

EDITORIAL

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.157>

La revista *Metáfora* llega a su número 11 y trae un *dossier* dedicado al teatro latinoamericano y editado por Percy Encinas, destacado crítico teatral peruano. Se trata de once aportes de investigadores de México, Argentina, Brasil, Chile, entre otros países, y en los que destacan conceptos como la construcción de la escena, la heterotopía, el teatro institucional, el teatro de grupo, el teatro colectivo, la escena pospandemia, la transteatralidad y la transactorialidad. Dichas categorías sirven para reflexionar sobre el género teatral en contextos culturales o políticos como la Guerra de las Malvinas o la dictadura militar argentina, por ejemplo.

En lo que concierne a la sección miscelánea, tenemos la contribución de Miguel Ángel Carhuaricra Anco sobre el papel del absurdo en *Trilce* de César Vallejo. Por su parte, Fernando Cañamares Leandro aborda el problema de la intertextualidad y la polifonía en un poema de Luis Cernuda. Distinto es el enfoque de Frank Domínguez Chenguayen y Diana Conchacalle Cáceres, quienes analizan la urdimbre entre prensa y poder a partir de la óptica del análisis del discurso. Más interesado en el cuento como género discursivo, Ronald Espinoza Aguilar calibra la poética debilista en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. Por el contrario, Rocío Valencia Haya de la Torre se aproxima a dos novelas: *El paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa y *Una mujer sola contra el mundo* de Luis Alberto Sánchez. Diferente es la perspectiva de Diego Vadillo López, quien examina la vocación filológica de Jaime Campmany. Por último, Marco Lovón y Edgar Yalta estudian el discurso sobre el cambio de la bandera peruana; de esa manera, meditan en torno a la identidad nacional en el Perú.

Este número de *Metáfora* da a conocer también una entrevista a Richard Leonardo Loayza, catedrático de la Universidad Nacional Federico Villarreal y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y especialista en estudios poscoloniales y en la perspectiva de género. Leonardo reflexiona críticamente sobre el sistema heteropatriarcal y acerca de la representación discursiva de las disidencias sexuales en un orden marcadamente androcéntrico.

Finalmente, el número cierra con dos reseñas sobre publicaciones dedicadas al texto teatral. La primera, escrita por Daniela Arcila Medina, comenta *Teatro migrante* de Percy

Encinas, de Julia Thays y Carlos Gonzales Villanueva. La segunda, cuya autora es Judith Paredes Morales, hace una lectura del libro *De cuerpos y soledades. La naturaleza humana en la dramaturgia femenina peruana* de Alfredo Bushby.

**LA VOCACIÓN FILOLÓGICA DE JAIME CAMPMANY. ENTRE EL RIGOR
Y EL DESENFADO. ANÁLISIS DE TRES EJEMPLOS EN SU ESCRITURA
ENSAYÍSTICO-PERIODÍSTICA**

**THE PHILOLOGICAL VOCATION OF JAIME CAMPMANY. BETWEEN
RIGOR AND NONCHALANCE. ANALYSIS OF THREE EXAMPLES OF HIS
ESSAYISTIC-JOURNALISTIC WRITING**

Diego Vadillo López
Universidad Complutense de Madrid
IES Sapere Aude
diego.vadillo@iessapereaude.com
<https://orcid.org/0000-0002-6771-0336>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.158>

Fecha de recepción: 26.12.2022 | Fecha de aceptación: 27.04.2023

RESUMEN

Jaime Campmany fue un prolífico escritor cuya mayor parte de su obra literaria transcurrió por las páginas de los periódicos; en las últimas décadas de su trayectoria por las del diario *ABC*; también fundó y dirigió la revista *Época*. Muy prontamente, Campmany mostró un gran interés por el lenguaje. Dicho gusto por el idioma castellano, en todas sus variantes, desde el cultismo al vulgarismo, lo metabolizó y siempre se mostró vigilante ante los usos sociales de los distintos vocablos. Asimismo, contribuyó a conformar muchos neologismos que harían fortuna tras ser divulgados en la prensa. Por ello, el objeto de este trabajo será indagar en las claves filológicas de las aportaciones literarias en prensa de este escritor. Se partirá de la hipótesis de que, entre los motivos atendidos en sus escritos periodísticos, Campmany gustó habitualmente de tratar sobre cuestiones lexicológicas, lo que dotaba de una impronta filológica a su columnismo, ya que el abordaje que llevaba a cabo no era meramente lingüístico, sino que, además, en muchos casos, trazaba el itinerario seguido por determinadas palabras, esto es, indagaba al respecto del contexto donde pudo surgir y en los que evolucionó a través del paso del tiempo. Ejemplo de lo antedicho son los escritos de este autor aquí tratados que fueron compilados bibliográficamente en sendos volúmenes: *Cartas batuecas* (1992), *El jardín de las víboras* (1996) y *Doy mi palabra* (1997). Siguiendo un criterio hipotético-deductivo se desentrañan en este artículo los modos filológicos empleados por Jaime Campmany en sus escritos en prensa.

PALABRAS CLAVE: Jaime Campmany, columnismo, filología, estilo literario, léxico.

ABSTRACT

Jaime Campmany was a prolific writer whose most of his literary work was published in the pages of newspapers; in the last decades of his career in the *ABC* newspaper; he also founded and directed the magazine *Época*. From an early age Campmany showed a great interest in language. The object of this work will be to investigate the philological keys of the literary contributions in the press of this writer. This will be our hypothesis: Campmany metabolized this taste for the Castilian language, in all its variants, from cultism to vulgarism, and was always vigilant about the social uses of different words.

Likewise, he contributed to the creation of many neologisms that would become successful after their dissemination in his press tribune. Among the subjects covered in his journalistic writings, Campmany often liked to deal with lexicological issues, which gave a philological imprint to his columnism, since the approach he took was not merely linguistic, but also, in many cases, he traced the itinerary followed by certain words, that is, he inquired about the context in which they may have arisen and in which they evolved over time. An example of the afore mentioned are the writings of this author that were bibliographically compiled in two volumes: *Cartas batuecas* (1992), *El jardín de las víboras* (1996) and *Doy mi palabra* (1997). With a hypothetical-deductive method we will observe the philological work of Campmany in the newspaper.

KEYWORDS: Jaime Campmany, columnism, philology, literary style, lexicon.

INTRODUCCIÓN

Jaime Campmany siempre manifestó una inquietud léxico-semántica desde dos perspectivas: de manera indirecta mediante el uso de un léxico discriminado, vario e infrecuente en las tribunas de prensa, así como en la mayor parte de las obras literarias que jalonaron su contemporaneidad; de manera directa, cuando gustaba, por ejemplo, de teorizar al respecto de algún vocablo y de su procedencia y evolución.

Indagaba, razonaba y divulgaba de forma amena y, por lo general, jacarandosa cuando trataba acerca de determinadas palabras, explorando sus acepciones o explotando sus posibilidades neológicas, o sugiriendo a la Academia la entrada en el *Diccionario* de términos cuyo uso generalizado pudiera hacer pertinente su aupado a tan insigne registro.

Aúna Campmany las facetas periodística, literaria y filológica; esta última en su vertiente fundamentalmente lexicológica, toda vez que con prontitud el escritor murciano se reveló diestro usuario del lingüístico acervo castellano (Fernández Jiménez, 2021).

Además, gustaba de historiar los itinerarios seguidos por determinadas palabras, así como de resucitar términos añejos o en proceso de extinción. De esta forma, dotaba de contexto y perspectiva a no pocos usos lingüísticos, haciendo consciente al lector de buena parte de su patrimonio idiomático. Era, por lo tanto, la suya una labor de recuperación y preservación del patrimonio lingüístico castellano, mas dicha tarea no era asumida como objetivo en sí misma, sino que habituaba a emerger cuando Campmany tomaba la excusa de abordar tal o cual asunto de actualidad, por lo que, así las cosas, este realizaba dos tareas: escribir el artículo de opinión al calor de la candente actualidad, e insertar con tal excusa luminosas píldoras de saber filológico que, de este modo, eran divulgadas entre un público amplio.

Tres de los más insignes libros de este autor son compilaciones de sus escritos publicados en prensa o inventarios de anécdotas periodísticas o literarias, y en cada uno de ellos figura esa parte alícuota de dedicación al lenguaje, fundamentalmente a través del desenfadado y riguroso apunte lexicológico. Los volúmenes de que hablamos son: *Cartas batuecas* (1992), *El jardín de las víboras* (1996) y *Doy mi palabra* (1997).

En el presente trabajo, de estos tres libros se extraerán sendos capítulos o epígrafes (uno por cada volumen) con el objeto de analizar el antedicho componente filológico, para lo cual antes de nada urge tratar de dicho concepto, pues, no en vano, la filología implica algunas confusiones de índole epistemológica que conviene elucidar en pos de erigir una contrabasa sobre la que sustentar el subsiguiente armazón justificativo.

Dan Munteanu Colán (2017) diferenciaba de manera ampliamente aclaradora la disciplina lingüística de la filología, señalando que esta última vendría a ser “una ciencia auxiliar de la historia y de la historia literaria” (p. 11), y aun coincidiendo parcialmente con la lingüística, en tanto que esta “estudia una cultura desde la perspectiva de la lengua” (p. 11), la filología abarcaría mucho más que al texto entendido “sólo como un hecho lingüístico” (p. 11). Así lo sintetizaba el propio teórico:

Resumiendo, la lingüística estudia los hechos de lengua o de lenguaje, mientras la filología se interesa por la información cultural transmitida por el texto. Por eso, no siempre es efectivo y aconsejable trazar una línea de demarcación muy rígida entre lingüística y filología. La interdependencia de las mismas es innegable. Sus objetivos y planteamientos no son los mismos, los enfoques son diferentes, cierto, pero siempre complementarios (p. 13).

Citando a Coseriu, seguía apuntando Munteanu (2017) el hecho de que la filología viniera a proporcionar a la lingüística todas aquellas informaciones no deducibles solo de lo lingüístico textual (p. 15). Queda claro, así, que estamos ante una cuestión de perspectiva, siendo la ciencia filológica la que contiene el continuo evolutivo que es la lengua, cuya evolución es contemplada y registrada por dicha disciplina.

Tenido lo antes anotado en consideración, el propósito del presente trabajo es demostrar cómo Jaime Campmany desarrolla en muchos de sus artículos, glosas u opúsculos, una labor con fehacientes tintes filológicos, no en vano en tales textos tiende a historiar e indicar las razones y contextos por los que determinados términos han ido siendo puestos en liza, además de exponer cómo dichos usos, a su vez, han ido sufriendo

modificaciones de tenor semántico. Deja claro Campmany en muchos de sus textos esa evidencia que tan afinadamente apuntaba Bernard Pottier (1976):

A pesar de la estabilidad relativa que hace que hoy me exprese como ayer, el sistema todo se halla afectado por un movimiento, lentísimo pero continuo, que lo transforma sensiblemente. Nadie negará que el sistema verbal del castellano antiguo es diferente del sistema verbal del español actual. Sin embargo, nuestros antecesores no tuvieron el sentimiento de que modificaban el sistema a medida que hablaban (p. 11).

Campmany desarrolló a lo largo de sus años como columnista un profundo trabajo en el sentido antedicho, pues gustó de recuperar palabras vetustas y de contarnos sus genealogías, contribuyendo a enriquecer y a salvaguardar ingentes porciones de nuestro acervo lingüístico. Tratando de lo lexicológico-semántico, Becerra Hiraldo (2009) señalaba lo siguiente:

Desde la lexicología reflexionaremos sobre la palabra, como elemento del vocabulario: la estructura del subsistema léxico y las relaciones entre sus elementos, la esencia del significado lexicológico. Desde la semántica abordaremos la semántica léxica: estructuración de los significados, aspecto semántico de la formación de palabras (p. 9).

Tal procedimiento es el que, en muchas ocasiones, haría Campmany en la página del periódico cuando desarrollaba apuntes lingüísticos desde dichos planos.

1. METODOLOGÍA

En el epígrafe introductorio se ha apuntado el objeto de estudio de este trabajo: el ejercicio filológico que en reiteradas ocasiones vino realizando (haciendo uso de un característico desenfado) Jaime Campmany en sus artículos en prensa, para lo cual se ha discernido entre Filología y Lingüística, aclarándose que la segunda de las disciplinas se centraría meramente en el estudio de la lengua en un sentido sincrónico en tanto que la primera lo haría apoyada en un marco histórico (diacrónico), que dejaría ver la evolución obrada en los vocablos y estructuras de una lengua a lo largo del tiempo. Tal premisa, la vocación filológica de Campmany, que estaría de fondo en mucha de su escritura periodística, es el objeto de nuestro artículo, esto es, la demostración de cómo Campmany, movido por un filológico interés, habituaba a indagar en el surgimiento y evolución de determinados vocablos que han llegado hasta nosotros siendo objeto de mayores o menores usos. Y para llevar a cabo dicha demostración principiaremos incursionando en algunos detalles de la biografía de Campmany que contribuyan a entender el temperamento escritural de este. El método aquí seguido es de tenor deductivo, toda vez que comenzamos el trabajo

partiendo de unas hipótesis que queremos demostrar mediante el análisis de una serie de textos.

2. ACERCA DEL ESTILO LITERARIO DE JAIME CAMPMANY

Jaime Campmany fue un escritor harto coherente, ya que no engañó a nadie ni en lo tocante a su ideología ni con respecto a su gusto literario y escritural. Acerca de tales lealtades hablaba José Antonio Zarzalejos (2005) en un artículo necrológico tras el óbito del columnista murciano. Asimismo, fue un barroco conceptista que, ateniéndose a tales maneras, plasmaría su ideario, tanto zahiriendo a sus adversarios ideológicos como manejando un léxico riquísimo y variado que, en ocasiones, sometía a análisis, explotando las posibilidades de determinados vocablos de manera neológica, o elucidando la génesis de tales o cuales palabras o expresiones. Francisco Umbral (1993) glosaba de manera sucinta y entre lírica y desenfadada ciertos rasgos de la poética campmanyana: “Jaime Campmany, un barroco que viene de Villarroel y entronca con el cheli, un satírico entre el XVII, la vida que pasa y los decires de Murcia, con mala intención de bigotillo” (p. 2014).

También, otro escritor de línea animada, Juan Manuel de Prada (2005), en asimismo necrológica columna publicada el día después de la expiración de Campmany, aludía al tan característico estilo del, en ese momento, recién malogrado articulista, y lo hacía de manera considerablemente gráfica y plástica, por lo tropológica:

Jaime Campmany era exacto como un metrónomo en la elección del epíteto, lacerante en el sarcasmo, olímpico en la sátira; en sus manos, el lenguaje se convertía en un acordeón dócil, se incendiaba de una alegría lujuriosa, se teñía de una melancolía secretamente doliente, se tornaba lacerante como una daga o se remansaba en la evocación, brindando siempre esa nota temblorosa, mordaz o lírica, que amargaba el desayuno a sus enemigos (¡ay de quien Campmany Campmany eligiera como diana de sus dardos!) y hacía levitar de purísimo gozo a la cofradía siempre creciente de sus lectores (p. 8).

Miguel Sánchez-Ostiz (1996), en su crítica a *El jardín de las víboras*, también nos compartía unos breves apuntes sobre el estilo campmanyano: “El suyo es (por si no se han dado cuenta) un estilo bronco y tierno, rico, ágil, el de un creador o cazador de adjetivos insólitos” (p. 21). En definitiva, estamos ante un barroco paradigmático; no en vano, las palabras de Chevalier (1995) destinadas a Quevedo, le pueden ser atribuidas al propio Campmany:

El arte de Quevedo (1580-1645) combina una prodigiosa riqueza de léxico (que va desde el cultismo latinizante hasta la jerga de los picaros y las creaciones burlescas), el uso de un vocabulario fuertemente expresivo (prefiere decir “chupar” a “beber”), el empleo de una gramática atormentada (emplea el sustantivo como adjetivo, el verbo y el adverbio como sustantivos, etc.) y el recurso constante a muchas figuras características; la imagen brutal, la hipérbole, el equívoco, el apodo (o comparación degradante), la paranomasia, etc. (p. 112).

Aurora García González y Lourdes Román Portas (2018) señalaban cómo, desde un bagaje vital que comprendió muy variadas vicisitudes históricas (la dictadura de Primo de Rivera, la II República, la Guerra Civil, el franquismo, la transición y la democracia), no en vano vivió de 1925 a 2005. Así, su coherencia de vida y obra fueron algo reseñable al igual que su forma de generar un énfasis que acabó siendo elemento idiosincrásico de su escritura, consistente en hacer uso constante de la amplificación, recurso retórico puesto en liza, por lo común con el propósito de generar efectos multiplicativos de lo antedicho.

Parafraseando a Francisco Umbral, Antonio Fernández Jiménez (2021) hacía alusión a su “prosa castiza, dialectal, faltona, divertida, académica y de mala leche” (p. 6) y lo aludía como un “murciano dialectólogo que se sabe palabras de la huerta” (p. 6). También se refería a sus más de quince mil columnas.

Importante apunte se nos antoja el que hacen Carmen Castelo Blanco y Antonio Fernández Jiménez (2019):

La infancia de Campmany transcurrió felizmente entre su familia, especialmente durante los meses de verano en la finca de Santo Ángel, de su abuelo Emilio, rodeado de naturaleza y de largos ratos de juegos y pláticas con su bisabuela Laura y su tata Felisa, dos mujeres de gran espontaneidad lingüística que usaban en su lenguaje cotidiano muchos dialectismos murcianos y palabras arcaicas que encandilaban a Jaime (pp. 175-176).

Otro hito que marcaría su talante esteticista sería su tiempo como reportero en Italia para la agencia Pyresa, de 1966 a 1971, periodo que lo ungiría con un cierto poso de humanismo renacentista (Fernández Jiménez, 2021). Al fin, nos queda el legado de un destacado escritor barroco cuya gran obra se halla más en las hemerotecas que en el ámbito de lo libresco.

3. REVISIÓN DE LOS TEXTOS Y APUNTES SIGNIFICATIVOS

3.1. “A ANTONIO MINGOTE”

El primero de los textos objeto de nuestra atención es “A Antonio Mingote”, publicado en *Cartas batuecas* (1992), un libro engrosado por epístolas a personajes públicos antes publicados en la revista *Época*, dirigida por el propio Campmany.

Comienza el escritor este artículo de una manera irónica sobre la base de una clara voluntad de estilo:

Ahora que le han hecho a usted académico de la Lengua, podría favorecerme con alguna merced para que yo pueda encontrarme más a gusto y más a mis anchas en la prisión del diccionario. Hay veces que me siento a escribir y en cada renglón tropiezo con el diccionario y me doy con la cabeza en la pared de la Academia, así que ando descalabrado y lleno de chichones lingüísticos (Campmany, 1992, p. 121).

Observamos cómo el periodista incluye una palabra de más coloquial laya (“chichón”) así como otra, patrimonial, más culta (“merced”). Además, emplea una serie de recursos retóricos como las metáforas: “la prisión del diccionario”, “en cada renglón tropiezo con el diccionario y me doy con la cabeza en la pared de la Academia”, “ando descalabrado y lleno de chichones lingüísticos”. Logra, así, Campmany, sugerir ciertas perlesías en la ejecución de las encomiendas privativas de la Academia de la Lengua por parte de quienes la conforman, atenuando en cierta manera lo expeditivo de lo apuntado. Además, se puede entrever en las líneas tejidas por Campmany un cierto agravio sentido en carne propia por no haber sido convocado a formar parte de la Real Casa, como lo demuestran unos versos que trae de Unamuno (todo un argumento de autoridad), subrayando que aquel tampoco llegaría a ser académico: “Acepciones corrientes del arroyo/ son las que el pueblo premia. / Acepciones de charca de agua en hoyo/ son las de la Academia” (1992, p. 121).

Aprovecha Campmany el hecho de que Mingote fuera a ostentar el sillón “r” para sugerirle la inclusión del término “rojelio” (palabra que comienza por dicha letra) como antagónico (o meramente antitético) equivalente, en el flanco zurdo del ideario político, de “facha”, y lo justifica (sin perder un ápice de la antedicha ironía) como un modo de rubricar la reconciliación nacional: “Ya hemos convertido al ‘fascista’ en ‘facha’, y al ‘rojo’ en ‘rojelio’, luego algo vamos avanzando en lo de enterrar a las dos Españas, o, al menos, en lo de nombrarlas en paliativo” (Campmany, 1992, pp. 121-122).

El periodista continuaría en su artículo desarrollando una digresión de carácter lexicológico y jugando con el campo léxico de dicha raíz en su dimensión adjetival:

Tiene usted que meterme ahí “rojelio” y “rojerío”, que es otra manera suave y blanda de referirme a la España tuerta del derecho [...]. Esa familia de vocablos quedaría completa o casi completa con la palabra «rojales», que serviría para designar al que tira hacia el rojo sin llegar a rojelio. En mi tierra llaman “rojales” (así, en plural, porque es palabra que no admite el singular) al rubio que tira a rojizo (Campmany, 1992, p. 122).

Continúa Campmany, ya hacia el final de la pieza, con una digresión anclada a la precedente en la que juega con un nuevo campo léxico y yendo más allá de lo puramente teórico-abstracto al adjudicar sus hallazgos a según qué personalidades públicas.

Nos ofrece el periodista sus consideraciones acerca de un término coloquial cuyo uso generalizado se le antoja motivo suficiente como para figurar en el Diccionario de la Academia, avalando, asimismo, de manera teórica, de qué tintes y connotaciones lo dotaría el sufijo que se le acabó adhiriendo al antes instaurado en el común uso “rojo”.

