

Me puse a revisarlo. A mi cuerpo. Me puse a verlo y descubrí una pluma.

Empecé a recordar.

Mamá, descubrí una pluma en mi cuerpo.

Mamá, descubrí.

¿Mamá?

**MADRE:** Hija.

**KATY:** ¿Qué, mamá?

**MADRE:** Hija, ayúdame con los pollos.

**KATY:** ¿Qué pollos, mamá?

**MADRE:** Los pollos. Los pollos que están en mi bolsa.

**KATY:** ¿Fuiste al mercado hoy?

**MADRE:** Hija, ayúdame con los pollos.

**KATY:** ¿Mamá, por qué los pollos están vivos?

**MADRE:** ¿Tu hermano ya comió?

**KATY:** Que los pollos están vivos.

**MADRE:** No va a haber comida, Katy.<sup>22</sup>

**KATY:** ¿Por qué trajiste pollos vivos?

**MADRE:** Hija, tengo sed.

**KATY:** Vivimos en una pequeña casa.

**MADRE:** Katy, no le diste de comer a tu hermano.

**KATY:** Mamá, los pollos me están picoteando.

**MADRE:** Hija, dale comida a los pollos.

**KATY:** Me están picoteando.

**MADRE:** Hija, el perro va a entrar. Cierra la puerta con chapa.

**KATY:** No sé qué darles de comer.

**MADRE:** Hija, el perro va a matar a los pollos.

**KATY:** Mamá.

**MADRE:** ¿Qué, hija, qué?

**KATY:** Este pollo.

**MADRE:** ¿Qué?

**KATY:** Este pollo.

**MADRE:** Pero hazles cariños, álzalos.

**KATY:** Mamá.

**MADRE:** ¿Qué, hija, qué?

**KATY:** Este pollo. Mamá, este pollo se orinó en mi mano.

**MADRE:** Se parecen a nosotros.

*Pausa.*



**KATY:** Mamá, hoy tuve una sensación extraña.

**MADRE:** Mira son cuatro pollos. Como nosotros.

¿Cómo crees que deberían llamarse?

¿Hijo, la Katy te dio de comer?

**HERMANO:** Pasa el tiempo, todo detenido, una mujer triste todo el tiempo, una mujer constante. Una mujer que quiere salir, pero no puede.

**MADRE:** ¿Quieres cebolla?

**HERMANO:** Todo detenido. Todo pasando y yo detenido, inservible, presente, estático, sin moverme, todo transcurre.

**KATY:** Mamá, desperté y sentí como si mi cuerpo no fuera mío.

**HERMANO:** Una espera infinita.

**KATY:** Mamá, este cuerpo no es mío.

**HERMANO:** Pasa el tiempo, todo detenido, un padre que viene y va.

**MADRE:** Hijo, estás más grande. Tienes que seguir comiendo para ser más grande aún.

**KATY:** Mamá, me desperté y vi una pluma.

**MADRE:** Hijo, sigue comiendo cebolla. Hijo, pronto serás más grande que todos. Hijo pronto serás más grande que esta casa.

**HERMANO:** Intento moverme, pero no avanzo. Todos entran dentro de mí y salen. Una ida y venida constante y yo detenido.

**MADRE:** Hijo, pronto serás una casa.

**HERMANO:** Katy, eres un pollo.

**MADRE:** Hijo, pronto serás mi casa.

*Pausa.*

**PADRE:** Traje comida. Traje pollo para comer.

**MADRE:** Yo también.

**PADRE:** ¿Qué?

**MADRE:** Traje pollos. Pienso llamarlos como nosotros.

**PADRE:** ¿Qué? ¿A quiénes?

**MADRE:** A los pollos. Pienso llamarlos como nosotros.

**PADRE:** ¿Compraste pollos vivos?

*Pausa.*

**PADRE:** ¿Nos los comeremos?

**MADRE:** No.

*Pausa.*

**MADRE:** Bueno, tal vez sí.

*Pausa.*

**MADRE:** Lo más probable es que sí. No habrá comida.

**PADRE:** A la más pequeña la llamaré Katy.

**PADRE:**

Sangre, sudor.

Yo soy el Padre.

Los gallos serán degollados. Ya no se levantará la mañana.

Sangre, sudor.

Sangre y sudor para el trabajo.

Sangre y sudor para conseguir un puto pan.

Sangre y sudor para conseguir dinero para estos hijos desagradecidos que me chupan todo.

Sangre para su madre. NECESITO FOLLAR NECESITO FOLLARME A TODAS LAS MUJERES QUE ENCUENTRE.

Voy todos los días en mi auto. Lo mismo de siempre. AMO A MIS HIJOS TANTO QUE PODRÍA SACRIFICAR MI VIDA POR ELLOS. Manejar el auto que aún debo pagar. El motor se arruina. Debo empujar el auto. Mis hijos se suben. Deben ir a la escuela. Debo empujar el auto, empujar el auto con ellos. NO SE PUEDEN BAJAR SON BEBÉS, los bebés también deberían empujar. Debo empujar, empujar el auto. LOS AMO, HIJOS, LOS AMO. Recorro las calles. Trancadera. Sobrepaso un auto. Me paso un semáforo. FIJATE, PELOTUDO, FIJATE O ME BAJO Y TE VOY A COGER HASTA QUE SE TE SALGAN LOS OJOS. Los bebés lloran. Los estúpidos bebés lloran. Debo ir al trabajo y dejarlos. LOS AMO. MIS HIJOS SON LO QUE MÁS AMO EN ESTE MUNDO Y JAMÁS LES HARÍA DAÑO. Los bebés de 13 años lloran. Los putos bebés de 13 años lloran. Papi, dame dinero. NO TENGO NI UN PUTO PESO NO VES QUE VOY A IR A TRABAJAR AHORITA. Los dejo en el colegio. Sigo en el auto que no funciona.