3.2. “SURIPANTA”

Otro de los libros del autor aquí tratado objeto de nuestra atención es *El jardín de las víboras*, en el cual reside un pasaje (“Suripanta”) donde Campmany lleva a cabo todo un despliegue de dotes literarios y desenfadadamente eruditos en pos de la elucidación de la procedencia y del primigenio significado de dicho vocablo.

En este epígrafe, Campmany reconoce que en cierta ocasión hizo uso de dicha palabra, la cual había tomado directamente del lexicón de su bisabuela, doña Laura de Vicente y Selgas (aupada en ocasiones a la nómina de personajes de su columnismo, hecho razonable toda vez que ejercería no poco lexicológico influjo en él, como se ha apuntado más arriba), y al hacerlo caía en la cuenta de que desconocía la procedencia de dicho término. Mas, con anterioridad a interrogarse por tal origen, nos trasladaba las acepciones con que su bisabuela hacía uso de dicha palabra u otra semejante cuando de referirse a una dama casquivana se trataba:

Pelandrusca lo reservaba para la zorra, más o menos desorejada y generalmente de medio pelo, que de una u otra manera buscaba provecho en el trance, es decir, que comerciaba con la herramienta, aunque no cobrase por tarifa a tanto el servicio como hace la puta profesional, ya sea puta acuartelada o puta peripatética. Y suripanta lo aplicaba a cómicas, coristas, triples y vicetiples, carne de prosenio y candileja, pécoras trashumantes y corderas de cartel (Campmany, 1996, pp. 25-26).

Si en el texto antes comentado, Campmany se entregaba más a los campos léxicos, aquí hace más hincapié en lo semántico, pues desgrana una abundosa pléyade de sinónimos más o menos equivalentes.

Y hace Campmany filología cuando, diacrónicamente, teoriza sus pesquisas sobre la palabra “suripanta”. Afirmo no haber hallado en el célebre *Diccionario Etimológico* de Corominas suficiente aclaración, pues dicho enciclopedista sitúa el término en la mitad del siglo XIX, donde daba comienzo a un coro teatral, de lo que el escritor murciano colige que serviría para ayudar al compositor a adaptarse al ritmo de la letra, o que meramente sería una de esas palabras carentes de sentido hallables en las populares tonadas (Campmany, 1996).

También ofrece el periodista remozada y actual muestra de la tradición oral, debido a que nos indica el hecho de que recibiese una llamada desde Andalucía que lo ponía en cierta pista de la procedencia de “suripanta” y señalándole el informador que tal versión se la había legado su abuela. Así lo relataba Campmany:

[...] apareció por aquella ciudad una compañía lírica en la que cantaba una tiple italiana llamada Margarita Suripanta. La tal Margarita, después de encamarse con media ciudad y parte de la provincia, se enredó en relaciones formales con un señor Sánchez [...] (Campmany, 1996, pp. 26-27).

Parece ser que el tal señor Sánchez defendía el honor de doña Margarita ante la marabunta de habladurías, hasta el punto en que un amigo hubo de escribirle un epigrama un tanto soez con el propósito de que tales versos contribuyesen a extraerlo de su candidez (Campmany, 1996).

3.3. “GILIPOLLAS”

Habituaba a clamar Campmany por una mayor agilidad y premura cuando de incluir en el académico *Diccionario* determinados vocablos que el habla viva de a diario enaltecía a través del uso frecuente se trataba, y lo acostumbraba a hacer de manera tropológica: “Los sesudos varones de la Academia han metido, por fin, la palabra ‘gilipolla’ o ‘gilipollas’ en el *Diccionario*. Los sesudos varones de la Academia son como tardos y despaciosos bueyes que acarrear materiales al *Diccionario* con solemne lentitud” (Campmany, 1997, p. 160).

Reivindicaba el escritor murciano un academicismo extraacadémico, o, dicho de otro modo, la figura del escritor que modela el lenguaje, entre otras maneras, moldeando el léxico que, posteriormente, taxidermizarían los estudiosos de lo lingüístico:

Unos andamos peleando con las palabras, cincelandolas a golpes o a caricias, y luego vienen los filólogos, los lingüistas, los gramáticos, los semánticos, y las cazan, las analizan, las ponen bajo el microscopio, las clasifican y las definen en el Diccionario. Uno se descuerna por pillar viva la palabra y echarla a volar, y ellos la enjaulan y la disecan (Campmany, 1997, p. 160).

Al fin, lo que hace Campmany es un registro de nuevas palabras, neológicas, jerguísticas y vulgares compensando lo que enuncia como una desatención de la Academia o preservándolas negro sobre blanco para que, en un momento dado, se hallen prestas si, dándose la circunstancia, se las reclamara a tal efecto.

Ese es el caso de la palabra “correlindes”, usada por Campmany para referir ciertas espurias versatilidades fruto del oportunismo (Campmany, 1997). Por supuesto, pasa el literato en este escrito a poner en liza una serie de conjeturas y razonamientos de índole lexicológica, e incluso cita a autoridades como Lázaro Carreter o Rafael Lapesa.

CONCLUSIONES

El escritor murciano Jaime Campmany fue uno de los más célebres barrocos de estirpe conceptista que han dado las letras españolas en las últimas décadas. Gustó de jugar con el lenguaje manejándose muy afinadamente en todos los planos desde los que la lengua es susceptible de ser analizada, pero fundamentalmente mostró especial interés en lo lexicológico-semántico, al respecto de lo cual muchas digresiones dedicó en su columnismo llegando a emparentar con lo lingüístico-filológico en no pocos de sus filosos y, por lo general, cáusticos escritos en prensa.

Como le sucediera a Francisco Umbral, a Campmany le quedó el resquemor de la Academia. Los dos vivieron de la escritura, cosa harto satisfactoria para tamaños polígrafos, pero ambos eran conscientes de que su manejo del lenguaje y su portentosa facultad como remozadores y creadores lexicológicos habría de haber sido suficiente aval como para ostentar uno de los sillones de la institución.

Así las cosas, Campmany lanzaba algún que otro zaheridor dardo contra el academicismo con académica y estilística impronta, no en vano hizo academicismo de manera divulgativa desde la tribuna de prensa dedicando algunos de sus textos a comentar

y analizar los periplos seguidos por determinados vocablos a lo largo del tiempo, o a observar cómo de unas palabras han ido brotando otras, tomando como base el lexema y jugando con los morfemas derivativos.

En este trabajo hemos analizado ejercicios de carácter más lexicológico cuando Campmany teorizaba, verbigracia, sobre el término “rojelio”, apuntándolo como complementariamente inverso a “facha”, y llegaba a reivindicar la entrada de este en el *Diccionario*. También aludía a “rojerío”, que, no sabemos si por intercesión de Campmany o no, acabó por incluirse en el insigne registro como “conjunto de personas de ideología izquierdista”.

En un plano más semántico, dejaba anotadas sus indagaciones al respecto de la evolución significativa de “suripanta”, compartiéndonos sus librescas pesquisas al respecto de tal ejercicio de elucidación, así como las indagaciones por otras vías allende diccionarios como el *Corominas*.

Asimismo, hemos comprobado cómo se hacía eco de las hablas más jergales, llegando a reivindicar su uso en tanto que estas vendrían a otorgar mayor precisión a la alusión a según qué personas y realidades. Aludía, por ejemplo, a “correlindes” para señalar a muy concretos oportunistas.

A Jaime Campmany, al fin, se lo conoció fundamentalmente por los escritos de tenor sociopolítico, pero lo lingüístico siempre marcó la impronta fuese cual fuese el fondo temático trasladado. El lenguaje siempre sostuvo los asuntos tratados.

Campmany, en cualquier caso, se manifestó como un amante del lenguaje, al cual cuidó y enriqueció línea a línea, siendo, al fin, este, su gran tema, si bien dicho interés quedó subsumido en la contienda política, al servicio de la cual habituaba a poner tan magno arsenal lingüístico (como hicieran los clásicos barrocos), zahiriendo literariamente al adversario; por tal motivo no deja de antojarse perentorio seguir indagando y analizando, ya con perspectiva, por entre el nutrido depósito columnístico que nos ha legado, otros dones más allá de lo meramente opinativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECERRA HIRALDO, J. M^a (2009). *Comentario lexicológico-semántico de textos*. Arco.

- CAMPMANY, J. (1992). *Cartas batuecas*. Temas de Hoy.
- CAMPMANY, J. (1996). *El jardín de las víboras*. Espasa.
- CAMPMANY, J. (1997). *Doy mi palabra*. Espasa.
- CASTELO BLASCO, C. & FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, A. (2019). García Martínez y Jaime Campmany. Murcianía y periodismo, *MVRGETANA*, (140), 173-194.
- CHEVALIER, M. (1995). Conceptismo, culteranismo, agudeza. *Cuaderno Gris*, (1), 107-115.
- DE PRADA, J. M. (14 de junio de 2005). Hazme un café, Conchita. *ABC*, 8.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, A. (2021). El romance periodístico de Jaime Campmany como modelo de periodismo literario en la España de finales del siglo XX. *Disertaciones*, (14).
- GARCÍA GONZÁLEZ, A. & ROMÁN PORTAS, L. (2018). El valor argumentativo de la enumeración en las columnas periodísticas de Jaime Campmany. Una aproximación cualitativa. *Ámbitos*, (40).
- MUNTEANU COLÁN, D. (2017). *Breve historia de la lingüística romántica*. Arco.
- POTTIER, B. (1976). *Lingüística moderna y filología hispánica*. Gredos.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, M. (21 de junio de 1996). El jardín de las víboras. *ABC Cultural*, 21.
- UMBRALE, F. (1993). *Crónica de esa guapa gente*. Planeta.
- ZARZALEJOS, J. A. (14 de junio de 2005). Ocho horas con Jaime Campmany. *ABC*, 3.

**MUERTE, RELACIONES DE PODER Y DISCURSO EN LA PRENSA
PERUANA: “LA MÁQUINA QUE CAUSÓ LA MUERTE DE DOS JÓVENES
EN MCDONALD’S”**

**DEATH, POWER RELATIONS, AND DISCOURSE IN THE PERUVIAN
PRESS: “THE MACHINE THAT CAUSED THE DEATH OF TWO YOUNG
PEOPLE AT MCDONALD’S”**

Frank Joseph Domínguez Chenguayen
Universidad Científica del Sur, Lima, Perú.
Universidad Tecnológica del Perú
fdomínguez@cientifica.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-2803-0773>

Diana Ibelice Conchacalle Cáceres
Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco
dianaconchacalle@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8500-8831>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.159>

Fecha de recepción: 31.12.2022 | Fecha de aceptación: 29.04.2023

RESUMEN

Ante el suceso en el que fallecieron dos trabajadores del restaurante McDonald’s, se suscitó una serie de cuestionamientos y especulaciones en la población local en torno al centro laboral en el que trabajaban y sus condiciones. En este artículo, se analiza la manera en que la prensa escrita peruana ha cubierto el hecho a través de una serie de discursos de diferentes periódicos. Tras el análisis, se evidencia que la prensa ha construido representaciones discursivas diferentes de estos dos actores sociales involucrados en el hecho: la cadena de restaurantes de comida rápida y sus empleados fallecidos. Por un lado, los discursos analizados recrean una imagen positiva del restaurante, que esconde su carácter agentivo, y exalta rasgos provechosos de aquella. Por otro lado, discursivamente, los empleados son dotados de una imagen negativa en tanto únicos causantes de su muerte, y excluidos o desplazados de su vínculo laboral con el restaurante.

PALABRAS CLAVE: Muerte, McDonald’s, empleados, poder, prensa.

ABSTRACT

In view of the event in which two workers at the McDonald’s restaurant died, a set of questions and speculations arose among the local population regarding the workplace where they worked and their conditions. This article analyzes the way in which the Peruvian written press has covered the event through a set of speeches from different Peruvian newspapers. After the analysis, it is evidenced that the press has constructed different discursive representations of these two social actors involved in the event: the fast-food restaurant chain and its deceased employees. On the one hand, the analyzed speeches recreate a positive image of the restaurant, which hides its agentive character, and exalts its beneficial features. On the other hand, discursively, employees are endowed

with a negative image as the sole cause of their death and excluded or displaced from their employment relationship with the restaurant.

KEYWORDS: Death, McDonald's, employees, power relations, press.

1. INTRODUCCIÓN

McDonald's es una conocida franquicia de comida rápida para desayunos y almuerzos, con productos como hamburguesas, helados, cafés, etc. Se originó en Illinois (Estados Unidos) en 1940, y rápidamente fue expandiéndose hacia otros países (Vásquez & Núñez, 2014). Llegó a territorio peruano en 1995 con Arcos Dorados, la empresa que adquirió la franquicia (Editorial de *El Comercio*, 2020). En este tipo de restaurantes, gracias a los amplios horarios en los que brindan atención a sus clientes, la mayoría de empleados son jóvenes universitarios que buscan algún ingreso a sus economías a tiempo parcial. Este fue el caso de los dos trabajadores fallecidos en uno de los establecimientos de dicho restaurante en la ciudad de Lima, Perú.

En diciembre del año 2019, Gabriel Campos y Alexandra Porras, a la edad de 18 y 19 años, respectivamente, fallecieron electrocutados en su centro laboral, una sede de McDonald's ubicada en el distrito de Pueblo Libre, Lima. Este hecho suscitó una serie de especulaciones en la población local, tales como el origen de su fallecimiento, las condiciones laborales en la que estos empleados desarrollaban sus funciones, las políticas de prevención de peligros por parte del restaurante, entre otros aspectos atinentes a la situación y a la condición laboral. En este escenario incierto sobre su muerte, la prensa escrita peruana desplegó una serie de discursos que reportaban el hecho a la par que construían determinadas representaciones sobre la empresa y sus trabajadores alrededor de su muerte.

En este artículo, ante el deceso de los trabajadores y las especulaciones de la población local en torno a la referida cadena de restaurantes (McDonald's) y sus empleados, se evalúa la manera en que la prensa escrita peruana ha reportado discursivamente tal acontecimiento. Con este propósito, se busca también visibilizar, tal como se propone en el análisis, representaciones discursivas que fomentan una imagen positiva de la empresa en el contexto del siniestro frente a una imagen negativa de sus empleados. Para ello, el estudio sigue el orden siguiente: en la sección 2, se explicitan la naturaleza de los discursos, los años y el criterio con que estos fueron escogidos como

corpus de análisis, así como la metodología de análisis; en la sección 3, se presenta el marco conceptual y los conceptos medulares; en la sección 4, se analizan las representaciones discursivas tanto de la empresa como de sus empleados; y, por último, se encuentran las conclusiones.

2. METODOLOGÍA

En relación con la data, los discursos fueron extraídos a partir de diferentes versiones electrónicas de diarios del país, tales como *El Comercio*, *Gestión*, *La República*, *Perú 21*, *Ojo* y *Trome*. Se consideraron estos periódicos por la amplia cobertura que tuvo el deceso de los jóvenes trabajadores en McDonald's. La consideración de estas fuentes obedece, asimismo, a que es posible establecer una diferencia entre medios de comunicación formales —dirigidos a un público relativamente informado, interesado en temas económicos y políticos— y con cierta clase de objetividad (*El Comercio*, *Gestión*, *La República* o *Perú 21*) frente a los otros dos medios que emplean un lenguaje accesible, jergal y mayormente dirigido a un público poco informado o escasamente interesado en temas políticos y coyunturales del país (*Ojo* y *Trome*). El propósito con esta consideración de ambas clases de periódicos consistió también en indagar si al variar el medio de comunicación, cambiaba también la construcción ideológica del deceso. Como se reporta, esta variación es neutral a las representaciones ideológicas de los actores implicados.

La recopilación de los discursos fue anotada luego del deceso de los jóvenes trabajadores el pasado 15 de diciembre de 2019. Como se observará en las referencias de las expresiones analizadas, el mes de diciembre constituyó un escenario explosivo que detonó en la prensa nacional una serie de discursos alrededor de la muerte de ambos trabajadores.

Por otro lado, respecto del análisis, los discursos fueron categorizados a partir de las construcciones discursivas de los actores sociales involucrados. En este caso, metodológicamente se procedió a agrupar aquellos discursos que construían representaciones discursivas tanto de la empresa McDonald's como de los jóvenes involucrados. Luego, se empleó el cuadrado ideológico de van Dijk (1999) como segundo criterio para detallar, con mayor precisión, la representación discursiva de cada actor. Por último, se procedió al análisis de la expresión misma.

3. LOS ESTUDIOS CRÍTICOS DEL DISCURSO

Más allá de ser considerado un método (o metodología) de análisis, los Estudios Críticos del Discurso (ECD) constituyen una aproximación al lenguaje y, en particular, a las diferentes formas que este emplea para (re)producir ideologías vinculadas con el control, el abuso de poder y la desigualdad social (van Dijk, 1993, 2015). En apoyo a diferentes métodos de las ciencias humanas y sociales, este enfoque implica adoptar una perspectiva o una actitud crítica frente a dichas formas de dominación (van Dijk, 2016). Así, en este campo de estudio, el objetivo de los analistas críticos del discurso no solo reside en el análisis de diferentes prácticas discursivas ideológicas (Domínguez Chenguayen *et al.*, 2021), sino también en su desnaturalización y denuncia en tanto prácticas sociales hegemónicas que ocurren en el lenguaje (Wodak 2001).

Entendido el lenguaje como instrumento de control y poder, pero también como un medio que construye ese control y poder (van Leeuwen, 1993), una forma de desnaturalizarlo consiste justamente en la exposición de las estrategias que contribuyen a su creación. Entre estas, es posible mencionar, en principio, aquella que polariza silenciosamente un sector privilegiado de la población frente a otro relegado y marginado: el “nosotros” frente al “otro” (van Dijk, 2008). Con esta división tácita, se construyen jerarquías y, con ellas, desigualdades que posicionan socialmente a un grupo sobre otro. Esto permite reforzar y perpetuar estructuras de poder, desigualdades sociales e identidades hegemónicamente desiguales (por ejemplo, las representaciones de las grandes empresas frente a las de sus empleados).

El concepto de “nosotros” en el análisis crítico del discurso (ACD) se convierte en una herramienta analítica que hace posible evaluar cómo se refuerzan y naturalizan ciertas jerarquías sociales y relaciones de poder. Van Dijk (1998) sostiene que la construcción de este “nosotros” puede llevar a la invisibilización y marginalización de voces y perspectivas divergentes dentro del grupo. Así, el análisis de las estrategias discursivas utilizadas, a su vez, para construir el “nosotros” puede revelar dinámicas de exclusión y opresión que subyacen, en general, en el discurso. Una forma de lograrlo es fomentando exclusivamente los rasgos positivos de este grupo socialmente aceptado en detrimento de otro, socialmente olvidado y marginado (Charteris-Black, 2006; van Dijk, 1999, 2008).

El concepto del “otro” en el ACD es de suma importancia también, ya que representa a aquellos que son percibidos como diferentes, externos o ajenos al grupo

dominante (“el Nosotros”). Esta noción del "otro" puede tener diversas implicancias en la construcción discursiva de identidades, relaciones de poder y jerarquías sociales. Según Spivak (1988), el "otro" es una figura subalterna que ha sido históricamente marginada y silenciada por las voces dominantes, lo que refuerza la desigualdad y la opresión en el discurso. En el análisis crítico del discurso, se busca examinar cómo se construye y representa a ese "otro" en el lenguaje, y cómo estas representaciones pueden contribuir a la perpetuación de estereotipos y prejuicios en cualquier ámbito (político, social, laboral, etc.). Además, la noción del "otro" también puede ser utilizada retóricamente para fomentar la exclusión y la discriminación de ciertos grupos en la sociedad (Hall, 1997). Una forma de llevarlo a cabo reside en su marginalización mediante la promoción de sus características negativas (van Dijk, 1999, 2008).

Además de la división estratégica entre un grupo socialmente aceptado (el *Nosotros*) frente a otro rechazado (el *Otro*) y la exaltación de rasgos positivos y negativos, respectivamente, en cada una de estas construcciones, existen otras estrategias más sutiles que contribuyen con dicha segregación. Una de ellas es la agencia. Según Yamamoto (2006), se refiere a la capacidad de los individuos y grupos para actuar y ejercer influencia dentro de un contexto social y discursivo específico. En el ACD, se examina cómo los actores discursivos pueden ejercer su agencia a través del lenguaje mediante cierto margen de acción y volición, ya sea al resistir, desafiar o perpetuar las ideologías y discursos dominantes.

En tanto ausante o motor (Fernández-Cozman, 2022), otra estrategia es la metáfora. De acuerdo con Lakoff y Johnson (1980), es un mecanismo fundamental para comprender conceptos abstractos a través de la estructuración conceptual de dominios, experiencialmente, más concretos. En el ámbito del ACD, las metáforas estructuran también una forma de pensar abstracta en términos más sencillos, pero en este caso una forma hegemónica que, discursivamente, trae consigo desigualdad e injusticia social. Por ejemplo, la expresión *los venezolanos han inundado el país* constituye una metáfora, pero socialmente también una forma violenta de construirlos en tanto que una inundación conlleva, siempre, perjuicios, mas no beneficios. Verlos de esta manera metafórica supone, por ende, entenderlos y construirlos discursivamente como un peligro y, en tanto tal, como una amenaza (Domínguez Chenguayen *et al.*, 2021).

La metonimia constituye también un razonamiento cognitivo (Lakoff y Johnson, 1980), y una forma hegemónica de enmascarar relaciones de poder. Como mecanismo cognitivo, esta implica acceder a una entidad por medio de otra (Panther *et al.*, 2009). En tanto un mecanismo que esconde relaciones de poder, la agencia de los actores es ocultada en el discurso. Por ejemplo, en el marco de un titular periodístico *arma de fuego mató a dos indígenas en una protesta social*, entendemos que una persona empleó el arma de fuego para cometer el delito; sin embargo, accedemos discursivamente a esa persona mediante el arma. Es decir, se explicita discursivamente el instrumento que empleó la persona para llevar a cabo el asesinato, pero es esta persona la causante del delito. Así, a través de la metonimia EL INSTRUMENTO DE UNA PERSONA POR LA PERSONA, el arma adquiere cognitivamente más representatividad y, socialmente, oculta al responsable directo, que es el que la empleó y cometió el delito. Probablemente, lo anterior ocurra porque este responsable, socialmente, ocupa una relación de poder (por ejemplo, un cargo presidencial, institucional o algún representante de ella, entre otras identidades hegemónicas en la sociedad).