Voy de nuevo al trabajo. Mis hijos son mayores. Mi hijo está enfermo. Mi hijo es muy grande. Debo cuidar a mi hijo. Toda la vida se transforma. Ayer trabajaba para mis hijos. Hoy trabajo para mi hijo. ¿Qué pasará cuando me muera? ¿Quién cuidará a mi hijo? ¿Quién arreglará a mi hijo?<sup>23</sup>

**KATY:** Mi hermano corre. Mi hermano corre con un cuchillo en sus manos. Mi hermano corre con un cuchillo en sus manos y grita cosas que yo no entiendo. Mi hermano agarra el cuchillo. Yo agarro su mano. Caminamos por la casa. Por nuestra casa.

**HERMANO:** Katy, no te duermas. Katy, debemos salir de esta casa.

**KATY:** Tengo sueño. Mucho sueño.

**HERMANO:** Katy, nos van a comer. Katy, sostente de mi mano.

**KATY:** ¿Quiénes?

**HERMANO:** Los papás. Los papás nos van a comer.

**KATY:** Tengo sueño, mucho sueño.

**HERMANO:** Katy, no te duermas.

**KATY:** Tengo sueño, mucho sueño. Veo una torta de cumpleaños. Es el cumpleaños de la niña. La niña está pensativa. Una madre sostiene a su hijo. Se aferra a su hijo. Digo madre, porque una madre se aferra a su hijo. Porque una madre siempre se aferra a su hijo. ¿Lo abraza o lo ahorca? Lo abraza y lo ahorca. Lo destroza. Lo destroza con amor. Un padre riñe a su hijo. El niño llora. Mi hermano llora. La cara sonriente se transforma en una cara llorosa. Una cara morada. Una cara llena de lágrimas. La boca del padre se hace más grande. Digo un padre, porque un padre riñe a sus hijos. Riñe a su hijo. Un padre riñe a su hijo con la boca grande llena de baba. Todos en sus cosas. Todos en la situación. Yo no. La niña no. La niña piensa en cómo salirse de la foto. La niña que no es niña.

**PADRE:**

Siempre que voy es tarde. Veo un perro mientras espero en la trancadera. UN DÍA CORRERÉ COMO ÉL. Ya es tarde para el trabajo.

Cuando era niño, vi un perro negro en el funeral de mi padre. Vi sus ojos. Me miraba triste. Pensé que era mi padre que había venido a despedirse de mí.

Cuando nació mi hijo, vi un perro negro.

Estamos en el hospital, nace mi primer hijo. El médico dice que es muy grande.

Veo a mi hijo. Salgo del hospital. Está el mismo perro negro observándome.

Veo a mi hijo. Mi hijo es muy grande.

Tan grande que necesita cuidados.

Debo cuidarlo.

Debo arreglarlo.

***Pausa.***

Debo matarlo.

**HERMANO:**

Katy.

Katy, alista tus cosas para irnos, para irnos ya, porque esta casa ya no es una casa.

Nuestra casa es muy grande. Tan grande que quiere matarnos. Debemos salir ya.

**KATY:** Mamá, hoy me desperté y tuve una sensación extraña.

*Pausa.*

**KATY:** ¿Mamá, qué haces?

**MADRE:** Planto pasto.

**KATY:** ¿Para qué?

**MADRE:** Para las gallinas.

**KATY:** Mamá, ese es mi cuarto.

**MADRE:** No importa, crecerá.

**KATY:** Mamá.

**MADRE:** ¿Qué?

**KATY:** Debo irme de esta casa.

**MADRE:** ¿Por qué?

**KATY:** Madre, debo salir de esta casa.

–Madre limpia la casa, como si limpiara a su hijo.

**KATY:** Madre, debo salir de esta casa.

**MADRE:** ¿Acaso no somos suficiente para ti?

**KATY:** Madre, quiero salir de esta casa.

**MADRE:** ¿Y tu hermano? ¿Quién cuidará a tu hermano? ¿Quién cuidará a tu hermano cuando te hayas ido? ¿Quién cuidará a tu hermano cuando me haya ido?



**KATY:** ¿Mamá, dónde está la llave?

**MADRE:** ¿Quién cuidará a tu hermano cuando no pueda cuidarse?

**KATY:** ¿Madre, dónde está la llave de esta casa?

**MADRE:** Hace años que no la encuentro.

–Madre limpia la casa, como si limpiara a su hijo.

**MADRE:** Tu padre tiene la llave. Tu padre siempre tiene la llave.

**KATY:** Madre, ayúdame a buscar la llave, mi padre no está.

**MADRE:** Hace años que no la encuentro. Hace años que no puedo salir de esta casa

–Madre limpia la casa, como si limpiara a su hijo.