Otras estrategias que confluyen en el discurso para construir o reforzar relaciones de poder son las siguientes: juego de números, relaciones de causa-efecto, afirmación e intertextualidad (van Dijk, 2008). Lo primero supone darle legitimidad al discurso mediante la mención de estadísticas y números exorbitantes; lo segundo, crear relaciones o conexiones lógicas entre eventos con el fin de reforzar una creencia predominante y discriminatoria; lo tercero, establecer declaraciones contundentes o categóricas con un fin persuasivo y, por último, la intertextualidad implica la asistencia de otros textos con el propósito de perpetuar la ideología o mitigar el grado de involucramiento de algún agente sin negar su existencia.

A nivel de discurso —y como se mostrará más adelante—, todas estas estrategias constituyen los pilares que construyen parte del discurso hegemónico en el que están involucrados McDonald's y sus empleados. Las construcciones discursivas de estos actores sociales mostrarán la forma en que, estratégicamente, la prensa peruana ha recreado diversas relaciones de poder e injusticia social.

4. MUERTE, EXPLOTACIÓN LABORAL Y DISCURSO: LA MÁQUINA ASESINA EN MCDONALD'S

En esta sección, se analizan las representaciones discursivas que desplazó la prensa peruana en torno a la muerte de dos jóvenes trabajadores de la empresa McDonald's. Tomando en consideración la intervención de los actores sociales involucrados (van Leeuwen, 1993) y las ideas de van Dijk (1999), se propone que existe una especie de polarización en tanto la prensa peruana escrita construye discursivamente imágenes diferentes de la referida empresa y de los dos trabajadores fallecidos en ella. Así, una primera parte del análisis propone cómo se erigen una serie de discursos que auxilian la imagen positiva de la empresa o la resaltan, mientras que una segunda parte del análisis explícita, sin embargo, la forma en que la prensa moviliza un conjunto de discursos que, entre otras representaciones, construyen discursivamente a los empleados en tanto actores sociales causantes o gestores del hecho.

4.1. LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE MCDONALD'S

Tras el deceso de los jóvenes que laboraban en tal empresa de comida rápida, este apartado muestra cómo su imagen (de esta última) es salvaguardada por la prensa escrita peruana. Para ello, la imagen positiva de la empresa, según proponemos, es asistida en dos dimensiones: por una parte, la responsabilidad de la empresa en tanto un actor social, directamente implicado en el siniestro, es mitigada, obviada; por otra parte, como se verá, la empresa es destacada como un actor social rentable y prolífico en la sociedad local.

4.1.1. MINIMIZACIÓN DEL CARÁCTER AGENTIVO (DE LA EMPRESA) EN TANTO UN ACTOR SOCIAL RESPONSABLE

Una de las macroestrategias para resaltar la imagen positiva de la empresa, por parte de la prensa, reside en la minimización de su carácter agentivo en tanto un actor social responsable y partícipe del hecho. En el plano discursivo, esta estrategia es evidenciada, a su vez, a través de tres mecanismos: nominalización, metonimia e interacción entre metáfora y metonimia. Un primer ejemplo de la omisión de la agencia por nominalización se muestra a continuación:

(1) McDonald's: Colectivos protestaron en exterior de local de Miraflores por **la muerte** de dos trabajadores (*El Comercio*, 17/12/2019).

En este discurso, el desenlace no es un evento en el que alguna entidad cause u origine, que los “dos trabajadores” “mueran”; por el contrario, el evento es nominalizado a través del sustantivo *muerte*, el cual construye el evento como un suceso sin agente (léase responsable). Asimismo, la forma *McDonald’s*, cuyo referente inmediato es el restaurante, es desplazada al principio del enunciado para exponer a dicho restaurante como el ambiente o lugar, mas no como el causante del siniestro o partícipe de este. Esta forma de salvaguardar la imagen de la cadena de comida rápida ocurre, en general, con una serie de discursos reportados por la prensa:

(2) **Caso McDonald’s:** pidieron a trabajadores no dar información sobre la **muerte** de los dos jóvenes (*La República*, 19/12/2019).

(3) **McDonald’s: Colectivos protestaron** en exterior de local de Miraflores por la **muerte** de dos trabajadores (*El Comercio*, 17/12/2019).

(4) **McDonalds: Pedirán detención** de representantes de cadena de fast food por **muerte** de jóvenes (*Trome*, 21/12/2019).

(5) **McDonald’s reabre parcialmente** sus locales tras nueve días después de la **muerte** de dos trabajadores (*El Comercio*, 24/12/2019).

En todos estos discursos, no solamente está presente la forma nominalizada *muerte* y la frontalización de la forma *McDonald’s* al inicio del enunciado, lo cual asiste en la omisión del agente responsable y en la presentación de la empresa como el lugar o contexto en el que ocurrió el deceso, sino también otras formas que ayudan a la omisión de la agencia. En (4), por ejemplo, la cercanía entre el nombre del restaurante y la forma “pedirán detención” denota cierta empatía, por parte del restaurante, con los afectados y una colaboración, así mismo, con las investigaciones policiales. Esto, por supuesto, más allá de señalarlos como agentes responsables, los construye como agentes empáticos y externos al suceso. Una situación similar ocurre con (5), donde el restaurante es presentado como un agente empático al “reabrir” de manera paulatina o progresiva (“parcialmente”) sus locales o sedes, lo cual hace ver a la empresa de comida como una entidad con acciones consecuentes tras el fallecimiento de los empleados.

Además de la nominalización, es posible observar que la prensa evidencia el uso de metonimias para referirse al evento en el que los dos trabajadores fallecieron. En este caso, la prensa emplea el término *accidente* para referir también a dicho evento:

(6) Ministerio de Trabajo reduce de 30 a 10 días el tiempo de investigación por **accidentes laborales** mortales (*El Comercio*, 24/12/2019).

(7) McDonald's: MTPE reduce de 30 a 10 días el tiempo de investigación por muerte en **accidentes laborales** (*Gestión*, 24/12/2019).

En estos discursos, el empleo de la palabra *accidente* por *muerte* supone un encubrimiento del carácter negligente de la empresa en tanto enfoca el deceso como un hecho circunstancial e imprevisto a la luz de las personas a las que se dirige (en este caso, a los lectores de noticias). Una forma de contrastar esta representación sobre el enmascaramiento del carácter agentivo —a través del empleo de un sustantivo (ya sea *muerte* o *accidente*)— es confrontándola con otra representación en la que la empresa en tanto agente responsable sea explícitamente señalada, como ocurre verdaderamente en el siguiente fragmento:

(8) Vizcarra se pronunció: Evaluarán normas para **sancionar** con drasticidad a **empresas** que **ocasionen tragedias** como en McDonald's (*Diario El Cusco*, 20/12/2019).

La manera en la que el evento es construido sí permite desplegar implicancias diferentes: o bien a favor de la empresa omitiendo su agencia, como en (1)-(7), o bien en oposición a ella, como en (8), en la que la empresa es directamente partícipe. Sin embargo, no todo carácter agentivo en el discurso supone una responsabilidad asociada la empresa, como se evidencia en (9) y (10):

(9) **Máquina** que **causó muerte de dos jóvenes trabajadores** en McDonald's era una “bomba de tiempo” (*La República*, 21/12/2019).

(10) Peritos de la Dirincri aseguran que **máquina que causó la muerte de dos trabajadores** de McDonald's era una “bomba de tiempo” (*Perú 21*, 21/12/2019).

En estos segmentos seleccionados, el agente no es obviado de la representación discursiva del hecho en el que los trabajadores fallecieron. Sin embargo, el empleo de la metonimia —UNA ENTIDAD DEL RESTAURANTE POR EL RESTAURANTE— procura esconder la responsabilidad de la empresa al ser reemplazada por un objeto de aquella (en este caso, *la máquina*). Asimismo, en interacción con una metáfora, esta le otorgaría un carácter animado (o de agencia) a una entidad inanimada con el propósito de reforzar el enmascaramiento del restaurante frente al siniestro. Así, estos dos últimos discursos (9) y (10) protegerían también la imagen positiva de la empresa mediante una metonimia que despliega la responsabilidad del verdadero agente involucrado (McDonald's) hacia una entidad de aquella, y una metáfora, que personifica la entidad inanimada para completar el proceso de enmascaramiento, y darle responsabilidad en tanto un causante, gramaticalmente, más visible.

4.1.2. INTENSIFICACIÓN DEL CARÁCTER PROLÍFICO (DE LA EMPRESA) EN TANTO UN ACTOR SOCIAL RENTABLE Y SENSIBLE

Esta es otra macroestrategia que contribuye a preservar la imagen positiva de McDonald's frente al deceso de los trabajadores de dicha empresa. En este caso, la prensa escrita peruana empezó a movilizar una serie de discursos que intensificaban el carácter prolífico de la empresa en tanto un actor social rentable, objetivo y sensible ante la muerte de los *jóvenes*. Por citar un primer ejemplo:

(11) Operadora de **McDonald's** asegura que **sí paga “salarios competitivos”** (*El Comercio*, 19/12/2019).

Ante el deceso de los jóvenes, una forma posible de señalamiento a la empresa de comida rápida reside en el juicio de la percepción económica que reciben sus empleados. Sin embargo, mediante el empleo de la forma adverbial afirmativa “sí” en (11), el discurso precedente evita una posible incriminación en ese sentido, y legitima a la empresa como una entidad donde sus empleados gozan de haberes rentables en el seno de un contexto laboral competidor. Esta manera de exaltar a la empresa no solo ocurre en referencia al sueldo de sus empleados, sino también en un contexto local más global, como la rentabilidad que le genera al país:

(12) **Cadenas de fast food** moverán **US\$ 2,500 millones** el próximo año (*Gestión*, 18/12/2019).

La inversión económica que generaría la cadena de restaurantes es la representación más concreta de la rentabilidad de dicha entidad en el seno de un contexto local pertinente para el país y, presumiblemente, para sus ciudadanos (es decir, el lado positivo de aquella). Esta implicancia es presentada discursivamente por medio de un juego de números como estrategia (van Dijk, 2006). De tal modo, esta productividad es legitimada con la expresión “US\$ 2,500 millones”, la cual pretende construir una representación objetiva y confiable, de lo beneficiosa que resulta la cadena de restaurantes. Otros discursos que resaltan también el rostro positivo de McDonald's se reportan a continuación:

(13) McDonald's: **transnacional evalúa caso de muertes con Arcos Dorados**, empresa que opera franquicias en Perú (*La República*, 18/12/2019).

(14) **McDonald's asegura que no abrirá sus locales hasta que “realicen sus propias revisiones”** (*La República*, 20/12/2019).

Estos discursos preservan también el rostro positivo del restaurante, pero apelando a McDonald's no solo como un actor social (presumiblemente) responsable, sino también sensible y consecuente con el deceso. En (13), por ejemplo, la empresa adquiere agencia en la medida de que esta muestra un margen de acción frente a la muerte (en ese caso, la volición de llevar a cabo una evaluación). En (14), por su parte, se despliega un carácter agentivo, pero para mostrar el lado empático de la empresa y su carácter objetivo en el seno de una investigación interna. De esta forma, la prensa despliega una representación de la empresa en la que, por sí misma, tiene deseos de indagar o evaluar el incidente, lo cual construye también una especie de superioridad moral.

4.2. LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LOS TRABAJADORES DE MCDONALD'S

Este apartado muestra el tratamiento discursivo que la prensa escrita peruana realiza respecto de los trabajadores fallecidos. Se presentan dos macroestrategias: intensificación de la agencia de los trabajadores como responsables de la negligencia que terminó con sus vidas (omitiendo la agencia del restaurante McDonald's), y la minimización del carácter laboral de los empleados mediante un proceso de recategorización léxica por generalización, representándolos discursivamente solo como "jóvenes".

4.2.1. INTENSIFICACIÓN DEL CARÁCTER AGENTIVO DE LOS TRABAJADORES EN TANTO UN ACTOR SOCIAL RESPONSABLE

Esta macroestrategia exalta el carácter agentivo de los trabajadores en tanto un actor social responsable de su fallecimiento. Un primer discurso reportado por la prensa se muestra a continuación:

(15) McDonald's: **Imágenes muestran que jóvenes trabajaban sin indumentaria adecuada y en condiciones inseguras** (*Perú21*, 18/12/2019).

En el discurso, se enfatiza una presunta irresponsabilidad de los trabajadores, a los cuales se les atañe la responsabilidad de eludir políticas o normas laborales preestablecidas, como el uso de una adecuada indumentaria. Es decir, en la representación discursiva (15) se omite la agencia de la empresa al no mencionar que fue ella la que no les proveyó de la indumentaria adecuada. Otro aspecto que refuerza esta representación de culpabilidad en los trabajadores reside en la redistribución gráfica de la información; el nombre *McDonald's* se menciona fuera de la oración haciendo notar que dicho establecimiento es únicamente el lugar donde se produjeron estos hechos, mas no que esta

empresa causó este incidente o fue también partícipe. Otro discurso que evidencia esta misma representación negativa de los empleados, pero de un diario diferente, se muestra a continuación:

(16) Jóvenes que trabajaban en McDonald's estaban baldeando la cocina cuando se electrocutaron (*Diario Ojo*, 15/12/2019).

En (16), los empleados son también dotados de un carácter agentivo con el propósito de representarlos como los únicos causantes o gestores de su deceso. En este caso, se reporta como negativa o perjudicial su labor de “baldear” la cocina, lo cual implica ser una acción propia de ellos y la causante de su deceso. En este sentido, es posible señalar que la prensa emplea el mecanismo discursivo de causa-efecto para mitigar la responsabilidad de sus empleadores. Así, la acción que estos “jóvenes” realizaron fue la causante de su propia muerte (es decir, “fueron ellos quienes acabaron con su propia existencia”, según la prensa).

4.2.2. MINIMIZACIÓN DEL CARÁCTER LABORAL DE LOS EMPLEADOS EN TANTO ACTORES SOCIALES LEGÍTIMOS DE UNA EMPRESA

Esta macroestrategia desplaza el estatus o condición laboral de los empleados fallecidos, lo cual trata el fallecimiento de estos a la luz de un deceso general en la sociedad y no situado en el marco de su desempeño laboral con McDonald's. En el discurso de la prensa escrita peruana, esto es llevado a cabo mediante el mecanismo de recategorización léxica que generaliza a los trabajadores como “jóvenes”, hecho que los excluye del vínculo laboral. Leamos un primer ejemplo de ello:

(17) Ministra Alva: La seguridad y salud de los jóvenes no se transa (*La República*, 20/12/2019).

Como se muestra, el rasgo laboral de estos trabajadores queda omitido al recategorizarlos como “jóvenes”. Así, una implicación de este tipo de representaciones es que, en general, ha ocurrido el fallecimiento de dos jóvenes, y no de dos trabajadores en el seno de su desempeño o jornada laboral en alguna empresa. Además de ello, en el discurso, se aprecia que la prensa recurre a la intertextualidad (citando a quien fuera la Ministra de Economía y Finanzas del Perú en un tono moralizador) sin mencionar a la empresa de la cual se tiene el antecedente de la seguridad y salud a la que se apela. Este discurso intertextual es también excluyente, pues solo refiere a los trabajadores jóvenes, mas no a los de otras edades.

Otros reportes de la prensa dejan constancia de este tipo de representaciones en el que se omite la categoría de “trabajador” en el seno de un performance laboral:

(18) Madre de **joven** que murió electrocutada en McDonald’s: “Ella decía que los explotaban mucho” (*La República*, 19/12/2019).

(19) Caso McDonald’s: pidieron a trabajadores no dar información sobre la muerte de los **dos jóvenes** (*La República*, 19/12/2019).

(20) McDonalds: Pedirán detención de representantes de cadena de fast food por muerte de **jóvenes** (*Trome*, 21/12/2019).

Podría pensarse que esta forma de referirse a los trabajadores, como “jóvenes”, es inocente o relativamente objetiva; sin embargo, como ya lo hemos indicado, esto implica *arrancarles* el carácter legal de “trabajadores” a las personas que fallecieron. El problema acerca de este aspecto es que, en esa misma línea, se mitigan otras circunstancias del hecho. Por ejemplo, se obvian las condiciones laborales de quienes fallecieron, si la empresa proveía indumentaria a sus empleados, si contemplaba políticas de prevención ante situaciones semejantes, o las razones del deceso en un contexto de trabajo. En otras palabras, al quitarles el carácter laboral a los empleados se les sustrae también circunstancias que tienen pertinencia con el lugar y las condiciones de su deceso, el lugar donde laboraban; lo cual, a su vez, borra a McDonald’s de la escena de la muerte en tanto agente social implicado.

CONCLUSIONES

Las construcciones discursivas que realizó la prensa escrita peruana en torno a McDonald’s y sus empleados ante el incidente fueron, hegemónicamente, desiguales. Esta desigualdad implicó una polarización entre un grupo económico legítimo, la empresa, frente a un sector de la población vulnerable, sus trabajadores. Con esta polarización, los discursos alrededor de McDonald’s evidenciaron una promoción de características positivas de la empresa (el “Nosotros”) frente a la caracterización de atributos negativos de sus empleados (el “Otro”). Es decir, en los discursos se recrearon actores sociales diferentes ante el suceso: unos con atributos positivos, y otros, en cambio, con rasgos negativos.

En cualquiera de ambos escenarios, la imagen positiva de los empleadores fue siempre preservada a costa de la de sus empleados. Por un lado, esta imagen positiva de la empresa fue salvaguardada mediante dos estrategias globales: la minimización del carácter agentivo de McDonald’s como entidad vinculante con la muerte de sus

empleados y la intensificación de su carácter prolífico en tanto un actor social rentable, objetivo y sensible al siniestro. Por otro lado, ante el mismo suceso, la imagen negativa de los empleados fue exaltada a partir de dos estrategias globales: la intensificación del carácter agentivo de los trabajadores en tanto actores sociales causantes de su muerte, y la minimización del carácter laboral de los empleados en tanto actores sociales legítimos de la empresa, con una muerte desvinculada de su centro laboral y generalizada en la sociedad como la muerte de dos “jóvenes”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHARTERIS-BLACK, J. (2006). Britain as a container: Immigration metaphors in the 2005 election campaign, *Discourse & Society*, 17(6), 563-582.

DOMÍNGUEZ CHENGUAYEN, F. J., CONCHACALLE, D. I. & MALCA BELÉN, M. A. (2021). Metáforas, representación discursiva y migración venezolana en el Perú: hacia un análisis crítico-cognitivo del discurso de la prensa escrita peruana, *Lengua y Migración*, 13(2), 53-71.

EDITORIAL DE *EL COMERCIO* (30 de diciembre de 2020). Caso McDonald's: las claves de la investigación sobre la muerte de dos jóvenes trabajadores. *El Comercio*.

FERNÁNDEZ-COZMAN, C. (2022). El motor metafórico en *Otoño, endechas* de Javier Sologuren y el legado de Stéphane Mallarmé. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 5(9). <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.130>

HALL, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago University Press.

PANTHER, K., THORNBURG, L. & BARCELONA, A. (2009). *Metonymy and Metaphor in Grammar*. John Benjamins Publishing Company.

SPIVAK, G. (1988). Can the subaltern speak? En C. Nelson & L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). University of Illinois Press.

VAN DIJK, T. (1993). Principles of critical discourse analysis, *Discourse & Society*, 4, 249-283.

VAN DIJK, T. (1998). *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. Sage Publications.

VAN DIJK, T. (1999). *Análisis del discurso social y político*. Abya Yala.

- VAN DIJK, T. (2008). *Discourse and context: A sociocognitive approach*. Cambridge University Press.
- VAN DIJK, T. (2015). Critical Discourse Analysis. En D. Schiffrin, D. Tannen & H. E. Hamilton (eds.), *The Handbook of Discourse Analysis* (pp. 466-485). Wiley Blackwell.
- VAN DIJK, T. (2016). Critical discourse studies: a sociocognitive approach. En R. Wodak & M. Mayer (eds.), *Methods of Critical Discourse Studies* (pp. 62-85). Sage.
- VAN LEEUWEN, T. (1993). Genre and Field in Critical Discourse Analysis, *Discourse & Society*, 4(2), 193-223.
- VÁSQUEZ, C & NÚÑEZ, J. (2014). *Estudio de pre-factibilidad de un Fast Food de comida rápida peruana en Lima Metropolitana* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/5412>
- YAMAMOTO, M. (2006). *Agency and Impersonality. Their Linguistic and Cultural Manifestations*. John Benjamins.
- WODAK, R. (2001). What is CDA about: A summary of its history, important concepts, and its developments. En R. Wodak & M. Mayer (eds.), *Methods of Critical Discourse Studies* (pp. 1-13). Sage.