**MADRE:** ¿Quién cuidará a tu hermano cuando no pueda cuidarse?

**MADRE:** No tendremos comida.

Traje seis pollos para comérmolos.

No hay que encariñarse. Al encariñarnos perdemos.

Perdemos los pollos que queremos comer.

Porque traje cinco pollos que comer.

Cinco pollos que deben resguardarse.

Mira. Se suben a mi hombro.

Pero debemos comérmolos.

A estos cuatro pollos.

Los cuatro pollos que más amo.

Por eso no nos los comeremos.

Solo esperaremos a que nos den huevos.

No nos comeremos a estos tres pollos porque son los más fuertes y los que sobreviven más.

Los dos pollos, un gallo y una gallina.

El gallo parece la madre de la gallina. Está tan grande y la otra es tan pequeña.

La gallina se quedó solita. El gallo buscó su libertad y murió. El perro se lo comió.

Mira, Katy, solo quedaste tú. No me refiero a ti, Katy humana. Sino a ti, Katy gallina.

Te nombraré Katy, porque eres la más pequeña. La más pequeña y miedosa de las gallinas.

Pero más que gallina pareces un pollo pequeño.

¿Katy, dónde está tu hermano?

Katy, traje seis pollos.

**KATY:** Mamá, a los pollitos se los comieron.

**MADRE:** ¿Qué? ¿Quiénes?

**KATY:** El perro se los comió, mamá.

**PADRE:** ¿Yo?

**MADRE:** ¿Quién dejó la reja abierta?

**PADRE:** Entonces, ¿qué parte del pollo quieres, Katy?

**MADRE:** ¿Se los comieron a todos?

**PADRE:** ¿Quieres pecho o ala?

**MADRE:** ¿Se comieron a Katy?

**KATY:** Pecho.

**MADRE:** No a ti, hija, sino a la pollita.

**KATY:** Siempre pecho.

**PADRE:** Tarde, ya me comí el pecho.

**MADRE:** ¿Se la comieron?

**KATY:** Entonces ala.

**MADRE:** ¿Se la comieron?

**PADRE:** Tarde, ya me comí el ala.

**MADRE:** ¿Se comieron a Katy?

**KATY:** Entonces cualquier pieza. Muero por cualquier pieza.

**MADRE:** ¿Se la comieron?

**PADRE:** Ya me comí todo.

**KATY:** No, mamá. Está allá.

**MADRE:** ¿Quién?

**KATY:** La pollita, mamá. La pollita está allá.

**PADRE:** Katy, pásame tu pierna.

**KATY:** ¿Qué?

**PADRE:** Que me pases la pierna de pollo.

*Pausa.*

**HERMANO:** La encontré.

**KATY:** ¿Qué?

**HERMANO:** La llave, Katy, la llave.

**KATY:** ¿Dónde la encontraste?

**HERMANO:** Estaba en los cajones del papá.

**KATY:** Dámela.

**HERMANO:** La guardé.

**KATY:** Podremos salir.

**HERMANO:** La guardé tan dentro de mí que nunca podrán quitárnosla.

Katy, podremos salir.

**KATY:** Aún no encuentro trabajo

**HERMANO:** No hables tan fuerte, el papá no lo sabe y la mamá tampoco.

**KATY:** Encontré una casa para vivir.

**HERMANO:** Si nos descubren.

**KATY:** Bueno, un cuarto, un cuarto pequeño

**MADRE:** ¿Hijo, quieres comer?

**MADRE:** Te vas.

**KATY:** Lo intento.

**MADRE:** Volverás.

**KATY:** No.

**MADRE:** ¿Quién cuidará a tu hermano?

**KATY:** Tú.

**MADRE:** ¿Y cuando yo no esté?

**KATY:** Yo estaré para él.

**MADRE:** Te irás y no volverás.

**KATY:** ¿Viste a mi hermano?

**MADRE:** Claro, si yo lo parí

**KATY:** Me refiero ahora.

**MADRE:** Aunque tuvo que ser cesárea, era muy grande.

**KATY:** Él tenía algo importante para mí.

**MADRE:** Muy grande para mi cuerpo.

**KATY:** No lo encuentro desde ayer.

**MADRE:** Tan grande que me tuvieron que cortar

**KATY:** ¿Dónde está mi hermano?

**MADRE:** Tan grande que me tuvieron que talar.

**KATY:** ¿Dónde está mi hermano?

- Hay algo divertido en esta situación.
- ¿Algo divertido?
- Sí. Algo muy divertido.
- Mientras Katy busca a su hermano.
- Porque lo busca.
- Todo el rato.
- El padre ya despertará y descubrirá que su llave no está ahí.
- El padre que vigila el adentro y el afuera.
- Y mientras ella busca.
- Y el padre duerme.
- El hermano está ahí.
- A vista de todos.
- Bueno, sí y no.
- A vista de todos y oculto de todos.
- Al mismo tiempo.
- No hay contradicción.
- El hermano ve lo que Katy hace.
- Aunque no lo quiera.
- Lo es.



–Y la ve.

–Pero sin palabras.

–La grandeza de una persona no solo se mide con actos bondadosos.

–Sino con centímetros.

–O metros.

–Esta casa tan grande.

–Este hermano tan grande.

***Pausa.***

–Este ser tan grande.

–Que soy.

–Que somos.

–Ya no puede hablar más.

**KATY:** Hay una foto que siempre veo cuando estoy en casa. Cada vez que llego a casa saco la foto de mi cuaderno y la veo. Veo una torta de cumpleaños. Es el cumpleaños de la niña. La niña está pensativa. Una madre sostiene a su hijo. Lo abraza y lo ahorca. Un padre riñe a su hijo. El niño llora. Mi hermano llora.

Hay una foto que siempre veo cuando estoy en casa. Cuando la veo, veo a mi hermano. Mi hermano está más grande. Cuando la veo, veo a mi hermano tan grande como para defenderse. Pero siempre que está a punto de hacerlo, se vuelve un niño pequeño.

Crece y crece y nunca para. Yo le digo. Hermano, ya no crezcas. Hermano, me estás dejando chata. Mi hermano me dice. Pronto te pisaré como a una hormiga. Reímos. Hermano, saldremos de esta casa. Mi hermano no para. Mi hermano quiere defenderse. Mi hermano sigue creciendo. Nos reímos. Hermano, estás tan grande que soy del tamaño de tu dedo. Nos reímos. Hermano, cuidado camines demás. Hermano, ten cuidado al caminar porque nos puedes pisar. Nos reímos. Hermano, cuidado pises el árbol. Hermano, cuidado pises al perro. Nos reímos.

Mi mamá me dice. Tu hermano está enfermo. Tienes que cuidarlo. No, mamá. Mi hermano no está enfermo. Mi hermano solo es grande. Mi hermano es tan grande como esta casa. Mi mamá me dice. Tu hermano es tan grande que tienes que cuidarlo.

Mi hermano me pisa.

Me río.

–El padre despierta.

–Siente sueño.

–Mucho sueño.

–Mucho trabajo.

–Mucho agobio.

–Busca la llave.

–Se desespera.

–No la encuentra.

–La llave.

–La única llave.

–El padre tiene hambre y deja la llave de lado.

–El padre tiene mucha hambre.

–¿De qué?

–No sé, supongo que de pollo.

–Carne.

–Pollo.

–Sí, pollo.

–O gallina.

–Mejor gallina.

–Busca qué comer desesperadamente.

–La casa está vacía.

–No hay nadie.

–Bueno sí, hay muchos, pero no mucha comida.

–Tal vez la suficiente.

–La casa sigue vacía.

–Los cuerpos alimentados dormidos.

–Los cuerpos hambrientos despiertos. El cuerpo hambriento.

–Ve a su perro.

–El perro ve a la gallina.

–A la única gallina.

–La gallina lo ve a él.

–La única gallina ve al perro que la quiere devorar.

**PADRE:** Ojalá yo fuera un perro que devora a una gallina.

–La gallina se escapó de su corral. El perro negro la ve. Babea.

**PADRE:** Ojalá yo fuera un perro que devora a una gallina.

–La gallina corre y corre. El perro la persigue. El padre jadea.

**PADRE:** Ojalá yo fuera un perro que devora a una gallina.

–El padre se ríe. El padre jadea.

–El perro casi la alcanza. La gallina se esconde en un hueco.

–El padre se ríe. El padre jadea.

**PADRE:** Tengo hambre.

–El perro no encuentra cómo sacar a la gallina del agujero.

–La gallina tiembla.

–El perro desearía tener brazos, manos.

–El padre jadea.

–El padre desearía tener colmillos.

–El padre desearía tener comida.

**PADRE:** Ojalá yo fuera un perro que devora a una gallina.

–El perro mira a su alrededor.

–Lo ve.

–¿A la gallina?

–No, al padre.

–El padre lo ve.

–¿A quién?

–Al perro.

–El perro y el padre se ven.

–El padre jadea. El perro jadea.

–El padre-perro jadea.

-La gallina se escapa.

**MADRE:** Sácame mis zapatos.

**KATY:** Traeré tus pantuflas.

**MADRE:** No, solo quiero estar con mis zapatos.

**KATY:** Madre, tus dedos están deformes. Tus dedos están largos.

**MADRE:** Katy, rasca el pie de tu madre.

**KATY:** ¿Tienes callos?

**MADRE:** Sí.

**KATY:** ¿O qué son estas cosas?

**MADRE:** Callos. Seguramente. Callos. Seguramente durezas.

**KATY:** Madre, tus dedos rompieron los zapatos.

**MADRE:** Es normal, Katy. Es normal.

**KATY:** Madre, tus dedos están más grandes.

**MADRE:** Los dedos crecen, hija. Déjame abrazarte.

**KATY:** No, mamá.

**MADRE:** Eres mi hija y quiero abrazarte.

**KATY:** Mamá, me punzas.

**MADRE:** Son durezas.

**KATY:** Tus brazos me punzan.

**MADRE:** Son durezas de la piel. Es normal, hija, es normal.

**KATY:** Mamá, no quiero un abrazo.

**MADRE:** Hija, estás triste.

**KATY:** No.

**MADRE:** Absorberé tus penas.

**KATY:** Madre.

**MADRE:** Hija, tráeme un vaso de agua.

**KATY:** Madre, aquí tienes tu vaso.

**MADRE:** Échamelo en la espalda.

**KATY:** Madre, ahí no está tu boca.

**MADRE:** No, mejor échamelo en los pies.

*Pausa.*

**MADRE:** Katy, puedes subirte sobre mí.

**KATY:** No me soportarías.

**MADRE:** ¿Qué?

**KATY:** El peso.

**MADRE:** Si eres chiquita.

**KATY:** No, mamá.

**MADRE:** Súbete en mi hombro.

**KATY:** Está muy alto. Estás muy alta.

**MADRE:** Súbete en mis hombros.



**KATY:** Madre, estás muy dura.

*Pausa.*

**KATY:** Papá, no hagas eso.

Papá, no orines en mi mamá.