**“SÓLO TÚ ERES PURO”: EL ABSURDO Y LOS PRINCIPIOS DEL ARTE
POÉTICA EN *TRILCE* (1922) DE CÉSAR VALLEJO**

**“SÓLO TÚ ERES PURO”: THE ABSURD AND THE PRINCIPLES OF POETIC
ART IN *TRILCE* (1922) BY CÉSAR VALLEJO**

Miguel Ángel Carhuaricra Anco
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
miguel.carhuaricra20@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-3819-8350>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.160>

Fecha de recepción: 01.01.23 | Fecha de aceptación: 30.04.2023

RESUMEN

El presente artículo explora los principios del arte poética expuestas en *Trilce* de César Vallejo. La idea que guía este estudio es que, en los poemas “XIV”, “XLV” y “LXXIII”, las imágenes poéticas muestran la relevancia del absurdo en la expresión de la poética vallejana. Para tal propósito, primero, resaltamos las intuiciones estéticas de los primeros lectores del poemario y realizamos un balance de los asedios críticos enfocados en el estudio del absurdo; luego, desde la propuesta de Rafael Lapesa y Gaston Bachelard, analizamos e interpretamos las imágenes poéticas en los poemas mencionados; finalmente, se reflexiona sobre la relación entre imagen poética, absurdo y creación poética para la comprensión de la poética trílceica.

PALABRAS CLAVE: *Trilce*, imagen poética, sujeto poético, absurdo, arte poética.

ABSTRACT

This article explores the principles of poetic art exposed by César Vallejo's *Trilce*. The idea that guides this study is that, in the poems “XIV”, “XLV” and “LXXIII”, the poetic images show the relevance of the absurd in the expression of Vallejian poetics. For this purpose, first, we highlight the aesthetic intuitions of the first readers of the collection of poems and we make a balance of the critical sieges focused on the study of the absurd; then, from the proposal of Rafael Lapesa and Gaston Bachelard, we analyze and interpret the poetic images in the mentioned poems; Finally, it reflects on the relationship between the poetic image, the absurd and poetic creation for the understanding of Trilce poetics.

KEYWORDS: *Trilce*, poetic image, poetic subject, absurd, poetic art.

1. INCISIONES ESTÉTICAS A LAS LECTURAS INICIALES DE *TRILCE*

La presencia de *Trilce* en el escenario literario generó valoraciones diversas en el círculo intelectual de la época. Las primeras lecturas destacan la insularidad del poemario, el hermetismo de sus poemas y la potencia emotiva y sugerente de sus versos. Al mismo tiempo, estas iniciales apreciaciones registran intuiciones estéticas afines al momento de enunciación, las cuales nos permiten delinear aspectos de la poética tríllica. Por ello, revisaremos las recensiones literarias del periodo 1922-1930, etapa enmarcada por los prólogos de Antenor Orrego y José Bergamín, y advertiremos las ideas concebidas sobre la poesía en el segundo poemario de César Vallejo.

Antenor Orrego (1922), en sus “Palabras prologales” a *Trilce*, observó agudamente la estela estético-poética del poemario y lo concibió como “una superación estética en la gestualidad de América” (p. III). Esta apreciación se debe a que, en su parecer, Vallejo “busca el secreto de la vida en sí misma [...] [y] quiere dar una versión más directa, más caliente y cercana de la vida” (pp. IV-V). En este planteamiento, se oye un principio de la poética tríllica notado por Orrego: la poesía “indaga” los aspectos ocultos de la vida real y el poeta los revela con intensidad emocional y altura escritural. Por tal motivo, concluye otorgándole al creador de poemas una función con claras reminiscencias románticas: “El poeta asume entonces su máximo rol de humanidad, lo que equivale a su más alto rol de expresión, lo que equivale, a su vez, a su máximo rol estético” (pp. VI-VII).

Para Orrego, toda expresión estética presenta “un ritmo secreto de entrañada interioridad, un hálito latente que no está en la literalidad de la expresión, una ánima ingravida y eterizada que no está en las partes sino en el conjunto” (p. VIII). Precisa que, cuando el arte y el artista superan los planos de expresión, entonces se “da” el ritmo y, además, nos aclara que “este ritmo no lo crea el artista, es una cosa dada ya, que sólo reclama ser descubierta” (p. IX). De esta teorización, se puede esbozar un segundo principio de la poética de *Trilce*: la poesía descubre y transmite un ritmo vital de los seres vivos y de las cosas, que siempre están ahí a la espera de su instante de infinito. A partir de ello, Orrego afirma: “la más grande función del artista: descubrir el ritmo, y por medio de su arte,

expresarlo. El artista no es sino un simple vehículo o conductor [...]. Los ritmos de las cosas están esperando, desde toda eternidad, un revelador” (p. IX).

Orrego advierte que es “tiempo” de leer *Trilce* debido a que comunica muchos ritmos descubiertos por Vallejo y persigue dos propósitos: 1. Interpelar los “ojos, nervios, cerebros y corazones” (p. IX) del lector y pueda descubrir lo que el poeta descubrió; 2. “Tocar” la interioridad del hombre para que “se conozca más, se descubra más y ame más” (p. X). Estos dos propósitos nos permiten plantear un tercer principio poético detectado en *Trilce*: la poesía es un mecanismo verbal que activa la sensorialidad y la inteligibilidad del lector para propiciar su autoconocimiento. En resumen, en la óptica de Orrego, aproximación a la vida, descubrimiento del ritmo vital de las cosas y autoconocimiento humano constituyen los ejes de la poética trílce.

Luis Alberto Sánchez (1997) considera a Vallejo como un poeta brujo y a *Trilce* como un poemario que le genera incompreensión y asombro; por ello, reconoce su hermetismo y su potencial capacidad de sugerir: “Me extraña y al mismo tiempo, comprendo, o quiero comprender” (p. 181). También nos informa que este libro se ha germinado después de la experiencia carcelaria y de haberse emborrachado de exotismo, de amargura y de vino, en otras palabras, “[D]espués de tres años, en los cuales la vida le ha combatido duramente” (p. 181). Así mismo, asevera: “Este poeta de talento de la vida, busca en todas las cosas un sentido íntimo, profundo y palpitante, cuya expresión adecuada quiere él aprehender” (p. 181). A través de estas ideas, Luis Alberto Sánchez deja huellas de un principio poético trílce: la poesía se fundamenta en la experiencia vital real e intenta captar el sentido primigenio y emocional de las cosas.

Carlos Gonzales Posada (1997), al igual que Luis Alberto Sánchez, reconoce el hermetismo de *Trilce* y la inexplicable y rara emoción que genera. Además, percibe la ausencia de concepciones imaginarias y que “las sensaciones emotivas son intensas, puras, totales; son como “blocks” donde la revelación se insinúa y sugestiona, [...] porque la comprensibilidad depende de un sentido de identidad emotiva con el espíritu del poeta (p. 183). A su vez, aclara que, después de leída cada composición, las palabras se confunden, pero “la poesía, ora tierna y quejumbrosa, ora irónica y trágica, ora sencilla, ora compleja, se

graba profundamente, deja su huella pura sin ideas, sin palabras” (p. 184). Afín a la propuesta de Antenor Orrego y Luis Alberto Sánchez, este planteamiento enfatiza el impulso vital y real de la poesía; no obstante, también traza otro principio poético de *Trilce*: la poesía registra la circunstancia emocional del poeta y genera sugerencias en el lector.

A decir de Jorge Basadre (1997), en *Trilce*, las voces vulgares, familiares, populares y regionales alcanzan esplendor con el afán de encontrar una expresión directa, es decir, inmediata a la vivencia. Sin embargo, esclarece que su estética no se fundamenta en la lógica purista del arte por el arte, pues “[A]unque rompe con la lógica objetiva y cerebral y va a una personal realización, tiene un fundamental contenido romántico. Su deshumanización es para dejar más desnuda el alma en sus raíces afectivas” (p. 213). Podemos reconocer que Basadre valora la capacidad de César Vallejo para armonizar los diferentes registros lingüísticos y comunicar el instante afectivo de manera muy espontánea. Inferimos de ello un principio poético activo en *Trilce*: la poesía integra lo diferente, los opuestos, diríamos lo absurdo y expresa la subjetividad franca del poeta.

José Bergamín (1997), por su parte, identifica en *Trilce* un lenguaje descarnado, desprovisto de su ropaje metafórico, depositario de un estremecimiento de máxima tensión poética y que comunica “el profundo sentido y sentimiento de una razón puramente humana” (p. 221). Además, precisa que la pureza de *Trilce* es íntegramente espiritual y que posee “tanto ímpetu, que nos parece áspera y dura al primer contacto; pero, por eso mismo, como todo lo que se expresa más estrictamente, afianza el sentido humano de lo verdadero: o, verdaderamente, lo más humano” (pp. 221-222). En este planteamiento, existe una coincidencia con Jorge Basadre respecto del tipo de lenguaje y su propósito en *Trilce*. Efectivamente, el lenguaje trílrico trasciende su pretensión metafórica y deja “oír” el encuentro entre lo subjetivo y lo racional, vale decir, lo humano. A partir de ello, se avizora un principio poético trílrico: la poesía revela las verdades de la humanidad.

Ha sido propósito de este primer apartado evaluar las primeras lecturas de *Trilce* para sintonizar con la atmósfera estética propia de la época y delinear los rasgos de la concepción poética del poemario. Como se ha podido observar, las apreciaciones críticas de Antenor Orrego, Luis Alberto Sánchez, Carlos Gonzales Posada, Jorge Basadre y José Bergamín nos

acercan a una poética enfocada en captar y comunicar la esencia vital, realista y emocional de las cosas, integradora de los aspectos disímiles de la vida y siempre centrada en recordar la naturaleza lingüística del texto literario. Consideramos que estas ideas, a modo de protocolo de lectura, nos orientarán el análisis e interpretación de los poemas “XIV”, “XLV” y “LXXIII” de *Trilce*. Previo a esto, no obstante, hemos de revisar el tratamiento y la comprensión que ha tenido la idea del absurdo en este desafiante poemario.

2. ASEDIOS CRÍTICOS SOBRE EL ABSURDO EN *TRILCE*

Ciertamente, *Trilce* expresa un ánimo renovador de la lengua, una forma inédita de razonar y una manifestación original de los sentimientos, características que han configurado el hermetismo de los poemas y han generado extrañeza en el lector. Tales rasgos han motivado algunas preguntas entre los lectores como ¿cuál es la poética de este poemario?, ¿por qué los poemas parecen ilógicos? y ¿qué implicancias tiene el absurdo? En las siguientes líneas, revisaremos algunos planteamientos críticos enfocados en el estudio del absurdo en dicho poemario.

Para James Higgins (1970), “[E]l punto clave de la cosmovisión vallejiana es el sentimiento del absurdo” (p. 218), el cual se expresa en temas como el azar, el guarismo, la catástrofe de la naturaleza, el hombre desplazado, el exilio y el anonimato del poeta. Este sentir también se manifiesta en el tópico de la incapacidad del poeta para discernir debido a que, en un mundo absurdo, todas las cosas se equiparan en su falta de sentido; por tal motivo, en la mente del poeta, los objetos tienden a confundirse (p. 230). En efecto, la dificultad de la voz poética para identificar la singularidad de las cosas en un escenario caótico e ilógico genera un desorden en su valoración y le hace vivir la sensación de absurdo. Sin embargo, nos aclara que, si bien la poesía de César Vallejo “por una parte es un testimonio del absurdo de la condición humana, por otra representa un esfuerzo por trascender esta condición y alcanzar una existencia plena y armoniosa” (p. 232).

En el caso de *Trilce*, según Higgins, los poemas comunican que el ser humano sobrevivirá al desorden que lo rodea y alcanzará otra realidad más armoniosa, una realidad que no se vincula con los conceptos tradicionales de orden y armonía, sino que desde una óptica racional constituye un absurdo. En efecto, precisa Higgins, el término “absurdo”

resulta ambivalente puesto que “es la realidad caótica de nuestra experiencia cotidiana, y es un estado armonioso y unificado en que todas las contradicciones de la vida cotidiana se resuelven” (p. 233). Entonces, en *Trilce*, por un lado, el absurdo son las situaciones ilógicas de la realidad que, aun cuando parecen ajenas y distantes a nuestra experiencia, en realidad, son propias y muy próximas a ella; y, por otro lado, lo absurdo es el instante en que los eventos contradictorios cotidianos coexisten, se complementan y conviven. Para César Vallejo, esta dimensión absurda de la realidad, al estar libre de las limitaciones existenciales, es la realidad única, confiable y verdadera.

Saúl Yurkievich (1978) considera que *Trilce* contiene poemas en los cuales, mediante alusiones más o menos explícitas, se puede desentrañar un concepto de poesía. Intuye que en el poema “XIV”, la voz poética ingresa al absurdo, esto es, a nuestra zona penumbrosa, al lugar de nuestros antagonismos, al espacio en el que se unen la vigilia vigilante y el mundo de nuestros sueños, y donde nuestras motivaciones entretejen una trama profunda: “Ese no puede ser, sido. / Absurdo. / Demencia”. Además, propone que, para el poeta, ingresar al absurdo significa renunciar a la razón dual en el que excluyen lo bueno y lo malo e implica enfrentarse consigo mismo en pos de una búsqueda esencial del nuestro ser. En dicha búsqueda, como supone en el poema “XLV”, topa con el absurdo, con la noche oscura del alma, con la orfandad del desposeído. Finalmente, plantea que el absurdo permite el acceso de nuestra naturaleza profunda, al meollo de nuestra condición y que, por ello, la voz poética del poema “LXXIII” lo ensalza: “Absurdo, sólo tú eres puro. / Absurdo, este exceso sólo ante ti, / se suda de dorado placer” (pp. 24-25). En resumen, Saúl Yurkievich deja entrever que los poemas “XIV”, “XLV” y “LXXIII” de *Trilce* configuran los lineamientos de una poética en el que el absurdo, en tanto espacio de contradicciones, se convierte en la fuente de creación.

Pedro Granados (2014) también analiza el tópico del absurdo en los poemas “XIV”, “XLV” y “LXXIII” de *Trilce*. Para su estudio, propone el siguiente esquema semántico:

Ab-zurdo/a: “Desde [la zurda] el corazón [=sol en Vallejo]”

Es decir, “ab-zurdo” sería una intervención lúdica en la etimología de la palabra propiamente dicha: Ab-surdus (sordo) ... “aquello que es disonante, que no cuadra con lo que suena”; y que en *Trilce* deberíamos más bien con el significado de “desde el corazón” ... o como sinónimo mismo de “corazón”. No sin antes de tener en cuenta que el sujeto poético vallejianos es fundamentalmente solar (pp. 61-62).

A partir de esta explicación, sostiene que el poema “XIV” aludiría al encuentro de César Vallejo con Otilia Villanueva Pajares, la gran pasión de su vida, y a la zozobra que genera dicho apasionamiento. Sobre el poema “XLV”, asevera que el mar representa a Otilia Villanueva y que Inkarrí está presente en la última estrofa vinculado al absurdo y al oro. A partir de ello, concluye que, en este poema, se entrecruzan y se potencian dos discursos: el otiliano (como mar) y el mítico. En relación con el poema “LXXIII”, afirma que es un cuasisoneto circunscrito a un “ay” que posee dos significados: el triunfo del lenguaje y la exaltación pura de humanidad. En su opinión, las primeras estrofas son el anticipo de una suerte de manifiesto o principios estéticos, éticos y utópicos que constituye el último terceto del poema. Al respecto, puntualiza que cuando se menciona que ante el absurdo “se suda dorado placer”, se está considerando a la poesía como condición previa de la expresión de la pureza, de los sentimientos y del Inkarrí.

Para Luis Felipe Rivera Narváez (2023), en *Trilce* se pretende refundar el mundo desde la mirada de un yo vital construido por el yo poético, ver el otro lado de la incertidumbre existencial y “aventurarse a un tipo de conocimiento basado en el absurdo de existir” (p. 244). Comenta que, en el poema “II”, el tiempo está apartado y atrapado, y así se quiere crear nuevamente el mundo. Precisa que este tiempo del yo poético “es parte de ese conocimiento existencialmente absurdo, de ese mundo imperfecto, ilógico y caótico de aquel “Mediodía estancado entre relentes” (p. 244). De este modo, concluye que el poeta ha creado una temporalidad defectuosa y torpe, “donde la realidad se convierte en un cúmulo de imperfecciones que demandan constantes correcciones” (p. 245). En su opinión, esta perspectiva de la existencia y su observación del hombre como un ser imperfecto y alienado constituyen el punto de conexión entre la poética trícica y las estéticas vanguardistas, por ejemplo, el expresionismo alemán que abordó la hondura existencial del ser humano.

En síntesis, el absurdo en *Trilce* es el espacio cotidiano, caótico y contradictorio, y que sirve como impulso poético para hallar nuestra esencia humana. Para James Higgins, el absurdo se presenta en nuestra diaria, desordenada y tensionada realidad única; Saúl Yurkievich lo considera como el espacio de convergencia de contrarios que sirve de motivación para la creación poética y el encuentro con nuestra naturaleza; Pedro Granados, a partir de un esquema semántico muy personal y poco reflexivo, asume que en los poemas

“XIV” y “XLV”, el “ab-zurdo” (desde el corazón) hace referencia Otilia Villanueva Pajares, el gran amor de César Vallejo, mientras que, en la última estrofa del poema “LXXIII”, identifica algunas huellas frágiles de una poética; Luis Felipe Rivera Narváez, apoyado en el poema “II”, sostiene que el tiempo revela un mundo imperfecto e irracional, en suma, absurdo.

En estos estudios revisados, notamos el análisis parcial y la interpretación aislada de algunos versos o estrofas de los poemas de *Trilce* referidos al absurdo; no obstante, los valoramos toda vez que constituyen una orientación para explorar el absurdo y establecer su implicancia en la configuración de una poética. En nuestra opinión, a través del análisis de las imágenes poéticas de los poemas “XIV”, “XLV” y “LXXIII”, se reconoce que la poética de *Trilce* observa, desentraña y comunica el absurdo. Para iniciar el esclarecimiento de esta idea, resulta necesario, entonces, conceptualizar la idea de imagen poética.

3. LA IMAGEN POÉTICA

La imagen es una representación sensible; por ello, su presencia potencialmente alude a uno de los sentidos. De tal modo, una imagen puede ser visual, olfativa, auditiva, gustativa o táctil. Rafael Lapesa (1981) define la imagen poética como “la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles” (p. 45). En términos retóricos, entonces, podemos concluir que una imagen poética es una figura literaria cuyo contenido “sensibiliza” conceptos, ideas o hechos e interpela la sensorialidad del receptor. Para los fines del presente artículo, completamos esta definición con el planteamiento de Gaston Bachelard (2000), quien advierte que la imagen poética “es un resaltar súbito del psiquismo” (p. 7) y precisa que “[N]o es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse” (p. 7).

De lo dicho por Bachelard, entendemos que una imagen poética no remite a una historia o narración de la voz poética, sino que “revive” un evento de manera repentina en la imaginación del poeta. Son los reflejos o guiños de la vivencia, los sitios a los cuales el lector deberá “prestar sentidos”, pues su tarea fenomenológica es observar cada “resplandor” poético de la imagen poética y captar, en tiempo presente, la voz del poeta. Recordemos para

ello que, si bien la imagen poética logra transmitir un sentir, también resalta la existencia del ser¹, esto es, de un sujeto que “imagina” y “habla” para existir. Nos aproximamos, según Bachelard, a un estudio de la fenomenología de la imaginación, el cual consiste en “un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (p. 8).

4. “XIV”

Cual mi explicación.
Esto me lacera de tempranía.
Esa manera de caminar por los trapecios.
Esos corajosos brutos como postizos.
Esa goma que pega el azogue al adentro.
Esas posaderas sentadas para arriba.
Ese no puede ser, sido.
Absurdo.
Demencia.
Pero he venido de Trujillo a Lima.
Pero gano un sueldo de cinco soles.
(Vallejo, 1922, p. 23).

4.1. “ESE NO PUEDE SER, SIDO”: EL RECONOCIMIENTO DEL ABSURDO

El poema “XIV” está compuesto por once versos con rima asonante, divididos en nueve estrofas: la primera constituida por los versos 1 y 2; las siete siguientes, por un solo verso y la novena, por los versos 10 y 11. En la primera estrofa, la voz poética informa que formulará el poema a modo de demostración: “Cual mi explicación” de una situación muy cercana e innombrable y que le “desgarra” la carne desde el inicio del día: “Esto me lacera de tempranía”. Del verso 3 al 7, enumera, de manera más específica y a modo de evidencias concretas, las situaciones que lo “hieren” corporal y emocionalmente: primero, la forma de

¹ Fenomenológicamente, el ser es la “persona en vivencia” de la realidad objetiva, entiéndase imágenes, situaciones, afectividades y evocaciones. El ser es irracional si se presenta “en sí”, vale decir, estático e invariable; se transforma si asume lo de “fuera de sí”, es decir, si incorpora nuevas experiencias a su realidad; es sensible si expresa su “para sí”, en otras palabras, si revela su sentir íntimo, su afectividad (Ferrater, 1995, pp. 683-684).

caminar por los trapecios: “Esa manera de caminar por los trapecios”; segundo, la simulada animalidad del hombre: “Esos corajosos brutos como postizos”; tercero, el contacto con el mercurio: “Esa goma que pega el azogue al adentro”; cuarto: las nalgas del hombre en dirección opuesta: “Esas posaderas sentadas para arriba”; quinto, la ocurrencia de un hecho imposible: “Ese no puede ser, sido”. En el verso 8 y 9, a manera de síntesis, otorga un nombre a estas situaciones observadas: “Absurdo”, e intenta esclarecerlo asumiendo que es una situación análoga a la “Demencia”. En la última estrofa, la voz poética nos remite dos experiencias personales diferentes y que unidas representan lo absurdo de la vida: “Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles”.

Para Alberto Escobar (1973), en el poema “XIV”, el “narrador” toma conciencia de la realidad y capta, desde distintos ángulos y de manera parcial, situaciones antinaturales que los toma como negativos y que se sintetizan en el verso “Ese no puede ser, sido”, que encarna “la dramática fantasía de la persona ante la realidad total” (p. 138). Estas captaciones son englobadas como “Absurdo” y lo diagnostica como “Demencia”. Finalmente, recurre a una situación autobiográfica que lo aflige; no obstante, “al mismo tiempo le permite descubrir el sinsentido de la vida” (p. 139). Aracely Soní Soto (2009) afirma que, en este poema, César Vallejo recrea el absurdo, pero no de una manera conceptual o filosófica, sino en la forma en que siente y vivencia la realidad. En su óptica, el poema recorre el mismo curso y rodeo de sus pensamientos respecto a lo que observa en su entorno y “[E]l absurdo surge del conflicto del poeta con el mundo, de su oposición al orden establecido” (p. 19). Víctor Vich (2021), por su parte, señala que la voz poética se propone comunicar, desde su vida en Lima, una complicada situación personal y, por ello, “muestra que la realidad es violenta, que los condicionamientos sociales la limitan y que ha quedado inscrita en un escenario no solo injusto sino también absurdo” (p. 144). En su opinión, la modernidad es representada de manera crítica, ya que es profundamente artificial: no resuelve los problemas del sujeto, sus logros han sido adulterados y el mundo ha quedado de cabeza. Así mismo, considera que el poema “apunta a deconstruir el relato idealizado del mundo moderno mostrando la precariedad que él mismo produce” (p. 145).

4.2. IMÁGENES POÉTICAS DE “ESTO [QUE] ME LACERA DE TEMPRANÍA”

El poema “XIV” presenta imágenes poéticas del absurdo. En el primer verso, notamos una de naturaleza auditiva que marca el tono sereno y el afán esclarecedor del sujeto poético: “Cual mi explicación” y, en el segundo verso, se percibe una imagen poética visual-táctil: la parte visual refiere la realidad observada: “Esto” y la parte táctil comunica su dolor ante dicha realidad muy cercana: “me lacera de tempranía”. Luego se presenta un continuo de imágenes visuales que remiten a situaciones relativamente próximas, disímiles e inexplicables de diversos campos del saber. Por ejemplo, el artístico: “Esa manera de caminar por los trapecios”; el antropológico: “Esos corajosos brutos como postizos”; el científico “Esa goma que pega el azogue al adentro”, el biológico: “Esas posaderas sentadas para arriba” y el filosófico: “Ese no puede ser, sido”. En el verso 8, se puede reconocer una imagen visual en el que el sujeto poético sintetiza las “visiones” previas: “Absurdo”, realidad similar al estado de “Demencia”, es decir, a la ausencia del sentido racional. Finalmente, identificamos dos imágenes auditivas continuas en las que se “oyen” el lamento y la frustración de su realidad presente: “Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles”.

4.3. INTERPRETACIÓN DE “XIV”: OBSERVAR EL ABSURDO

En el poema “XIV”, el sujeto poético “anuncia” que explicará su experiencia por intermedio de una imagen auditiva que transmite serenidad y equilibrio (“Cual mi explicación”) ante un hecho visible e innombrable expresado en una imagen visual: “Esto”. Dicha imagen visual tiene un significativo impacto en su corporeidad y en su ánimo de manera permanente, tal como lo manifiesta la imagen táctil “me lacera de tempranía”. Reconocemos, entonces, que el sujeto poético, en este primer instante, recurre a la audición, la visión y el tacto para enmarcar su “testimonio de la experiencia” y, sobre todo, para comunicar que su experiencia poética ha significado un encuentro con un hecho indescifrable y desgarrador. En efecto, podemos atisbar un primer principio del arte poética trícico: la poesía observa las realidades próximas, desconocidas y agobiantes.

Luego se presenta un destello de imágenes visuales cuyo propósito es que el lector “observe” las variopintas, inexplicables y manifestaciones de aquello que aún no ha podido dar nombre (“Esto”). Un primer hecho que lo “lacera” nos remite a un escenario artístico:

“Esa manera de caminar por los trapecios”. Si bien un observador común experimenta “asombro” al estar frente a una acrobacia, el sujeto poético no siente lo mismo y, al contrario, se “conmueve” al ver la forma en que una persona se desplaza por el trapecio y pone en riesgo su vida. En otras palabras, donde unos ven una entretenida pirueta, el poeta proyecta una situación límite de la vida. Efectivamente, estamos ante un evento que, al explicarlo en forma de imagen poética, nos permite asumirlo como un acto que genera contrariedades. Un segundo hecho auscultado se enfoca en nuestra naturaleza antropológica: “Esos corajosos brutos como postizos”. Ocurre que todos podemos observar el descontrolado enfado de una persona (“corajosos brutos”) en su semblante y en su actuar, y que se puede entender como la revelación de la animalidad del hombre; no obstante, el sujeto poético se siente “lacerado” al ver que el ser humano quiere disimular dicha animalidad y lo quiere presentar “como postizo”. Entonces, esta imagen visual evidencia hasta qué punto el ser humano, animal racional, quiere ocultar su natural lado irracional.

Un tercer hecho nos encamina a comprender los efectos ilógicos de un evento científico: “Esa goma que pega el azogue al adentro”. Resulta necesario preguntarnos: ¿Por qué esa goma que pega el azogue al adentro “ladera” al sujeto poético?, y lo podemos dividir en dos preguntas más simples: (1) ¿Qué tiene “esa goma que pega el azogue”?; (2) ¿Por qué ladera al sujeto poético? Sucede que el azogue (el mercurio) destila una goma (un líquido) que, por mucho tiempo, se consideró un ingrediente básico para conseguir la piedra filosofal; por tal razón, poseía la virtud de otorgar la inmortalidad. Puede que cualquiera se sienta atraído por las bondades de “esa goma que pega el azogue”; sin embargo, el sujeto poético se siente “lacerado” porque esta goma es altamente tóxica y letal, es decir, es una goma que supone conceder la vida eterna, pero, contrariamente, su manipulación nos recuerda nuestra naturaleza mortal. Una cuarta circunstancia enfatiza lo inexplicable de la biología humana: “Esas posaderas sentadas para arriba”. En relación con el cuerpo humano, las nalgas ocupan la posición abajo y, naturalmente, cuando uno se sienta, continua en la posición inferior. No obstante, el sujeto poético nota, cuando nuevamente su imaginación recorre el movimiento del trapecista, un instante en que sus posaderas están “sentadas para arriba”. Ciertamente, esta imagen visual es la imagen de la relación de continuidad y cambio que implica pasar de lo posible a lo imposible.

Finalmente, el verso “Ese no puede ser, sido” constituye una imagen visual de ecos filosóficos. El ser humano transita por la vida haciendo todo lo que su condición racional y emocional hace posible y, justamente, por esa capacidad también puede expresar qué “no puede ser”. Empero, el sujeto poético se angustia porque la realidad nos permite pasar, de manera muy repentina, de la imposibilidad (“no puede ser”) no a la posibilidad (el puede ser), sino a la concretización del hecho (“[ha] sido”). Por la explicación de las imágenes poéticas, podemos comprender que la voz de los textos se ve en la necesidad de captar desde distintas aristas la realidad y, al adentrarse racional y emocionalmente en ella, puede reconocer sus confusiones, sus ambigüedades y sus contradicciones. Esa realidad confusa, ambigua y contradictoria se resume en la imagen visual del “Absurdo”, análogo al estado de “Demencia”, a la falta del sentido lógico.

Por lo tanto, podemos reconocer un principio de la poética trícica: la poesía observa el absurdo atentamente y, al adentrarse en él, va encontrando el lenguaje que permite nombrarlo. Esta inmersión del sujeto poético en el absurdo, por supuesto, no significa una desconexión de la realidad; antes bien, representa una experiencia que le permite percatarse, con mayor claridad, de su cotidianidad y su presente. En consecuencia, entiende que tan absurdo como irónico ha resultado su decisión de experimentar la modernidad y lo hace sentir a través de la imagen auditiva del lamento: “Pero he venido de Trujillo a Lima”; así mismo, tan absurdo e ilógico es la situación socioeconómica que vive en la Lima moderna y lo expresa en la imagen auditiva de la frustración: “Pero gano un sueldo de cinco soles”.

5. “XLV”

Me desvinculo del mar
cuando vienen las aguas a mí.

Salgamos siempre. Saboreemos
la canción estupenda, la canción dicha
por los labios inferiores del deseo.
Oh prodigiosa doncellez.
Pasa la brisa sin sal.

A lo lejos husmeo los tuétanos
oyendo el tanteo profundo, a la caza
de teclas de resaca.

Y si así
diéramos las narices
en el absurdo,
nos cubriremos con el oro de no tener nada,
y empollaremos el ala aún no nacida
de la noche, hermana
de esta ala huérfana del día,
que a fuerza de ser una ya no es ala.
(Vallejo, 1922, p. 70).

5.1. “A LO LEJOS HUSMEO LOS TUÉTANOS”: LA CAPTACIÓN DEL ABSURDO

El poema “XLV” presenta cuatro estrofas de versos asimétricos y de rima asonante. En la primera estrofa, la voz poética nos “cuenta” su experiencia de “desapego” del mar en circunstancias en que las olas se acercan a él: “Me desvinculo del mar / cuando vienen las aguas a mí”. En la segunda estrofa, realiza dos llamados: (1) a “salir”, a desvincularse, a liberarnos: “Salgamos siempre”; (2) a degustar los sonidos asombrosos e íntimos: “Saboreemos / la canción estupenda, la canción dicha / por los labios inferiores del deseo”. Luego de estos llamados, ensalza la “pureza” de estas canciones: “Oh prodigiosa doncellez”; no obstante, este estado de admiración dura un instante, pues prontamente recupera la sensorialidad y vive la experiencia marina: “Pasa la brisa sin sal”.

En la tercera estrofa, asevera que es capaz de “captar”, a gran distancia, la interioridad oculta y compleja de los seres vivos: “A lo lejos husmeo los tuétanos” y que simultáneamente está “oyendo el tanteo profundo” o, en todo caso, que es capaz de “percibir” ese camino al descubrimiento de la esencia vital mientras “acecha” los sonidos de las olas que retroceden: “a la caza de teclas de resaca”. Finalmente, en la cuarta estrofa, plantea una hipótesis: “Y si

diéramos las narices en el absurdo, nos cubriremos con el oro de no tener nada”. Ello quiere decir que, si encuentra con una situación absurda, entonces pasará “de no tener nada” a cubrirse de oro (entiéndase estar esplendoroso y generar asombro). En esas circunstancias, estarán en condiciones “dar” existencia a lo que “está ahí invisible”: “y empollaremos el ala aún no nacida / de la noche”. Además, nos aclara que esta ala es “hermana / de esta ala huérfana del día”, es decir, es afín con esta ala “olvidada” y que, aunque tenga origen contrario (“del día”), logra complementarse (noche-día). Así mismo, el verso “esta ala huérfana” indica que está sola y que ha perdido su condición de ala: “que a fuerza de ser una ya no es ala”.

Alejandro Lora Risco (1971) comenta que, en el poema “XLV”, el poeta cae en el abismo irremediable y total. A su vez, señala que en la cuarta estrofa reclama el esclarecimiento de los conceptos y que se presenta a nuestra comprensión “como un pensamiento en sí mismo concluso” (p. 166). Ricardo González Vigil (1991) señala que la voz poética se muestra liberado del mar para recibir las aguas de mejor manera e invita al “nosotros” a que lo acompañen a saborear otro mar, luego “se muestra afanado en atisbar la canción o música de esas aguas” (p. 341); y, finalmente, pese a caer en el absurdo, propone conocer la parte “oscura” de las cosas, pues conociendo solo la parte diurna no alcanzaremos nuestro ser pleno e integral. A partir de ello, interpreta que este poema “es una invitación en el plano vital y en el plano estético, una ética y una poética, pilares que sustentan la proeza de haber escrito *Trilce*” (p. 342). A decir de Américo Ferrari (1997), en este poema el absurdo surge “de la toma de conciencia del vacío que halla el hombre cuando busca la plenitud la unidad” (p. 61) y el sentido del mundo se desvanece en ausencia y orfandad; por lo tanto, lo que queda únicamente es empollar el ala de la noche y “hacer surgir la noche ante la vista de todos, y el poema tendrá que contener esta noche, tendrá que decirla y exponerla” (p. 62).

5.2. IMÁGENES POÉTICAS DEL “TANTEO PROFUNDO”

El poema “XLV” presenta imágenes poéticas que esclarecen la actitud del sujeto poético. En la primera estrofa, apreciamos dos: una visual (“Me desvinculo del mar”) y una visual-auditiva-táctil (“cuando vienen las aguas a mí”). El sujeto poético, en esta primera estrofa, nos comunica que en el instante en que “ve”, “oye” y “palpa” las aguas, “deja de contemplar”

el mar. En la segunda estrofa, reconocemos una imagen auditiva del llamado colectivo a la libertad (“Salgamos siempre”). Además, notamos una imagen gustativa-auditiva expresada en la sinestesia (“Saboreemos / la canción estupenda, la canción dicha / por los labios inferiores del deseo”). En esta última, el sujeto poético sugiere el uso novedoso e impensado de los sentidos, pues los sonidos ya no serán “escuchados”, sino “saboreados”; de ese modo, demuestra que ha tomado conciencia de que la realidad requiere ser captada con una sensorialidad diferente. Luego de esta sugerencia, advertimos una imagen auditiva que transmite el reconocimiento y la admiración hacia la pureza (“Oh prodigiosa doncellez”). Cierra esta estrofa una imagen visual-gustativa que evidencia ya su capacidad de utilizar sentidos diferentes en simultáneo (“Pasa la brisa sin sal”).

En la tercera estrofa, se perciben una imagen olfativa (“A lo lejos husmeo los tuétanos”) y dos imágenes auditivas (“oyendo el tanteo profundo” y “a la caza / de teclas de resaca”). La primera denota la capacidad del sujeto poético para captar la interioridad de la vida más allá del tiempo y el espacio (“A lo lejos”); mientras que la primera imagen auditiva indica el modo en que el sujeto poético logra profundizar en la vida (“oyendo”) y la segunda señala cuál es su actitud para alcanzar tal objetivo (“a la caza”). A partir de estas imágenes, podemos reconocer que el sujeto pone en práctica la sugerencia de la estrofa anterior y muestra su capacidad para mantener alerta los sentidos y utilizarlos en un mismo instante.

En la última estrofa, identificamos tres imágenes poéticas táctiles. En la primera (“Y si así / diéramos las narices / en el absurdo”) se plantea una hipótesis del encuentro muy cercano con el absurdo, entiéndase la realidad confusa, ambigua y contradictoria. En la segunda (“nos cubriremos con el oro de no tener nada”) se nos permite conocer un primer efecto: estaremos esplendorosos y asombraremos. En la tercera (“y empollaremos el ala aún no nacida / de la noche”) se revela que el absurdo nos genera la capacidad de generar vida al “ala” que está ahí, pero que aún no brota. Precisemos que “el ala aún no nacida de la noche” es “hermana / de esta ala huérfana del día”; en ese sentido, se presenta una imagen visual de la complementariedad frustrada, pues no es posible observar las alas juntas. Más aún, notamos otra imagen visual de la existencia sin sentido, pues el sujeto poético ve el ala solitaria (“esta ala huérfana”), que por existir sola (“a fuerza de ser una”) no cumple su función y, en realidad, “ya no es ala”. En resumen, las imágenes poéticas de esta estrofa advierten el

impacto del absurdo en la actitud y el proceder del sujeto poético y, posteriormente, en el horizonte de su creación.

5.3. INTERPRETACIÓN DE “XLV”: DESENTRAÑAR EL ABSURDO

En el poema “XLV”, el sujeto poético se encuentra frente al mar y, a partir de esta experiencia, comunica su actitud poética. En la primera estrofa, las imágenes son, aparentemente contradictorias: “Me desvinculo del mar / cuando vienen las aguas a mí”; no obstante, estamos ante una acción trascendente para el quehacer poético. Es posible que la contemplación del mar sea una vía para inspirar creaciones artísticas y la voz del poema no niega dicha posibilidad; sin embargo, “cuando vienen las aguas” del mar, las vemos cercanamente, las tocamos y las olemos, entonces lo racional indica que nuestra contemplación se corte, pues la realidad marina se está vivenciando. Por ello, cuando el sujeto poético afirma “Me desvinculo del mar” no hace sino comunicar el fin de su contemplación debido a que ahora es más importante el contacto visual, auditivo y táctil con las aguas.

Esta primera intuición lo anima liberarse de los mecanismos convencionales de la creación y se hace oír mediante una imagen auditiva: “Salgamos siempre”. Luego, plantea una manera en que se puede alcanzar la libertad creativa: “Saboreemos / la canción estupenda, la canción dicha / por los labios inferiores del deseo”. A partir de esta imagen gustativo-auditiva, comprendemos que la libertad poética se alcanzará en el momento que nuestros sentidos sean capaces de una acción inédita e ilógica como degustar pacientemente los sonidos; en otras palabras, para poetizar se requiere una sensorialidad más potente. Precisemos que la sonoridad que refiere el sujeto poético es “estupenda” y “dicha / por los labios inferiores del deseo”, entiéndase asombrosa e íntima; por lo tanto, se requiere un afinado paladar auditivo. Habiendo sugerido un nuevo modo de captar la realidad, el sujeto poético transmite su admiración hacia la pureza de las aguas del mar: “Oh prodigiosa doncellez”. Siguiendo la lógica del poema, la pureza de las aguas no radica en su transparencia, sino, como en la primera estrofa, en la posibilidad de convocar la sensorialidad total y, como en los primeros versos de la segunda estrofa, en la potencialidad para exigir el uso diferente de los sentidos. El sujeto poético, finalmente, es capaz de tocar el sabor: “Pasa la brisa sin sal” y, de esa manera, demuestra que una nueva sensorialidad se ha impregnado

en él. Por lo explicado, podemos deducir un principio de la poética trílca: la poesía requiere de la activación simultánea y el uso libre de la sensorialidad para intuir nuevos sentidos de la realidad.

En la tercera estrofa, la imagen olfativa “A lo lejos husmeo los tuétanos” nos revela que el sujeto poético tiene la capacidad para “aproximarse” en el interior de los seres vivos, así como las condiciones para sumergirse en la vida y percibir el ritmo vital superando las fronteras del espacio-tiempo. Esta captación del ritmo se logra atendiendo concentradamente los sonidos lejanos y palpables (“oyendo el tanteo profundo”), y cercanos y huidizos (“a la caza / de teclas de resaca”). Estas instantáneas imágenes auditivas, en efecto, nos demuestran que el poeta debe aprehender el ritmo vital de las cosas a través de la afinación de su sensorialidad. En la última estrofa, se intuyen los efectos del golpe concreto con el absurdo. Así, la primera imagen táctil (“Y si así / diéramos las narices / en el absurdo”) configura el instante en que el sujeto poético se ha “topado” al máximo con la realidad confusa, ambigua y contradictoria. Para él, un primer efecto sería “pasar de no tener nada” a cubrirse “con el oro”; en otras palabras, esta imagen nos muestra que el absurdo permite que, en carne propia, se sienta potentado y radiante. Un segundo efecto, consecuencia del primero, sería obtener la capacidad de dar vitalidad, existencia y sentido a las cosas y el sujeto poético lo expresa en una imagen táctil: “y empollaremos el ala aún no nacida / de la noche”. A partir de la explicación de estas imágenes táctiles, destacamos un principio del arte poética: la poesía observa el absurdo para desentrañar el ritmo vital y dar existencia y sentido a las cosas. Cierra este poema con dos imágenes visuales: de la complementariedad frustrada (“el ala aún no nacida / de la noche”), y de la existencia sin sentido (“esta ala huérfana del día”). El sujeto poético, en contacto con el ritmo vital, ahora encuentra el sentido de la realidad. Sucede que las alas funcionan en conjunto y lo que él “nota” es un ala que aún no ha brotado y le quiere dar existencia (“empollaremos”), así mismo, observa un ala solitaria (“esta ala huérfana”) cuyo sentido de su existencia es vacío, pues al estar sola ya no cumple su función natural (dar vuelo) y, por ende, en realidad, “ya no es ala”. En un hecho natural, muy próximo y cotidiano, el sujeto poético logra desentrañar el significado real de aquello que creíamos conocer.

6. “LXXIII”

Ha triunfado otro ay. La verdad está allí.
Y quien tal actúa ¿no va a saber
amaestrar excelentes dijitigrados
para el ratón Sí ...No ... ?

Ha triunfado otro ay y contra nadie.
Oh exósmosis de agua químicamente pura.
Ah míos australes. Oh nuestros divinos.
Tengo pues derecho
a estar verde y contento y peligroso, y a ser
el cincel, miedo del bloque basto y vasto;
a meter la pata y a la risa.

Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer.
(Vallejo, 1922, p. 116).

6.1. “HA TRIUNFADO OTRO AY”: LA COMUNICACIÓN DEL ABSURDO

El poema “LXXIII” presenta tres estrofas de cuatro, siete y tres versos asimétricos, respectivamente, y de rima asonante. En la primera estrofa, la voz poética realiza una afirmación categórica que certifica el triunfo de la emoción concreta como un hecho lógico y real: “Ha triunfado otro ay. La verdad está allí”. Luego se hace una pregunta, acompañada de cierta duda, sobre las capacidades de personas que se conducen por la afirmación inicial: “Y quien tal actúa ¿no va a saber / amaestrar excelentes dijitigrados / para el ratón Sí ...No ...?”.

En la segunda estrofa, comunica otro triunfo de la emoción, pero esta vez sin generar daños: “Ha triunfado otro ay y contra nadie” y, al “descubrir” la pureza de las cosas, exclama: “Oh exósmosis de agua químicamente pura. / Ah míos australes. Oh nuestros divinos”.