**MADRE:** Tranquila, hija.

**KATY:** Papá malo.

**MADRE:** Tengo sed.

**KATY:** Papá, fuera.

**MADRE:** Hija, ¿me riegas?

–El árbol mira a la madre.

–La madre quisiera ser el árbol.

–El árbol quisiera ser la madre.

**MADRE:** Tengo sed.

–La madre riega al árbol.

–La madre mira al árbol.

**MADRE-ÁRBOL:** Tengo sed.

–Madre-árbol extiende sus raíces.

–Madre-árbol se corta las uñas.

–Madre-árbol se corta una hoja.

–Madre-árbol suspira.

–Madre-árbol llora.

–Madre-árbol resiste.

–Madre-árbol grita.

–Mi madre.

–Nuestra madre.

- Es chistoso cómo corren los animales.
- Así, tan rápido.
- Es tan chistoso cómo intentan comerse unos a los otros.
- Un grito de ayuda.
- Diría más bien que es algo más que un grito.
- Un estallido.
- Grito de auxilio.
- Grito repetitivo.
- Como un cacareo.
- Diría que fueron un cacareo y un ladrido.
- Los dientes, se pudieron escuchar los dientes.
- El grito interpretado como un auxilio.
- Después una escena de movimientos.
- Bien coreografiada.
- Cada paso de la gallina era medio paso del perro.
- Prontamente la alcanzaría.
- No, lógicamente no.
- Lógicamente nunca la alcanzaría.
- La gallina que corría más lento que el perro, jamás sería alcanzada por este.

- Empíricamente quién sabe.
- Lo importante es que
- No la alcanzó.
- La gallina vio a su madre.
- Vio al árbol gigante al que el perro no podría alcanzar.
- La gallina se subió al árbol.
- La memoria borrada.
- Nunca se acordaron quiénes eran realmente.
- Si es que eran algo.
- El perro hizo lo posible para alcanzarla.
- Una pluma.
- Una pluma logró quitar.
- El grito se escuchó más fuerte.
- El cacareo se escuchó tan fuerte.
- El cuello inquieto se movía buscando ayuda.
- Los gritos no alcanzaban para que el perro se asuste.
- Más embravecido.
- Un abrazo.
- Sintió un abrazo.
- Las ramas acariciaban a la gallina.

–Se sintió aliviada.

–Un abrazo.

–El árbol parecía cada vez más grande para el perro.

–Otro abrazo.

–El perro se cansó.

–La gallina protegida.

–No, protegida no, ahorcada.

–Casi ahorcada.

–Las ramas se contrajeron.

–Casi ahorcada.

–¿La abraza o la ahorca?

–El abrazo empezó a ahorcar a la gallina.

–Las ramas se contrajeron.

–Ocultar a la gallina de los ojos del perro.

–Muy ahorcada.

–El cuello movedizo ya no se movía.

–Otro grito, pero un grito de amor.

–El perro veía a la gallina.

–El perro babeaba.

–Las ramas se asustaron.

–La gallina vio al borde del árbol.

–El árbol estaba enraizado, muy enraizado.

–El árbol estaba aferrado.

–A la casa.

–El árbol estaba aferrado a la casa.

–La gallina quería salirse de la foto.

–Katy.

–Katy, alista tus cosas para irnos, para irnos ya, porque esta casa ya no es una casa.

–Nuestra casa es muy grande. Tan grande que quiere matarnos. Debemos salir ya.

–Soy tan grande. Tan grande que quiero matarlos.

–Todo pasando y yo detenido.

–Esta casa ya no es una casa y quiere matarnos.

**KATY:** Desde hace 10 años que vivo por mi hermano.

–Caminamos mucho. Debemos protegernos

**KATY:** ¿A dónde vamos, hermano?

–Lejos de esta casa.

–La casa se agrietará y no podremos salir.

**KATY:** Hermano, ¿encontraste la llave?

–Sí, la casa se agrietará y no podremos salir.

–Debemos irnos.

**KATY:** Hermano, ¿dónde está la llave?

–Me agrietaré y no podrás salir.

**KATY:** Desde hace 10 años que vivo en mi hermano.

–La puerta se rompe.

–La puerta se abre.

–El techo suena.

–La llave se perdió.

**KATY:** Dame la llave.

–La llave está tan dentro de mí que no puedes encontrarla.

**KATY:** Dame la llave.

–La llave está tan afuera de mí que no puedes encontrarla.

–Una puerta abierta sin llave hace que no pueda salir.

–Que no podamos salir.

–Que Katy no pueda salir.

–La grieta de la pared se hace más grande.

–Un hermano-casa.

–Katy nos tiene a nosotros, su hermano.

–Katy me tiene a mí, su hermano.

–Katy vive en una casa.

–Katy vive en una casa, en su hermano-casa.

–Katy vive en mí.

–La analogía puede conducirnos a equívocos.

–Pero es el menos equívoco de nuestros recursos.

–No podemos estar seguros.

–Pues solo la hemos deducido por analogía y la analogía conduce a veces a equívocos.

**KATY-GALLINA:** Entonces, mi hermano es mi casa.

–Ojalá pronto podamos salir de esta analogía. Digamos que todo esto es por lo que ella ha trabajado siempre, toda su vida. Digamos que siempre he sido grande muy grande. Digamos que busqué la llave. Digamos que Katy siguió buscando la llave. Digamos que la encontré. Digamos que encontré la llave. Digamos que nunca volví a aparecer. Digamos que soy el



hermano. Digamos que no pude salir de la casa. Digamos que el perro vigila quién entra y quién sale. Digamos que vigila, pero no controla. No. Digamos que Katy pasó su vida entera buscando una llave que yo tenía. Digamos que el hermano ha muerto. Que el hermano está y no está. Digamos que es como ¿qué?, ¿qué? Como una caja fuerte. Sí. Caja fuerte. Pero grande muy grande. Cada día crece más. Cada día come más. Digamos que somos. Soy una caja fuerte. Somos. Una casa fuerte. Y Katy sigue buscando y buscando, la llave que no existe. Bueno existe y no existe. Ok. Debo comer mucho cada día. Ok. Una casa fuerte que necesita que la laven. Ok. Una casa fuerte que necesita que la arreglen. Mi techo se voló. La lluvia entra en esta casa. Necesito que alguien me proteja. Katy, no. Katy nunca creyó en su hermano. Quizás nunca creyó en mi poder. En el poder que tengo. En realidad muchas veces no me creyó En realidad muchas veces En realidad algunas veces En realidad casi nunca En realidad nunca ME COMERÉ A TODOS LOS QUE ESTÁN AQUÍ

**KATY-GALLINA:** Corro en la casa.

**MADRE-ÁRBOL:** Enraizada en la única casa.

**PADRE-PERRO:** No puedo abrir la puerta. No tengo llave. No tengo manos.

**MADRE-ÁRBOL:** Tengo sed.

**PADRE-PERRO:** Tengo hambre.

**KATY-GALLINA:** Este lugar es muy frío.

**PADRE-PERRO:** Me rasco.

**MADRE-ÁRBOL:** El viento me mueve.

**KATY-GALLINA:** A veces hace calor. A veces frío.

**PADRE-PERRO:** Esta casa es muy vieja.

**MADRE-ÁRBOL:** Debo limpiarla.

**PADRE-PERRO:** Debo destruirla.

**KATY-GALLINA:** Quiero salir.

**MADRE-ÁRBOL:** Tengo sed, ¿y tu hermano, Katy?

**PADRE-PERRO:** Tengo hambre, debo destruir esta casa.

**MADRE-ÁRBOL:** ¿Y tu hermano?

¿Katy?

¿Y tu hermano?

¿Y tu hermano?

**KATY-GALLINA:** Estamos en él.

**MADRE-ÁRBOL:** ¿Qué?

**KATY-GALLINA:** Estamos en él.

Mi hermano es una casa.

Mi hermano es la casa que habitamos.

**PADRE-PERRO:** No encuentro la llave para salir de aquí.

**KATY-GALLINA:** Mi hermano es una casa sin llaves.

**KATY:**

Mi madre compró unos pollos al inicio de la cuarentena. Pensó que no iba a haber comida y compró seis pollitos para comérmolos. Su idea era criarlos y cuando fueran más grandes, comérmolos. Al siguiente día, cambió de opinión, quería criarlos y tener su granja de pollos. Uno a uno, se fueron muriendo. El segundo día, se olvidó de cerrar la reja, y los perros entraron y mataron a algunos. Ya solo quedaban cuatro pollitos. Uno se murió de frío. Ya solo quedaban tres. A cada pollito lo llamó como a sus hijos. A uno le puso el nombre de Katy, porque era muy chiquito. Al siguiente día, un perro saltó la reja y mató a uno. Solo quedaban dos. Los dos se criaron un tiempo, se hacían compañía. Uno era más grande, el otro más pequeño. Supusimos que uno era gallo y la otra, más pequeña, gallina. Un día de esos, el gallo se escapó de la reja, saliendo de la casa, buscando su libertad. Al segundo que salió, un perro lo mató. Solo quedó Katy, la gallina. Creció y creció solita. Tardó en crecer. Se subía a nuestros hombros y nos picoteaba la cabeza.

Una mañana, mi madre volvió a comprar más pollos. Un pollito macho y uno hembra. Le quitaban su comida a la gallina. La gallina les picoteaba para que no se comieran su comida. En las noches, los pollitos se acurrucaban al lado de la gallina. La gallina ya no se acercaba, solo andaba con los pollitos. Al intentar acariciarla, ella nos tenía miedo. Me tenía miedo.