Luego, señala que este descubrimiento otorga cuatro derechos: (1) a sentirse esperanzado, feliz y malicioso (“a estar verde y contento y peligroso”); (2) a ser el “instrumento” que crea formas armónicas (“y a ser / el cincel, miedo del bloque basto y vasto”); (3) a equivocarse humanamente (“a meter la pata”); y (4) a sonreír placenteramente (“a la risa”). En la tercera estrofa, se dirige al absurdo personificado y, de manera familiar, le reconoce su pureza: “Absurdo, sólo tú eres puro”. Además, nos informa que experimenta un “exceso” que, únicamente ante el absurdo, le genera un reluciente placer que sale por entre sus poros: “Absurdo, este exceso sólo ante ti se / suda de dorado placer”.

Según James Higgins (1988), en el texto “LXXIII”, el poeta declara su independencia de la sociedad alienante y reclama su derecho a humanizarse y a ser irreverente. Así mismo, propone “una actividad poética que será un estilo de vida alternativo dedicado a la subversión de los valores establecidos y a la realización del ser” (p. 154). Para José Pascual Buxó (1992), ante la reiterada experiencia de un mundo cuya única certeza es el dolor irracional, César Vallejo, en este poema, intenta destruir los moldes del lenguaje para comunicar plenamente sus experiencias inéditas y arribar al absurdo, camino ineludible que transitará si desea que el lenguaje exprese lo normalmente inexpresable. Carlos Fernández (2021) lo considera un ejemplo paradigmático de los poemas de tono humorístico presentes en el libro para revelar su heterogeneidad lingüística y su raíz vanguardista. A su vez, en su opinión, es el “más explícito en lo que respecta a la celebración del error y del absurdo” (p. 152).

6.2. IMÁGENES POÉTICAS DE LA “EXÓSMOSIS DE AGUA QUÍMICAMENTE PURA”

La primera estrofa del poema “LXXIII” se inicia con dos imágenes poéticas: una auditiva (“Ha triunfado otro ay”) y una visual (“La verdad está allí”). Luego presenta otra imagen auditiva en forma de pregunta-duda para consultar si quien reconoce una emoción (“ay”) también está en condiciones de aprender y enseñar acciones repetitivas y rutinarias: “Y quien tal actúa ¿no va a saber / amaestrar excelentes dijitigrados / para el ratón Sí ... No ...? En la segunda estrofa, nuevamente se inicia con una imagen poética auditiva (“Ha triunfado otro ay y contra nadie”) y es seguida por tres imágenes auditivas que transmiten la emoción continua y la admiración del sujeto poético hacia la “pureza” (“Oh exósmosis de agua químicamente pura”,

“Ah míos australes” y “Oh nuestros divinos”). Posteriormente, se perciben imágenes poéticas que ilustran sus humanos derechos: visual (“a estar verde y contento y peligroso”), táctil (“a ser el cincel, miedo del bloque basto y vasto”), táctil (“a meter la pata”) y auditiva (“a la risa”). Finalmente, en la tercera estrofa, reconocemos la imagen poética visual del “Absurdo”, aquella realidad confusa, ambigua y contradictoria, seguida de una imagen auditiva de ensalzamiento hacia su pureza (“sólo tú eres puro”). Al final, se dirige otra vez al “Absurdo” y muestra una imagen táctil (“este exceso sólo ante ti se / suda de dorado placer”).

6.3. INTERPRETACIÓN DE “LXXIII”: LA POESÍA COMUNICA LA VERDAD Y LA PUREZA DEL ABSURDO

El poema “LXIII”, en el primer verso, presenta una imagen poética auditiva de la cual el sujeto poético “escucha” una “nueva” victoria de la emoción (“Ha triunfado otro ay”), así como una imagen visual que califica dicha victoria emocional como un hecho veraz (“La verdad está allí”). Al relacionar estas dos imágenes entendemos que quien ha captado la emoción conoce lo verdaderamente humano. Luego, la pregunta-duda de la imagen auditiva expresa una angustia moderada: “Y quien tal actúa ¿no va a saber / amaestrar excelentes dijitigrados / para el ratón Sí ... No ...?”. En concreto, lo que consulta entonadamente es si “quien capta la emoción”, ¿acaso no tiene los saberes para enseñar (“amaestrar”) a los hábiles gatos (dijitigrados) a cazar ratones? Entonces, notamos que el sujeto poético sobrepone el saber emocional por sobre el saber rutinario y predecible. Si bien hacia la parte final de la pregunta expresa una duda (“Sí ... No ...”), al afirmar en el primer verso que “la verdad está allí” en la emoción triunfante manifiesta su valoración mayor por el saber de la emoción.

La segunda estrofa también inicia con una imagen auditiva; no obstante, en este caso, el sujeto poético informa que la victoria de un “ay” diferente no ha perjudicado a nadie: “Ha triunfado otro ay y contra nadie”. Por lo tanto, deducimos que el “ay” triunfante de la primera estrofa es de una emoción dolorosa; mientras que el “ay” de la segunda estrofa es de una emoción placentera. Si consideramos la predilección por imágenes auditivas y la capacidad para captar esas emociones de ritmos diferentes, podemos afirmar que el sujeto poético también sabe captar la emoción de las cosas. Justamente esta emoción le permite expresarse en continuas imágenes auditivas de admiración hacia la pureza: “Oh exósmosis de agua

químicamente pura”, “Ah míos australes” y “Oh nuestros divinos”. Hemos de precisar que estos destellos de emoción se producen ante una naturaleza confusa, ambigua y contradictoria, es decir, ante el absurdo (“Oh exósmosis de agua químicamente pura”), la esencia personal (“Ah míos australes”) y la humanidad superior (“Oh nuestros divinos”). A partir de lo explicado, resulta viable inferir un principio de la poética trícica: la poesía observa y desentraña el sonido vital del absurdo y comunica lo humano verdadero.

Haberse percatado de esta idea ahora le confiere al sujeto poético algunas facultades inherentes a su condición humana (“Tengo pues derecho”) a que en él coexistan sentires diversos y contrarios como la esperanza, la alegría y la malicia; o resumido en la imagen visual (“a estar verde y contento y peligroso”); a considerarse un instrumento que “golpea” para moldear las “estructuras” sólidas, deformadas y extendidas, configurada en la imagen táctil (“a ser el cincel, miedo del bloque basto y vasto”); a equivocarse humanamente expresado en una imagen táctil (“a meter la pata”); a entonar su buen ánimo, representado en la imagen auditiva (“a la risa”). Así las cosas, vemos que el sujeto poético reconoce sus atributos y que resulta factible traducirlos como funciones del poeta: experimentar sentimientos simultáneos, dar nueva forma a lo establecido, buscar humanamente la verdad y recepcionar con entusiasmo la vida.

En la tercera estrofa, el sujeto poético se enfoca en ensalzar la pureza de aquello que le ha permitido impulsar su creación: el “Absurdo”, aquella realidad confusa, ambigua y contradictoria. Por tal motivo, utiliza una imagen auditiva de la admiración para alabar la unicidad y la doncellez del absurdo (“sólo tú eres puro”). Efectivamente, contrario a la lógica convencional, el sujeto poético concibe el absurdo como el único estado puro de la realidad, pero no solo ello, sino que también lo entiende como una fuente para la creación, pues, únicamente ante él, su emoción desbordante y su razón contenida (“este exceso”) se equilibran y “se / suda de dorado placer”, imagen táctil que evidencia que el absurdo estremece la “piel” del sujeto poético y le genera un agobiante placer. Por lo explicado, podemos señalar un último principio de la poética trícica: la poesía comunica la pureza del absurdo, fuente de creación capaz de equilibrar la emoción y la razón del poeta y de los lectores, así como también generarles una angustia placentera. Por cierto, enfatizamos que en dicha comunicación se revela lo verdaderamente humano.

7. REFLEXIONES FINALES

Desde su publicación, *Trilce*, antes que respuestas, ha generado preguntas entre sus lectores. De las muchas interrogantes, una se ha centrado en encontrar el impulso estético del poemario: ¿cuál es la poética de *Trilce*? Considero que las primeras lecturas de este poemario se aproximaron con acierto a sus versos y nos legaron rasgos de su estela poética. En conjunto, estas apreciaciones nos recuerdan que estamos frente a un texto cuya poética consiste en captar y comunicar el ritmo vital, concreto y emotivo de una realidad confusa y extraña, aunque lo importante es que aquellas nos han advertido que su poética se desprende apreciando la naturaleza lingüística e imaginativa del poema. En el tiempo, estas advertencias fueron oídas parcial o mínimamente y recayó en la comprensión somera, abstrusa y desconectada del poemario. El presente estudio valora las lecturas primigenias y actuales y, a partir del análisis de la imagen poética y el develamiento del absurdo, pretendió esbozar los principios del arte poética tríllica.

A partir de la concepción fenomenológica de la imagen poética, hemos intentado asediar sensorialmente las manifestaciones del absurdo y analizado los poemas en tanto experiencias objetivadas del sujeto poético. Este procedimiento ha resultado una vía eficaz para vislumbrar los principios del arte poética de y en *Trilce*, ya que, en primer lugar, la inmersión sensorial de la imagen permitió “aprehender” los versos y estrofas a modo de vivencias múltiples y permanentes; y, en segundo lugar, la comprensión de lo absurdo nos exigió la instalación en curso del pensamiento del sujeto poético y la exploración de los sentidos de esa “persona en vivencia” que se humaniza con la experiencia.

Precisamente, los poemas “XIV”, “XLV” y “LXXIII” de *Trilce* evidencian cómo el sujeto poético hace de su encuentro y experimenta con el absurdo un motivo para proyectar el arte poética de *Trilce*. Así, por ejemplo, en “XIV” se reconoce que la poesía observa el absurdo y lo reconoce como una realidad confusa, ambigua y contradictoria que le permite encontrar un lenguaje; en “XLV”, notamos que la poesía desentraña el absurdo, es decir, ingresa a él para develar significados ocultos en la cotidianidad; en “LXXIII”, identificamos que la poesía comunica la pureza del absurdo, vale decir, busca los medios afectivos y racionales para que

el poeta y el lector eleven su interioridad y sepan dónde se encuentran la verdad, lo humano, lo verdaderamente humano.

Creo conveniente reflexionar sobre la trascendencia del absurdo y las posibilidades de los principios del arte poética trícica por dos motivos. Por un lado, porque César Vallejo concibe lo absurdo como el escenario extraño y próximo de nuestras vidas en el cual el poeta encuentra su impulso poético y el camino humanizador del lector, pero siempre y cuando ambos flexibilicen, por un momento, su tradicional concepción lógica de las cosas. Será agobiante desprendernos de nuestro “bloque basto y vasto”, pero será humanamente placentero concentrar y ensayar nuevos modos de utilizar nuestros sentidos para descubrir la paradójica pureza del absurdo. Por otro lado, porque los principios poéticos trícicos nos permiten pasar de la pregunta ¿cuál es la poética de *Trilce*?, frustrante y silenciadora, a una sincera preocupación por “oler”, “degustar”, “palpar”, “ver” y “oír” su poesía, preocupaciones inéditas para su tiempo, pero siempre humanizadoras.

Hacia octubre de 1922, en una carta a su amigo Antenor Orrego, César Vallejo se lamentaba de que *Trilce* haya caído en el mayor vacío, pero celebraba que haya sentido la sacratísima obligación de ser libre. Contaba, también, cuánto esfuerzo había desplegado para que “el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje” (1982, p. 44). Efectivamente, estaba confesando la esencia de su poética: el libre encuentro del ritmo vital. Por supuesto, pocos escucharon este mensaje y creyeron estar frente a una poética absurda, algunos proyectaron el impacto del poemario y muchos, por desconcierto, prefirieron buscar respuestas en otros campos. Otro poco de calma, camarada: desde 1922, César Vallejo ya nos había entonado los lineamientos de su poética y se encontraban en su propio libro; por eso, quizá sentía que gozaba del derecho “a estar verde y contento y peligroso”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio* [Trad. de Ernestina de Champourcin]. Fondo de Cultura Económica.
- BASADRE, J. (1997 [1928]). Un poeta peruano. En César Vallejo, *Poesía completa*, t. II [Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban] (pp. 205-213). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- BERGAMÍN, J. (1997 [1930]). Prólogo a la segunda edición de *Trilce*. En César Vallejo, *Poesía completa*, t. II [Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban] (pp. 218-222). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BUXÓ, P. (1992). *César Vallejo: crítica y contracritica*. Instituto de Investigaciones Bibliográficas / UNAM México.
- ESCOBAR, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. P. L. Villanueva Editor.
- FERNÁNDEZ, C. (2021). El camino a *Trilce*. [Tesis doctoral, University College London]. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10134889/>
- FERRARI, A. (1997). *El universo poético de César Vallejo*. Universidad de San Martín de Porres / Facultad de Ciencias de la Comunicación.
- FERRATER, J. (1995). *Diccionario de Filosofía de Bolsillo I-Z* [Compilación de Priscilla Cohn]. Alianza Editorial.
- GONZALES, C. (1997 [1922]). *Trilce*, un nuevo libro de César Vallejo. En César Vallejo, *Poesía completa*, t. II [Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban] (pp. 183-184). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (1991). [Comentarios al poema “XLV”]. En César Vallejo, *Obras completas. Tomo I: Obra poética* [Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil] (pp. 341-342). Banco de Crédito del Perú.
- GRANADOS, P. (2014). *Trilce: húmeros para bailar*. Vallejo sin Fronteras Instituto.
- HIGGINS, J. (1970). El absurdo en la poesía de César Vallejo. *Revista Iberoamericana*, XXXVI(71), 217-241.
- HIGGINS, J. (1988). Vallejo, poeta de la periferia. En Bruno Buendía Sialer (ed.), *Actas del Coloquio Internacional sobre César Vallejo “Caminando con César Vallejo”* (pp. 147-162). Editorial Perla.
- LORA, A. (1971). *Hacia la voz del hombre (Ensayos sobre César Vallejo)*. Andrés Bello.
- ORREGO, A. (1922). Palabras prologales. En César Vallejo, *Trilce* (pp. III-XVI), Talleres tipográficos de la Penitenciería.
- RIVERA, L. (2023). Consideraciones sobre la evolución poética vallejiiana bajo el contexto de las vanguardias. En José Antonio Mazzotti (ed.), *Vallejo a un siglo de Trilce: nuevos estudios* (pp. 237-248). Universidad César Vallejo Asociación / Internacional de Peruanistas.

SÁNCHEZ, L. (1997 [1922]). Sobre *Trilce*. En César Vallejo, *Poesía completa*, t. II [Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban] (pp. 181-182). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

SONÍ, A. (2009). *Trilce*, la poética del absurdo. *Casa del tiempo*, 18-26.

VALLEJO, C. (1922). *Trilce*. Talleres tipográficos de la Penitenciería.

VALLEJO, C. (1982). *Epistolario general*. Pre-Textos.

VICH, V. (2021). *César Vallejo, poeta del acontecimiento*. Editorial Horizonte.

YURKIEVICH, S. (1978). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barral Editores.

LA POÉTICA DEBOLISTA EN LA NARRATIVA CORTA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO¹

DEBOLIST POETICS IN THE SHORT NARRATIVE OF JULIO RAMÓN RIBEYRO

Ronald Antenor Espinoza Aguilar
Universidad Científica del Sur, Lima, Perú.
respinozaag@cientifica.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-3753-0887>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.161>

Fecha de recepción: 31.12.2022 | Fecha de aceptación: 03.05.2023

RESUMEN

Los estudios sobre la obra de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) son variados, así como lo son las distintas formas de analizar e interpretar los componentes de su universo ficcional. Sin embargo, muchos de estos giran en torno a tópicos recurrentes como el fracaso, la marginalidad y el escepticismo. Por ello, el objetivo del presente artículo es ofrecer un nuevo enfoque teórico-hermenéutico desde la perspectiva del pensamiento débil de Gianni Vattimo, el neopragmatismo de Richard Rorty y la microfísica del poder de Michel Foucault. Estas propuestas epistemológicas servirán de soporte para analizar algunos relatos como “La insignia”, “Doblaje” y “El banquete”, entre otros. En este sentido, el estudio se enfocará en la poética debilista, entendida esta como un programa narrativo dúctil, débil opuesto a la realidad fuerte y dogmática imperante en el siglo XX. Todo este andamiaje teórico-analítico nos permite aseverar que la debolización atraviesa de manera transversal su narrativa corta y es parte de su proyecto estético literario.

PALABRAS CLAVE: Poética debilista, pensamiento débil, pensamiento fuerte, neopragmatismo, cuento.

ABSTRACT

Studies on the work of Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) are varied, as are the different ways of analyzing and interpreting the components of his fictional universe. However, many of these revolve around recurring topics such as failure, marginality, and skepticism. Therefore, the objective of this article is to offer a new theoretical-hermeneutic approach from the perspective of Gianni Vattimo's weak thought, Richard Rorty's neopragmatism and Michel Foucault's microphysics of power. These epistemological proposals will serve as support to analyze some stories such as “La insignia”, “Doblaje”, “El banquete” and others. In this sense, the study will focus on debolist poetics, understood as a ductile, weak narrative program opposed to the strong and dogmatic reality prevailing in the 20th century. All this theoretical-analytical scaffolding allows us to assert that debolization cuts across his short narrative and is part of his literary aesthetic project.

¹ El presente artículo forma parte de mi tesis doctoral en Literatura Peruana y Latinoamericana titulada *La poética debilista en la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro* (1929-1994), la cual presentaré a la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

KEYWORDS: Debolist poetics, weak thinking, strong thinking, neopragmatism, story.

1. INTRODUCCIÓN

En la segunda mitad del siglo XX, a causa de la confrontación capitalismo-socialismo, se constituyó en el mundo un pensamiento fuerte sustentado en tres pilares fundamentales: el concepto unívoco del ser, la verdad dogmática y la política monolítica totalitaria. Frente a esto, como una forma de oposición, Gianni Vattimo propugnó la idea de un pensamiento débil basado en una ontología débil, una verdad débil y un poder débil. Dicha contradicción da origen al pensamiento débil de Julio Ramón Ribeyro y su poética debolista. Estas categorías expresan la tensión que se produce en su universo representado. De tal modo, a lo largo de cuatro décadas, el autor de *Los gallinazos sin plumas* estructuró un pensamiento y una literatura débil orientados al socavamiento del discurso fuerte: el debilitamiento del ser a través del nihilismo, de la verdad por medio del escepticismo y del poder a través del discurso marginal.

Por otro lado, la crítica especializada ha rastreado los tres ejes sobre los cuales gira la literatura debolista de Julio Ramón Ribeyro: la relación ontológica sentido-sinsentido del ser, la dicotomía gnoseológica realidad-ilusión y la antinomia social oficialidad-marginalidad. Respecto al primero, la crítica es casi unánime en señalar que, de esta relación, Ribeyro optó por el predominio del sinsentido, lo cual le acerca a una postura pesimista e irracionalista² del mundo (Kristal, 1984; Gutiérrez, 1988; Pérez Esaín, 2006). De ahí que, para gran parte de sus estudiosos, su universo ficcional comunica una visión sombría de la vida. Sobre lo segundo, de acuerdo con los investigadores sobre la obra de Ribeyro, este habría buscado representar su universo ficcional como dicotómico, es decir, un lugar donde no existen tabiques, paredes y fronteras entre la realidad y la ilusión (los sueños, los deseos) y entre la esencia y la apariencia (Forgues, 1996; Valero, 2003; Barrientos, 2019). Esto es lo que definiría su literatura como un mundo ambiguo, ajeno a dogmas fuertes y verdades totalizantes. Por último, respecto a la tercera relación, gran

² Con el término irracionalismo nos referimos a la tendencia filosófica relacionada con el idealismo. Propugna el fracaso y las limitaciones de la razón para acceder a la verdad. Se caracteriza por intentar reemplazar la razón con la fe, la voluntad, la intuición o la existencia. Está compuesto por el escepticismo, agnosticismo, el solipsismo y el nihilismo, como fundamentos de su visión del mundo. Sus máximos representantes son: Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard y Bergson; además, Heidegger, Camus y Sartre en su primera etapa.

parte de la crítica ha dedicado una considerable cantidad de estudios sobre los problemas sociales que se evidencian en su universo ficcional; así, los estudios reculan en una constante que se denomina marginalización. Justamente, una de las formas en que se manifiesta esto es por medio de la tensión entre los idénticos y los otros que desemboca en una poética del fracaso (Elmore, 2002; de Navascués, 2004; Baudry, 2009; Espinoza, 2018).

El objetivo principal de este artículo es demostrar cómo se evidencia la poética debilista de Julio Ramón Ribeyro, expresada en la tensión pensamiento fuerte-pensamiento débil, lo cual no ha sido aún abordado dentro de la crítica especializada ribeyriana. En este sentido, la presente investigación permitirá ampliar un nuevo enfoque teórico-interpretativo a los estudios literarios latinoamericanos. Así, se entenderá mejor el proyecto estético literario de este escritor limeño que duró más de cuatro décadas (1950-1994) y en el que elaboró una forma de pensamiento que abarcó diversas cuestiones y problemas de tipo ontológico, gnoseológico y antropológico-filosóficos. El *súmmum* de esa reflexión le sirvió para estructurar su pensamiento filosófico-literario, así como para establecer los principios de su poética y configurar su universo ficcional.

Por último, esta investigación consta de tres apartados: en el primero, se expone el marco teórico de la debolización bajo las propuestas epistémicas de Gianni Vattimo, Richard Rorty y Michel Foucault; en el segundo, se presenta el pensamiento débil ribeyriano; y en el tercero, se demuestra, mediante el análisis hermenéutico de algunos relatos, la tensión entre pensamiento fuerte vs. pensamiento débil y cómo se evidencia la poética debilista de Julio Ramón Ribeyro.