Ayer encontramos al pollito macho muerto. Estaba acurrucado. Murió de repente. Solo quedaron la gallina y la pollita.

De repente escuchamos un *kikiriki*, pensamos que era el gallo que no había muerto. Pero no. Era la gallina *kikirikeando*. ¿La gallina es gallo?

¿Katy es gallo? ¿Mi gallina es un gallo? ¿Mi “gallino” habrá matado al pollo macho?

Le tuve miedo. Por un momento, mi gallino empezó a ser un ser desconocido para mí.

Luego lo volví a ver. Era el mismo ser de siempre. Era yo misma.

*Katy entra a su casa. Katy tira la llave por la ventana. La ventana se rompe.*

## NOTAS DEL EDITOR

1. *Ver-tebral* fue acreedora de la “Mención especial” en el Concurso de escritura dramática “Adolfo Costa Du Rels 2020” en la categoría “Texto original de obra representada” y fue beneficiada por el “Fondo al Fomento a las Artes y Nuevas Tecnologías - Producción Artística” (FOCUART 2020). La obra ha sido montada en dos versiones diferentes: la primera, el 2019, es un versión escénica actuada por Alison Román Céspedes y Avril Micaela Leon Revollo; la segunda versión es un montaje virtual, con las actuaciones de José Marcelo Quiroga y Avril Micaela Leon Revollo. Ambas puestas fueron co-dirigidas por Katy Bustillos y Ramiro Mendoza.

2. Las definiciones de ambas palabras (*ver* y *vértebra*) han sido recuperadas por la autora del diccionario de Oxford, disponible en: <https://www.lexico.com/es/definicion/ver>. Lo que aquí aparece como la segunda definición de *vértebra*, en el diccionario aparece bajo el título “origen”. Es decir, no como una segunda definición. Además, ha sido ligeramente modificada por la autora. Dice el original: “Préstamo (s. XVIII) del latín *vertebra* 'articulación en torno a la cual gira un hueso', 'vértebra', derivado de *vertere* 'girar'. De la familia etimológica de *verter* (V.)”.

3. El siguiente texto, que se repetirá tres veces a lo largo de la obra, es el epígrafe del texto “El padre”, de Heiner Müller. Este texto fue publicado en el volumen I de *Teatro escogido* del autor. Publicado en 1990, bajo la edición de Jorge Riechmann, por la Universidad de Wisconsin-Madison. El texto en cuestión se encuentra en la página 151.

4. Ver nota 3.

5. Ver nota 3.

6. *Pareidolia* fue ganadora de la residencia “Hito Tripartito. Reescritura transfronteriza para la creación dramaturgica Bolivia-Chile-Perú”, realizada del 19 de agosto al 14 de septiembre

del 2019 en Cochabamba. Dicha obra debería haber sido montada, se anunció cuando la nombraron ganadora, por un elenco del Perú. Hasta ahora el montaje no se ha realizado.

7. Ninguna de las dos definiciones proviene de un diccionario. La primera sale de *Wikipedia*, donde dice: “La pareidolia (derivada etimológicamente del griego eidolon [εἶδωλον]: ‘figura’ o ‘imagen’ y el prefijo para [παρά]: ‘junto a’ o ‘semejante a’) es un fenómeno psicológico donde un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible”. La segunda definición proviene del artículo “Qué es la pareidolia: cuando el cerebro ve cosas que no existen” del periódico argentino *TN*, donde dice: “La pareidolia es un fenómeno neuro-psicológico por el cual las personas que lo experimentan creen ver formas o contenidos visuales que en realidad no están allí”.

8. Aunque este texto podría ser un diálogo (la enfermera que llama a los pacientes según su número), decidimos mantener su carácter de acotación. Pues, como el teléfono en *Ver-tebral*, su sola aparición en el texto moviliza la acción. Tampoco puntuamos estos textos: no corresponden a una oración gramatical. Los números son un gesto que aparece de otra forma en la obra *Psicosis 4.48* (2000), última obra de Sarah Kane, en la obra son un ejercicio del personaje, una internada en un hospital psiquiátrico, para “curarse”. Justo antes del suicidio del personaje, este puede contarlos en línea recta. Para verlos en su versión original y en la traducción de Matamala, revisar las páginas 740-743 de su tesis doctoral (2014).

9. Estos dos textos son una cita del siguiente texto de *Psicosis 4.48*, última obra de Sarah Kane: “I dreamt I went to the doctor’s and she gave me eight minutes to live. I’d been sitting in the fucking waiting room half an hour”. La traducción no coincide ni con la de Matamala (2014: 722-723) ni con la traducción de Spregelburd (2009: 109); es decir, parece haber sido una traducción elaborada por la propia Bustillos.

10. El texto proviene de *Crave* (1998), cuarta obra de Sarah Kane, la primera donde ella deja los personajes concretos, la contextualización espacial y la violencia explícita, para enfocarse

en el dilema de la espera amorosa: A, M, C y B, los cuatro personajes están esperando algo. La frase en cuestión es dicha dos veces por dos distintos personajes. En la página 582, de la versión original de Kane en la tesis doctoral de Matamala, es el personaje C a A, quien dice: “You’ve fallen in love with somebody that doesn’t exist”. Exactamente el mismo texto es dicho por A a C en la página 626. Bustillos utiliza la traducción de Matamala (2014: 583/627).