2. PROPUESTAS TEÓRICAS DE LA DEBOLIZACIÓN

Para teorizar el pensamiento débil o la debolización, se tomará como ejes las propuestas teóricas de tres pensadores: Gianni Vattimo, Richard Rorty y Michel Foucault. El primero, en *El pensamiento débil* (2000) y *Comunismo hermenéutico. De Heidegger a Marx* (2012), en colaboración con Santiago Zabala, desarrolla su teoría del debilismo, a través del cual plantea el derecho de los débiles (los pobres extremos, los empleados informales, los diferentes, los otros, los vulnerables, los excluidos, los vencidos de la historia) a interpretar el mundo por medio de la razón débil o razón debilista, para

demostrar que no existen esencias inmutables (Vattimo & Rovatti, 2000). Su propuesta filosófica intenta fusionar el marxismo con la hermenéutica.

Según este pensador italiano, la metafísica³ es la filosofía de los vencedores, la cual ha servido a los acomodados para mantener y reforzar sus privilegios. Se sabe que después de la Ilustración, la filosofía fue dominada por la razón, la ciencia, los métodos científicos y la metafísica. A diferencia de los conceptos de aquella época, el pensamiento débil intenta, ahora, una interpretación debilitadora o distorsionadora de las ideas, los principios, los fundamentos, los valores, los tabúes, las verdades absolutas y los presupuestos metafísicos (la idea de la totalidad del mundo, el sentido unitario de la historia y el sujeto autoconcentrado). En este sentido, el pensamiento débil es un instrumento debilitador de la metafísica, del concepto del ser absoluto y la verdad dogmática que se erigió sobre la estructura omnimoda de la ciencia: “consideramos las vicisitudes de la metafísica como la historia del ser, que ha de ser interpretado como un proceso de debilitamiento de los absolutos, las verdades y los fundamentos” (Vattimo & Zabala, 2012, p. 146).

Este filósofo no propone superar a la modernidad (pues eso sería violento), sino debilitar tanto sus presupuestos metafísicos como a las grandes metanarrativas occidentales y los grandes metarrelatos homogéneos de la historia. Por eso, augura que la posmodernidad se desarrollará desde un sujeto débil y difuso que, a través de un nihilismo activo, propugnará el debilitamiento de la razón eurocéntrica, homogénea y dominante (Vattimo & Zabala, 2012).

Para Vattimo la verdad es la justificación del ser; por tanto, los fuertes determinan la verdad y aspiran a preservar con ella el orden social, pues cuentan con las herramientas para conocerla, practicarla e imponerla. Para los fuertes, la verdad adquiere la forma de imposición (violencia), conservación (realismo) y triunfo (historia). En cambio, los débiles excluyen de sí toda imposición de verdad, ya que para ellos la existencia es interpretación. Y es que, en las sociedades abiertas —débiles—, no totalitarias, la verdad no asume las características de la verdad impuesta, la verdad objetiva, esencialista y

³ Históricamente la metafísica ha sido asociada a lo abstracto, irreal; en general, a todo aquello que el hombre ha problematizado. En este artículo trabajamos con la noción de Gianni Vattimo, para quien “la metafísica es un aspecto y consecuencia del dominio [...]” (2012, p. 26). Él considera que la metafísica está asociada al poder, porque solo los vencedores han podido imponer las verdades fuertes y los paradigmas en el mundo.

metafísica, sino que esta es el producto de una interpretación, un pacto y una convención basada en la solidaridad y el bienestar de la comunidad. Al respecto, Vattimo y Zabala (2012) señalan: “La verdad no sólo [sic] es “violenta”, al dar la espalda a la solidaridad, sino que es ‘violencia’, ya que puede tornarse fácilmente una imposición sobre nuestra propia existencia” (p. 32). En este sentido, la verdad, constructo del logos occidental, está ligada al poder hegemónico.

Otro de los aspectos básicos de la sociedad débil es la restitución de la palabra a los ciudadanos, como uno de los derechos fundamentales de los débiles a configurar su interpretación del mundo en un discurso propio, lo cual se encuentra en oposición al discurso hegemónico o dominante. Este ideal se acerca a lo que Julio Ramón Ribeyro plantea como fundamento de su literatura débil, a saber: restituir la voz a los oprimidos, los marginales, los parias, etc.

El segundo filósofo, Richard Rorty, es considerado como uno de los primeros partidarios del pensamiento débil. Plasma sus ideas en sus dos obras fundamentales: *El giro lingüístico* (1998) y *Objetividad y relativismo* (1996). Sus postulados se centran en el borramiento de las fronteras entre los discursos filosóficos y literarios. En cuanto al ser, plantea que no existe nada más allá del azar y del tiempo, y que ese prurito del ser humano para ordenar la realidad según los principios del determinismo solo es un temor que proviene de antes:

Mi idea de que el deseo de objetividad es en parte una forma disfrazada del temor a la muerte de nuestra comunidad reproduce la acusación de Nietzsche de que la tradición filosófica que arranca en Platón es un intento por evitar enfrentarnos a la contingencia, por escapar al tiempo y el azar (1996, p. 53).

Ese temor al azar y al tiempo se ha reflejado constantemente a través de la historia de la filosofía y ha ido acercando, inconscientemente, al hombre hacia el nihilismo, hacia el temor de la nada absoluta: “no podemos saber si la filosofía ha estado progresando desde Anaximandro, o si (como sugiere Heidegger) ha estado declinando con regularidad hacia el nihilismo” (Rorty, 1998, p. 50). Por eso, este pensador norteamericano cree que es indispensable sustituir la concepción de la historia como azar.

En cuanto a la verdad, sostiene que el fin de la metafísica significa también el fin de la noción tradicional de la verdad y, al igual que Gianni Vattimo, se abocó a su deconstrucción. Rorty (1998) rechaza, de plano, cualquier teoría filosófica de la verdad y

la idea de la verdad objetiva como correspondencia del pensamiento con la realidad. Señala que las descripciones del mundo no son verdaderas o falsas, pues estos solo son atributos que se pueden predicar de proposiciones lingüísticas. En este sentido, señala que no hay verdades, ya que la verdad es una propiedad de los enunciados porque la existencia de los enunciados depende de los léxicos, y estos son constructos de los seres humanos (la ideología es soportada por el “léxico último”: conjunto de palabras que los seres humanos emplean para justificar sus acciones, sus creencias y sus vidas; conceptos que solo pueden definirse recurriendo a sí mismos).

También, sostiene que debemos aceptar un mundo sin oposiciones y sin esencias para renovar nuestra idea de verdad (no existe diferencia epistemológica entre el ser y el deber ser). La verdad según el neopragmatismo rortyano es circunstancial, es un ejercicio de interpretación, el resultado de un acuerdo, de un consenso intersubjetivo, de una convención pragmática cuya finalidad es el beneficio mutuo (no es el conocimiento o la verdad objetiva lo que sirve al progreso social, sino la utilidad), pues el fin del consenso intersubjetivo es la solidaridad. En otras palabras, para Rorty la verdad es lo que es bueno para una determinada comunidad humana. Por tal motivo, afirma que la solidaridad es el sentimiento de compasión por los que comparten el mismo paradigma de identidad, por aquellos que son como nosotros. Para ello no hace falta encontrar una esencia común a la raza humana, sino hallar el grupo de personas que le dan sentido a la vida. Ese etnocentrismo rortyano antepone la solidaridad a la objetividad (valor propugnado durante mucho tiempo por la tradición occidental):

La tradición de la cultura occidental centrada en torno a la noción de búsqueda de la verdad, [...], es el más claro ejemplo del intento de encontrar un sentido a la propia existencia abandonando la continuidad en pos de la objetividad. La idea de la verdad como algo a alcanzar por sí mismo, y no porque sea bueno para uno, o para la propia comunidad real o imaginaria (Rorty, 1996, p. 39).

En este sentido, cree que no solo la política, la moral o la ciencia moderna están construidas sobre los sedimentos de la metafísica, sino que también lo están la filosofía y la epistemología. De las tres formas de agregar creencias al ser humano —la percepción, la inferencia y la metáfora—, el giro lingüístico solo puede proseguirse, consecuentemente, en forma de una ciencia de la razón. De acuerdo con su concepción débil de la filosofía, dice que debe terminar en esta la hegemonía de la razón e incorporar otros lenguajes como lenguaje poético y las metáforas (Rorty, 1998). La metáfora no es

únicamente un instrumento del conocimiento o un elemento esencial para el progreso científico, sino sirve para ampliar el espacio lógico.

De ahí que su propuesta se centre en sostener que, como no existen barreras en el discurso de la explicación (la filosofía) y el discurso de la ficción (la literatura), la filosofía no solo debe abdicar de cualquier pretensión de privilegio epistémico (al reconocer que lenguaje, la subjetividad y la comunidad son ámbitos atravesados de contingencia), sino que, además, debe capitular en favor de la literatura. La filosofía ya no debe aspirar a revelar el contexto último de la condición humana, pues es la literatura y no la filosofía la que puede promover un sentido genuino de solidaridad humana (Rorty, 1996).

El último filósofo, Michel Foucault, posee una vasta producción intelectual que cambió el paradigma filosófico del siglo XX. Centraremos nuestra atención en tres textos: *El orden del discurso* (1992), *Estética, ética y hermenéutica* (1999) y *Microfísica del poder* (2019), textos en los que plasma sus ideas sobre el debilitamiento del concepto duro, tradicional, metafísico y dogmático del poder.

Respecto al problema del ser, al igual que Vattimo y Rorty, este pensador francés optó por el debilitamiento de la ontología de carácter metafísico. Contrario a los preceptos dogmáticos, fiel heredero de la filosofía de Nietzsche, se ubicó más allá del nihilismo pasivo (que acepta la muerte de Dios, pero que añora aún un absoluto, como era la idea de Sartre, Camus o Beckett), esto es, optó por un nihilismo activo (que acepta la muerte de Dios, pero permanece alerta contra cualquier otro absoluto, por ejemplo, el Estado).

En cuanto al problema de la verdad —también al igual que los dos filósofos antes mencionados— adopta una postura antiesencialista y antiobjetivista, pues cree que la noción de verdad no posee ninguna esencia metafísica y que tampoco hay que buscarla en la correspondencia de nuestros juicios o enunciados con la realidad toda vez que los discursos (como formas de organización significativa del mundo) corren paralelas a ella sin representarla por completo jamás. Asimismo, Foucault cree que la verdad es una producción del discurso y que el saber humano es, siempre, la interpretación de un discurso por otro discurso. Y como no existe un discurso inocuo, la verdad en sí misma es una construcción del poder, una construcción impuesta por un grupo social dominante

a toda la sociedad, a través de la forma de un discurso oficial o hegemónico, un convencionalismo repetido (y asumido) —incluso— de manera inconsciente y mecánica.

Según Foucault, “[E]l poder es algo que opera a través del discurso” (1999, p. 59). El discurso permite la legitimación del poder y es un instrumento del poder: “El discurso es una serie de elementos que operan dentro del mecanismo general del poder” (p. 60). Es más, el discurso (ya sea este verdadero o falso, legítimo o ilegítimo) es fundamentalmente una forma de poder en sí mismo: “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que uno quiere adueñarse” (1992, p. 6).

En esta misma línea, sostiene que el poder es una vasta tecnología que atraviesa el conjunto de las relaciones sociales y una maquinaria que produce efectos de dominación. El poder no solo es una imposición coactiva de la voluntad de un actor sobre otro, un mecanismo que crea verdad o placer, sino también un factor que determina el saber. El saber es una política general de verdad que se encarga de distinguir los enunciados falsos de los verdaderos, sancionar los discursos alternativos y definir las técnicas para la obtención de la verdad que le interesa al poder (Foucault, 2019).

A su vez, afirma que no puede existir una sociedad sin relaciones de poder y que la sociedad es un campo de fuerzas. Por lo tanto, el poder uno y centralizado no existe; existen redes de poder y pequeñas regiones de poder; por ejemplo, el ejército, la prisión, el hospital, la escuela, el taller, la familia, etc. En función a esta mirada es que Foucault (1999) nos propone entender el poder político desde la perspectiva de la microfísica (la microfísica del poder es el estudio analítico de las relaciones de poder), puesto que “[U]na sociedad no es un cuerpo unitario en el que se ejerza un poder y solamente uno, sino que en realidad es una yuxtaposición, un enlace, una coordinación y también una jerarquía de diferentes poderes” (p. 239). Sostiene que en esas pequeñas regiones de poder hay procedimientos de dominación que se ejecutan a través de técnicas (tecnologías individualizantes del poder o mecanismos de individuación del poder, tales como la colonización, la educación, la disciplina u otras) para controlar el cuerpo social y los átomos sociales (el individuo).

3. EL PENSAMIENTO DÉBIL RIBEYRIANO

El pensamiento débil ribeyriano se caracteriza por ser una praxis discursiva que intenta crear una perspectiva mucho más flexible de la realidad a través del debilitamiento de los conceptos fuertes imperantes en el siglo XX. También busca ductilizar semióticamente a la realidad real, para lo cual intenta orientar el sentido del mundo y establecer un nuevo rango significativo del ámbito humano a través de la literatura. En su afán por lograr el debilitamiento de la realidad real mediante la realidad representada, se propone la deconstrucción del logos occidental imperante en el imaginario social de esa época, el cual propugnó un ser racional, una verdad dogmática y un poder concentrado; conceptos pétreos, duros y fuertes con profundo arraigo en la razón, la lógica y la metafísica. El debilitamiento ribeyriano de dicho logos no es un proceso puramente lógico, lingüístico y conceptual como el llevado a cabo por Jacques Derrida, sino un debilitamiento literario, narrativo, metafórico, donde intervienen elementos disonantes con la realidad establecida, tales como lo paradójico, lo ambiguo y lo difuso, mediante los cuales Ribeyro establece los pilares fundamentales de su literatura: una poética debolista personal y un universo ficcional débil.

3.1. EL DEBILITAMIENTO DEL SER RACIONAL

El logos europeo o la razón occidental de la segunda mitad del siglo XX establecía la primacía de un ser, eminentemente, racional, metafísico y trascendente. Frente a esta concepción óntica, Ribeyro no le opone un ser puramente irracional como los filósofos irracionistas (Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, etc.) o como los escritores irracionistas (Beckett, Sartre, Camus, etc.), sino un ser paradójico que, en su literatura, funge como un ente absurdo y significativo a la vez. Asimismo, al ser monista de la ontología idealista objetiva y al ser binario, dicotómico o disyuntivo del materialismo dialéctico, no le opone un ser múltiple, sino continuo; el mismo que en su literatura se expresa como la representación de una realidad abierta, flexible y dúctil. De este modo es que, en su ficción, no solo elimina el sentido puramente racional del ser y el sentido puramente irracional de este para establecer uno paradójico; también elide su unidad metafísica establecido por el idealismo y su dualidad dialéctica estatuida por el materialismo para propugnar un ser continuo.

Por todo lo mencionado se puede afirmar que el autor de *Dichos de Luder* configura en el campo literario-filosófico una tercera postura ontológica que fusiona al ser metafísico y al ser dialéctico en el ser paradójico y una ontología marginal basada en la intrascendencia. Si lo intrascendente es el fin último del ser humano, tal como lo establece esta ontología, entonces se comprende el porqué sus personajes no persiguen la realización de ideales trascendentes (utopías) ni ansían la trascendencia existencial (la heroicidad, por ejemplo). La ontología marginal ribeyriana se ubica al margen del logos occidental predominante en la segunda mitad de la centuria pasada, fundamentado en la noción de progreso y establece una ideología pesimista al ubicar la decadencia y el fracaso como las estaciones terminales y definitivas del hombre. Si lo intrascendente es el sino y el final del ser humano, aquellos que persiguen lo contrario solo son seres ilusos.

Gran parte de su literatura se erige sobre la base de esta ontología marginal, pues el pesimismo, la decadencia y el fracaso son la columna vertebral de casi toda su producción artística. La mayoría de los relatos de *La palabra del mudo* giran en torno a esta poética debolista ontológica; lo mismo sus novelas, gran parte de su producción teatral y sus reflexiones personales —que son parte de su producción paraficcional—. Esto prueba la organicidad, el carácter dialógico de los intertextos del universo ribeyriano.

3.2. EL DEBILITAMIENTO DE LA VERDAD DOGMÁTICA

En relación a la verdad, el logos europeo de la segunda mitad del siglo de las dos guerras mundiales, también establecía la primacía de una verdad, eminentemente, racional, metafísica y dogmática. Frente a esto, Julio Ramón Ribeyro no contrapone una “verdad racional” sustentada en la intuición y el pensamiento metafórico como los filósofos irracionalistas (Nietzsche o Bergson) o como los escritores irracionalistas (Camus, Borges, entre otros), sino una “verdad ambigua” que tiene a la duda y al escepticismo como sustentos gnoseológicos fundamentales. Asimismo, a la verdad única (sustentada en la unidad del fenómeno y la esencia) de ambas gnoseologías, nuestro escritor no le opone un binarismo (sustentado en la validez del fenómeno o de la esencia por separado), sino otra continua (donde no existe ni el fenómeno ni la esencia). Y, por último, respecto a la verdad dogmática, no propugna una relativa como los filósofos o los escritores influenciados por la física indeterminista heisenbergueriana o la física relativa einsteniana (Kafka, Borges, Rulfo, Sábato, Cortázar, García Márquez, etc.), sino otra construida, es decir, una verdad que adquiere su legitimidad no en su existencia en sí (como un principio

fundamental al estilo de la idea platónica) o en el consenso social, sino en un sujeto débil que crea, a través de sus códigos existenciales particulares, su propia verdad.

En consecuencia, con todo lo expuesto, se puede afirmar que el autor de *Prosas apátridas* también configura en el campo literario-filosófico una tercera postura gnoseológica que elimina los tópicos del agnosticismo y de la teoría del conocimiento del materialismo dialéctico, pues niega la existencia de una verdad en sí (de allí su antiesencialismo y su antimetafísica) y de una verdad petrificada (dogma), y, en cambio, propugna que esta es un mero constructo que posee validez y legitimidad en tanto sirve a los intereses de los grupos sociales dominantes. Del mismo modo, defiende que la única salida a esta situación establecida, por la verdad convencional, es el camino de la gnoseología marginal extrema sustentada en el cinismo, el cual le otorga la única posibilidad de libertad al ser humano dentro de una sociedad convencional: la marginalidad gnoseológica como una de las formas de la marginalidad social-existencial, la negación absoluta de toda verdad.

3.3. EL DEBILITAMIENTO DEL PODER CONCENTRADO

Por último, en relación con el poder, el logos europeo de la centuria pasada, también establecía la primacía de un poder eminentemente concentrado por el Estado (ya sea que este último se desarrollara en un modelo de sociedad capitalista o en un modelo de sociedad socialista). Frente a esto, Ribeyro no le opone en la ficción uno desconcentrado puro (propio de las democracias liberales o ultraliberales), tampoco otro concentrado puro (propio de las dictaduras de cualquier tipo) u otro vacío (propio de la ideología propugnado por los anarquistas), sino un poder desconcentrado que se manifiesta, concretamente, en las relaciones interindividuales como relaciones de poder.

Ese poder difuso que sus personajes perciben y practican en su rutina existencial equivale a la configuración de un poder continuo en la ficción, pues este no es compartimentado y monopolizado por las instituciones que conforman el Estado, sino un suceso diario, cotidiano, rutinario. Este tipo de poder representado en la sociedad ribeyriana implica el involucramiento del individuo en la política a través de la vivencia existencial. En este sentido, el autor de *La tentación del fracaso* configura en el campo literario-filosófico una tercera postura antropológica-política donde existencia y poder resultan inseparables. El cruel sufrimiento al que son sometidos las grandes masas

marginales y que se refleja en su penosa existencia, adquiere un significado político. Al parecer, nuestro autor quiere decirnos con esto que la representación de la perspectiva de los débiles por medio de la literatura es capaz de deconstruir el mundo. Pero el debilitamiento del *statu quo* o del mundo real no puede ser únicamente un suceso de carácter colectivo, sino, sobre todo, un fenómeno de carácter individual.

4. LA POÉTICA DEBOLISTA EN LA NARRATIVA CORTA RIBEYRIANA

La categoría o término poética ha sido abordada desde Aristóteles hasta una gran cantidad de teóricos de la literatura para referirse, entre otras acepciones, a la propuesta estética de un autor o los principios que caracterizan una obra. Nosotros tomaremos como referencia la noción de Doležel (1997), quien la concibe como una actividad mental que aglutina el saber sobre lo literario y, en general, las humanidades. Ahora, es necesario preguntarse ¿Qué es la poética debilista de Julio Ramón Ribeyro? Es la expresión de su pensamiento literario porque contiene el programa literario operativo mediante el cual estetiza determinados fenómenos con la finalidad de configurar su universo ficcional débil. Para él, el hecho de “estetizar” consiste, por un lado, en “embellecer” literariamente ciertos fenómenos ocurridos en lo real y representarlos en la ficción; y, por otro lado, en convertir a esos mismos sucesos en principios estéticos o constantes que actúan como soportes semióticos de su universo ficcional.

Se fundamenta en su afán por debolizar la “realidad real” a través de la literatura y crear un universo personal y sui géneris: un espacio débil, blando y ambiguo opuesto a la realidad fuerte, dura y dogmática imperante en la centuria pasada. Ese universo alternativo de implicancias semióticas no solo deboliza la “realidad real”, sino que también la aumenta, la extiende y la ductiliza en la ficción. A lo largo de cuatro décadas fue configurando ese universo como parte de su proyecto literario a través de una poética debilista personal.

En ese sentido, Ribeyro le asigna una dimensión estética significativa y una dimensión semiótica deconstructiva a lo absurdo, lo fragmentario, lo ambiguo y lo irónico. Para ello, emplea una serie de perspectivas, entre las cuales destacan: la paradójica, la prismática, la escéptica y la tragicómica. Ambos factores —los fenómenos embellecidos y los principios establecidos— le sirven para diseñar un universo ficcional débil opuesto a la realidad fuerte imperante en el siglo pasado. Todo este proyecto estético-literario es parte

de lo que denominamos poética debilista. Por razones de espacio, en este artículo, solo se analizará dos relatos por cada principio⁴.