11. Nótese la similitud con la escena del aborto narrada en *Ver-tebral*, ver entre las páginas 24 y 25 de los anexos.

12. La Señora hace referencia a la Ley N° 807 que se aprobó el año 2016, por la cual el Estado Plurinacional de Bolivia reconoce legalmente el cambio de identidad sexual en todos los papeles oficiales que piden ese dato al ciudadano (por ejemplo, el carnet de identidad).

13. Los versos son una modificación de *Psicosis 4.48*, de Kane, dice el original: “I miss a woman who was never born / I kiss a woman across the years that say we shall never meet”. Se puede ver la traducción de Matamala en 2014: 718-719.

14. Desde “La encontré” hasta “Fin”, es una cita textual de *Crave*, de Sarah Kane. El texto, aunque es dicho por distintos personajes, como es usual en esta obra, pone el peso del sentido y, por tanto, la puntuación, como un conjunto. El texto original dice: “Found her / Loved her / Lost her / End”, Bustillos utiliza la traducción de Matamala (2014: 636-637), que también coincide con la de Spregelburd (2009: 80).

15. *El teléfono contesta a Silvia* fue ganadora del primer lugar en el Concurso de escritura dramática “Adolfo Costa du Rels 2020” en la categoría de obra inédita, esta sería la segunda vez que Katy Bustillos gana el premio nacional de dramaturgia. La primera vez lo gana con su texto *¿Por qué lloras? Los muertos no lloran* (2017).



16. Roberto Esposito es un filósofo italiano nacido en Nápoles el año 1950, conocido por retomar el pensamiento de Michel Foucault sobre la biopolítica. La cita en cuestión y su atribución no es muy exacta, aparece en la página 78 de la edición de 2016 de la Editorial Katz y la Editorial Universitaria de Buenos Aires, colección “Conocimiento”, de su libro *Las personas y las cosas* (2014), dice: “Blanchot infiere de esto [de que cada palabra requeriría hacer desaparecer a lo nombrado] que el lenguaje instituye una relación entre las cosas y la muerte, así que sería ‘más exacto decir que cuando hablo, es la muerte la que habla en mí’”. La cita además no viene directamente de Blanchot: a pie de página se señala el libro *Traité des personnes et des choses*, de R.J. Poithier. Este juego abismático de citas quizás es utilizado por Bustillos para marcar una distancia irónica en la que se relativiza ese “poder negativo del lenguaje” que Esposito va trazando en su libro.

17. Se ha decidido no modificar la puntuación de esta oración ni su estilo editorial, que (según normas de puntuación) debería decir: “Hola, soy Silvia, no puedo hablar. Deja un mensaje”. No la modificamos porque este texto, que se repetirá al inicio de cada escena, parece señalar justamente una crisis del lenguaje y su escritura.

18. *La gallina asintótica* recibió una beca para ser escrita en el marco de la residencia “Interdram Residencia Dínamo 7” (Chile, 2020), el resultado al que se llegó en esa ocasión fue leído el 2 de febrero del 2022 por actores profesionales. La lectura se puede ver en el canal de YouTube de la residencia. De igual manera, muchos fragmentos de esta obra fueron usados en la puesta virtual titulada *Busqué mi reflejo y vi una casa* (co-dirigida con Pedro Simoni, presentada el 11 de febrero de 2022 en el marco de Yvyrasacha, proyecto de teatro virtual bajo la curaduría de Diego Aramburo).

19. Donna Haraway (Denver, Colorado, 1944) es una historiadora, zoóloga y filósofa, profesora emérita del programa “Historia de la Conciencia” de la Universidad de California. La cita proviene de su libro *When species meet* (2008, publicado por la Universidad de Minnesota, de Estados Unidos), específicamente de su capítulo “Chicken” (2008: 265-274).

En él, la autora analiza a partir de la figura de Chicken Little la emergencia ocasionada por la destrucción del capitalismo visible en los criaderos industriales y su trato hacia las gallinas: hormonizadas, inmovilizadas, etc. Por lo que para Haraway la gallina sería un símbolo de valiente resistencia al capitalismo y de fluidez sexual.

20. Variación del inicio del evangelio de *Juan*: “El principio era el verbo”. Se jugará con la cita durante toda la escena. La puerta, además, es un tema ya trabajado por Bustillos en *Vertebral*.

21. Se mantiene la puntuación del original que apela a la corriente de consciencia hasta la última parte donde aparece una coma, quizás para señalar el devenir del lenguaje en verso a continuación.

22. Este es el primer guiño en la obra hacia el contexto de escritura de la autora. Es decir, la pandemia de COVID-19 que ocasionó el aislamiento sistemático de los civiles por medio de los gobiernos durante el 2020 y 2021. Frente a esta situación se generan distintas posiciones, la madre encaja con la posición paranoica, insistente en este personaje a lo largo de la obra.

23. Se ha corregido la puntuación del original, ya que este largo texto del padre no es exactamente un monólogo de consciencia: ya en el original, se usaban signos de puntuación. Sin embargo, su uso no era sistemático. Para ejemplo de los cambios realizados, en el original decía: “Sangre sudor”, sin puntuación alguna.