4.1. LA ESTETIZACIÓN DE LO ABSURDO

Como una forma de contraponer o socavar el ideal logocéntrico de la razón occidental, Julio Ramón Ribeyro representa un universo débil, dúctil e irracional en la ficción. Para ello literaturiza lo absurdo, embellece lo ilógico y dota a sus narradores y a sus personas de una perspectiva paradójica del mundo. A través de los sujetos de la enunciación del discurso (narradores) y actantes (personajes), nuestro escritor no solo antagoniza con el sentido lógico fuerte y el significado racional duro impuesto a la realidad real, sino que también, en cierta medida, introduce a su mundo representado en la dimensión de lo fantástico. Rodríguez (2002), por ejemplo, señala que «[U]na buena parte de los personajes de Ribeyro tiene relaciones conflictivas con la realidad [...]. En algunos casos esa conducta los coloca en situaciones absurdas que lindan con lo fantástico” (p. 77).

El mundo fantástico ribeyriano es un espacio donde reina la intemporalidad, el indeterminismo y el azar, pilares paradójicos opuestos a la temporalidad, el determinismo y la causalidad de la realidad real, lo cual hace de este espacio semiótico un mundo fantástico-irreal. La belleza literaria de esa irrealdad reside en la forma en que esta “extiende” la realidad real en la ficción y en la forma en que abre las puertas para una comprensión irracional del mundo.

La perspectiva paradójica les sirve, en algunos casos, a sus narradores y personajes, como instrumento deconstructor o como instrumento semiótico de la realidad representada. El primero es utilizado para revelar lo ilógico de los sucesos; el segundo, para revelar el sentido o el sinsentido de lo representado en la narración. Los ejemplos representativos serían los cuentos “La insignia” y “Silvio en El Rosedal”.

En el primer relato, la perspectiva paradójica es empleada por el narrador-personaje como un instrumento deconstructor del mundo, porque con él va desvelando lo absurdo que se oculta detrás de lo aparentemente racional. En dicho texto, el hallazgo fortuito y azaroso de un objeto sirve como desencadenante de una serie de sucesos que le van mostrando al protagonista la cara absurda de lo existente, la falta de sentido de la realidad:

⁴ La edición con la que se trabaja es Seix Barral, 2010, edición definitiva.

(1) el propietario de una librería se le acerca y le dice que un escritor llamado Fefer ha fallecido; (2) otro hombre se le acerca y le entrega una tarjeta convocándolo a una reunión; (3) el protagonista asiste a la reunión, que era una especie de conferencia sin tema indefinido; (4) luego mantiene una conversación difusa y ambigua con el disertador, quien le encarga traer una lista de teléfonos que terminan en 38; (5) posteriormente, le asignan encargos bastante extraños (arrojar cascaras de plátanos en las puertas de algunas residencias).

Al cabo de diez años —tiempo en el cual ya había sido nombrado presidente de esa especie de cofradía que le asignaba tareas incomprensibles— el protagonista empezó a intuir que lo que hacía no tenía ningún sentido: “vivo en la más absoluta ignorancia y si alguien me preguntara cual es el sentido de nuestra organización, yo no sabría que responderle” (Ribeyro, 2010, p. 133). Esta cita demuestra que en la realidad representada impera lo absurdo, lo ilógico como otra alternativa al mundo “racional” del logos occidental del siglo XX.

En el segundo cuento, la perspectiva paradójica es utilizada por el protagonista como un instrumento semiótico de la realidad. A diferencia del relato anterior, donde al narrador-personaje se le revela un mundo absurdo, en este el protagonista va reconstruyendo, a través de un ejercicio semiótico permanente, lo absurdo de la existencia humana. Lo absurdo de este relato se expresa en el hecho de que Silvio Lombardi reconfigura un acontecimiento irracional con un instrumento racional; es decir, descubre por medio de la reflexión filosófica el sinsentido de la existencia. El proceso en el cual, poco a poco, lo racional lo acerca a la inevitabilidad de lo irracional, es uno que a Silvio le toma casi toda una vida. Quizá este se inicia cuando él realiza “algunas escapadas juveniles y nocturnas por la ciudad, buscando algo que no sabía lo que era y que por ello mismo nunca encontró y que despertaron en él cierto gusto por la soledad, la indagación y el sueño” (Ribeyro, 2010, p. 648).

Sin embargo, la mayor parte de su vida transcurrió en la improductividad de la rutina, pues la meditación le tenía obsesionado. Silvio Lombardi, ya cuarentón e instalado en El Rosedal, la hacienda que le heredó su padre, “[U]na mañana que se afeitaba creyó notar el origen de su malestar: estaba envejeciendo en una casa baldía, solitario, sin haber hecho realmente nada, aparte de durar” (pp. 652-653).

A partir de entonces, en esa hacienda fueron incrementándose sus devaneos metafísicos, especialmente a partir del día en que con unos prismáticos se puso a observar detenidamente el jardín. En ese huerto de flores multicolores creyó hallar, primero, un orden basado en figuras geométricas. En los días posteriores, la imagen total de El Rosedal se le manifestó como una imagen asimétrica sin sentido, pero que ocultaba en sí misma una clave compuesta de signos, parecida al alfabeto Morse. Al intentar descifrar esa clave, la interpretación le arrojó la palabra RES (cosa = todo): “esta palabra lo remitía a la suma infinita de todo lo que contenía el universo” (p. 656). Al no encontrar la respuesta esperada, decidió invertir el orden de RES y obtuvo la palabra SER, que también lo remitía a la noción del todo. Entonces intentó construir frases al azar utilizando las letras de la palabra SER; así obtuvo: Serás Enterrado Rápido, Sábado Entrante Reparar, Solo Ensayando Regresarás, etc.

Todas estas meditaciones filosóficas conmutativas (RES/SER) lo derivó hacia la idea de lo infinito y a la noción de la incongruencia (miles de combinaciones incongruentes se podían esbozar con la palabra SER). Posteriormente descubrió que: “SER era no solamente un verbo en infinitivo sino una orden. Lo que él debía hacer era justamente SER” (p. 660). Creyó que la clave de la existencia se resolvía en la acción, en la ejecución de proyectos y quehaceres. Entonces se propuso ser un violinista y entrenó denodadamente. Pero con el tiempo se percató de que esta era también una actividad vacía. Más adelante descubrió que la palabra RES significaba en catalán Nada (la negación del SER). Pero él, “ya sabía que nada era él, nada El Rosedal, nada sus tierras, nada el mundo” (p. 663).

En una fecha posterior a los acontecimientos citados, Silvio recibió una carta de una prima llamada Rosa Eleonora Settembrini y se percató de que “[L]as iniciales de ese nombre formaban la palabra RES” (p. 663). Anonadado respondió a la misiva y días después acogió a su prima en la hacienda, quien llegó acompañada de su hija, una bella quinceañera llamada Roxana. El nombre completo de esta última —Roxana Elena Settembrini— también lo derivó a la palabra RES. Silvio, el viejo solterón, se enamoró de su bella sobrina, pero al cabo de un tiempo se decepcionó de ese sentimiento al comprender que aquella muchacha, en realidad, se deslumbraba por otros jóvenes de su edad. Con la amargura y la tristeza alojados en su corazón, se dedicó nuevamente a

contemplar El Rosedal. Pronto llegó a la conclusión de que “[E]n ese jardín no había ninguna misiva, ni en su vida tampoco” (p. 671).

4.2. LA ESTETIZACIÓN DE LO FRAGMENTARIO

Frente a la aspiración de totalidad de la literatura del siglo XX (gran parte de las novelas del *Boom*), Ribeyro propone —como una forma de oposición— una representación débil y fragmentaria de la realidad en la ficción. Para ello literaturiza la miniatura, embellece lo diminuto y dota a sus narradores y personajes de una perspectiva prismática del mundo. Esta perspectiva les sirve, en algunos casos, a sus narradores o a sus personajes como instrumento microanalítico o como instrumento miniaturizador de la realidad. El primero es utilizado para descomponer en sus partes a la realidad ficcional; el segundo, para miniaturizar los hechos ocurridos en el mundo ficcionalizado.

Por otro lado, es necesario recalcar que el pensamiento literario de Ribeyro o la poética debolista ribeyriana, ajeno a toda sistematicidad, adoptó casi todas las formas literarias fragmentarias existentes: el aforismo, el apunte reflexivo extendido, la anotación diarística, la carta, el cuento, etc. Estas formas literarias desarrolladas se traducen en *Dichos de Luder*, *Prosas apátridas*, *La tentación del fracaso*, *Cartas a Juan Antonio* y *La palabra del mudo*, respectivamente.

Ahora bien, respecto de la perspectiva prismática de la realidad, Pérez Esain (2006) reflexiona acerca del carácter fragmentario de los cuentos reunidos en *La palabra del mudo*:

Julio Ramón Ribeyro entendía la literatura, [...], como un modo de observación de la realidad desde diferentes perspectivas, en un juego prismático en el que cada cuento ayudaría a configurar una faz del prisma. La realidad se descompondría en las caras del poliedro, de tal forma que el conjunto de su obra supondría no un reflejo sino una descomposición y un reordenamiento sucesivos de la realidad filtrada (p. 20).

Según este estudioso español, Ribeyro solo puede obtener una visión de conjunto de la realidad a través de las partes fragmentarias en la que su perspectiva prismática descompone el mundo.

En función de los ejemplos y de los estudios mostrados, podemos afirmar que nuestro escritor representa, por lo general, la realidad de manera fragmentaria, porque renuncia a la visión de totalidad, a la generalización, a la comprensión abstracta-global del mudo. Por ello, debilita la aspiración de totalidad de la literatura del siglo XX al asumir

una literatura fragmentaria. De allí su distanciamiento de la creación de la “novela total” impulsada por el *Boom* latinoamericano. Este apego a estas formas discursivas, también marca su coincidencia con el “saber fragmentario” y las “luchas fragmentarias” de un filósofo nietzscheano como Michel Foucault, quien, en cierta medida, renunció a la metafísica de la generalización y al prurito intelectual de la comprensión total del mundo.

Así, por ejemplo, en “El marqués y los gavilanes”, la perspectiva prismática es utilizada por el personaje principal como instrumento microanalítico, el cual le va revelando las partes de las que se compone la realidad, pero no su carácter de conjunto. Don Diego Santos de Molina solo es capaz de acceder a fragmentos de su entorno problemático, porque limita sus mecanismos de análisis únicamente a la percepción sensorial inmediata —la mirada— y a la especulación personal subjetiva (opiniones y chismes). Las partes que obtiene con ellas no le sirven para acceder a las causas de esa situación y mucho menos para obtener una comprensión de conjunto de la decadencia de su viejo mundo aristocrático limeño: “Lima, en particular, había dejado de ser el *hortus claussum* virreinal para convertirse en una orbe ruidosa, feísima e industrializada, donde lo más raro que se podía encontrar era un limeño” (Ribeyro, 2010, p. 623).

Así, don Diego se percata, visualmente, de que dos nuevas clases han invadido la capital: la burguesía industrial citadina y los migrantes andinos. Asimismo, se da cuenta de que se avecinan dos procesos sociales importantes en el país: la industrialización de la ciudad y la reforma agraria en el campo. Sin embargo, cree que la situación adversa que amenaza con poner fin a su mundo se debe únicamente a la culpa de una familia advenediza, ajena a los títulos nobiliarios que él sí posee: los Gavilán y Aliaga. El enfoque limitado y personal de los sucesos lo derivan posteriormente hacia la paranoia, la demencia y el solipsismo:

Metiendo el lapicero en el pomo de tinta escribió en la primera página con una letra que la emoción hacía más gótica: “En el año de la gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de septiembre, en la ciudad de Valladolid, vio la luz don Cristóbal Santos de Molina, cuatro siglos antes del combate que su descendiente, don Diego, sostuvo victoriosamente contra los gavilanes”. Releyó la frase, sintiendo que le corría un escozor en los ojos y pasó a la segunda página: “En el año de la gracia de mil quinientos [...]. Y así continuo, sin que nadie pudiera arrancarlo de su escritorio, durante el resto de su vida (p. 641).

Esta cita ejemplifica la visión fragmentaria de don Diego, pues no es capaz de obtener una comprensión global de la situación y prefiere aislarse como una forma de

huir de la realidad. Y lo único que hace es adoptar una actitud personalista y narcisista frente a ella.

En “Los cautivos”, en cambio, la perspectiva prismática es utilizada por el personaje coprotagonista como un instrumento miniaturizador de su mundo anhelado, el cual es sugerido en la ficción. El narrador-protagonista se había hospedado en una pensión ubicada en la ciudad de Fráncfort, conocida con el nombre de “Pensión Hartman”:

La pensión Hartman tenía un enorme jardín y ese jardín estaba poblado de pajareras. Las enormes pajareras estaban distribuidas a ambos lados de un pasaje por el cual un señor de bata, corpulento y canoso, con una canasta bajo el brazo, andaba repartiendo comida a las aves (p. 386).

El propietario de ese hospedaje y de esa pajarera era el señor Hartman, un exmilitar alemán cuyo racismo embozado se sugiere en el texto: “El hombre avanzó hacia mí colérico y quedó apenas a un palmo de mi nariz, la que examinó como un anatomista, luego mis orejas y la forma de mi cráneo” (p. 386). Asimismo, en el texto también se revelan ciertos indicios de la personalidad psicopática del señor Hartman, cuando este afirma lo siguiente: “siempre me han gustado los pájaros, así, reunidos en jaulas. Son tan obedientes, tan sumisos y al fin de cuentas tan indefensos. Su vida depende enteramente de mí” (p. 387).

La conducta psicopática lleva al señor Hartman a adoptar una perspectiva prismática del mundo, la cual le sirve para recrear en miniatura —con las aves en la pajarera— los campos de concentración alemanes de la Segunda Guerra Mundial, lugares donde la población judía fue sometida al exterminio genocida. Ese hecho lo descubre al final el protagonista, tal como él mismo lo relata:

Por curiosidad abrí el libro y se deslizó la fotografía de un oficial en uniforme, fornido, sonriente, que armado de un fusil montaba guardia delante de una alambrada, que muy bien podía corresponder a una pajarera gigante. Volteando la foto para mirar el reverso leí: Hans Hartman, 1942, Auschwitz (p. 391).

Psicopatía criminal indubitable expresada en el amor-odio del exmilitar nazi hacia sus cautivos que se le revela personalmente al protagonista: “Asomándome a la ventana vi al carcelero inclinado en el anochecer ante una jaula, dialogando amorosamente con uno de sus cautivos” (p. 391).

4.3. LA ESTETIZACIÓN DE LA AMBIGÜEDAD

Frente a una percepción fuerte de la realidad y frente a una noción dogmática de la verdad, propuesta por el liberalismo y el marxismo, nuestro autor opta por una percepción débil de la realidad y una noción relativa de la verdad en la ficción. Para ello literaturiza la duda, embellece la ambigüedad y dota a sus narradores y personajes de una perspectiva escéptica del mundo.

Esta perspectiva les sirve a sus narradores y personajes como un mecanismo dual: un instrumento dicotomizador y un instrumento relativizador de la realidad representada en la ficción. El primero es utilizado para exponer las oposiciones del universo ficcional, así como para exponer las contradicciones entre la verdad oficial (única y dominante) y la verdad marginal (múltiple y dominada). El segundo mecanismo es empleado para revelar la ambigüedad de la realidad configurada en la ficción y las ambigüedades de la verdad oficial (una verdad dogmática y convencional que favorece únicamente a los acomodados y a los poderosos). Estas perspectivas las podemos encontrar en relatos como “Por las azoteas” y “Doblaje”, donde se emplea la perspectiva escéptica como un instrumento dicotomizador y como un instrumento relativizador de la realidad representada.

Así, en “Por las azoteas”, el narrador-personaje utiliza dicha perspectiva para explicarse el sentido de su entorno bifurcado en dos espacios definidos (ubicados en su casa, la cual finge como núcleo fundamental de su universo infantil): el mundo de abajo y el mundo de arriba. El primero es el reino de la opresión: “el atroz mundo de los bajos, donde todo era obediencia, manteles blancos, tías escrutadoras y despiadadas cortinas” (p. 233). El segundo es el reino de la libertad, el mundo de los altos, donde de acuerdo con la propia confesión del protagonista: “Nada me estaba vedado: podía construir y destruir” (p. 232). Este último estaba constituido, específicamente, por las azoteas: “Las azoteas eran los recintos aéreos donde las personas mayores enviaban las cosas que no servían para nada” (p. 232). Una de las “cosas inservibles” que habita este reino es el personaje enfermizo del relato.

Sin embargo, esa marcada dicotomía, que separa a la realidad en dos reinos, se ve transgredida y alterada por la presencia de un elemento discordante que distorsiona el sentido de esa dualidad: la presencia de un hombre enfermo de tuberculosis abandonado

como un viejo e inservible trasto en la parte superior de una casa vecina, tal como el mismo individuo lo reconoce ante el protagonista: “yo soy eso, sencillamente, eso y nada más, nunca lo olvides; un trasto” (p. 237). Eso significa que los altos no son únicamente los espacios de la libertad, sino también un ámbito en el cual se introduce la oprobiosidad. El descubrimiento del oprobio, en el supuesto reino de la libertad, hace que este ámbito adquiriera, para el protagonista, las características de un lugar ambiguo, un lugar donde se mezclan y se confunden la libertad y la exclusión.

Pero la presencia de ese sujeto no solo acicatea la perspectiva ambigua del protagonista, sino también su visión metafórica del mundo. Dicha visión poética se manifiesta, por ejemplo, cuando el hombre repite: “¡El sol, el sol! [...]. Pasará él o pasará yo. ¡Si pudiéramos derribarlo con una escopeta de corcho!” (p. 238). De esa manera, el lenguaje metafórico del sujeto segregado incrementa la relativización del espacio de los altos y contribuye a aumentar el nivel de ambigüedad de la realidad percibida por el protagonista; ambigüedad que se confirma con la muerte del hombre enfermo: en la mente y en la fantasía del niño protagonista, aquel no fallece a causa de la tuberculosis, sino a causa de la demora de la lluvia.

En “Doblaje”, por su parte, el narrador-personaje emplea la perspectiva escéptica para intentar explicarse el sentido de la dualidad de su identidad personal (su idea obsesiva de la existencia de un doble con el cual comparte similares características físicas y, a la vez, similitud de destino) y el sentido de su entorno espacio-temporal que se desdobra en dos ámbitos paralelos parecidos y permanentes: “pensaba que en otro país, en otro continente, [...], había un ser exactamente igual a mí” (p. 140). Para corroborar su creencia, el protagonista (un aficionado a la pintura) viaja a la antípoda geográfica de Londres: la ciudad de Sídney (Australia). En ese lugar conoce a Winnie, con quien empieza a salir frecuentemente, y de quien luego se enamora. Posteriormente la invita a una casa que había alquilado recientemente. A partir de entonces empiezan a ocurrir una serie de sucesos que aumentan sus dudas y su perspectiva ambigua de la realidad. En una ocasión, mientras él la observaba, se percata de que ella se desplaza con una gran familiaridad por los espacios de su vivienda, situación que le hace sospechar de una infidelidad cometida por ella en el interior de su propio recinto. Molesto por esa “traición”, el protagonista maltrata a Winnie, hecho que desencadena su alejamiento definitivo de él.

A raíz de este suceso, el protagonista, decepcionado, regresa a Londres. Ya en su domicilio, le solicitan que recoja un paraguas olvidado un día anterior en un hotel, en el cual él no había estado nunca, pues ese día estuvo volando sobre Singapur, después de ausentarse de Londres por varias semanas. Casi en ese mismo instante descubre que sus pinceles estaban manchados de pintura fresca y que su obra esbozada, en un lienzo, había sido concluida con una extraña particularidad: el rostro de la madona de su boceto poseía los mismos rasgos físicos que Winnie. Estos últimos hechos sugieren la existencia de una realidad paralela a la del protagonista y consolidan la sensación de ambigüedad en el relato. En este cuento —a diferencia del anterior, cuya significación ambigua es determinada por la percepción del protagonista— la sensación de ambigüedad es determinada, en última instancia, por la relativización del tiempo y del espacio, nociones blandas de la física contemporánea que son utilizadas aquí no solamente para recrear un universo fantástico, sino también la idea de un universo más flexible y dúctil en contraste con la noción dogmática que impera en la realidad real.

4.4. LA ESTETIZACIÓN DE LA IRONÍA

Por último, frente a una percepción circunspecta, adusta y seria de la realidad, propuestas por el liberalismo y el marxismo, el autor de *Prosas apátridas* opta —como una forma de debilitamiento de estas concepciones— por una percepción tragicómica, burlona y ridiculizante en la ficción. Para ello literaturiza el humor, embellece la sátira y dota a sus narradores y personajes de una perspectiva irónica del mundo.

El discurso narrativo irónico (o el uso de la ironía en la narración) es un instrumento literario mediante el cual los escritores realizan una crítica velada a la realidad imperante, la sociedad establecida, el poder dominante y los discursos canónicos. Pero, también, es un instrumento semiótico mediante el cual los escritores producen un sentido contrario o un significado ambiguo a la realidad establecida. De ambas maneras, muestran su disconformidad con el sistema social imperante, hecho que se materializa no únicamente en un discurso narrativo de carácter crítico, sino en un discurso narrativo de carácter alusivo, escéptico y lúdico. Di Laura (2020), al respecto, refiere que “[L]os autores al encontrarse frente a realidades absurdas, negativas o imposibles de superar recurren a la ironía para que de una manera encubierta puedan plasmar su insatisfacción o pesimismo con los valores y cambios de la época” (p. 34).

La perspectiva irónica del mundo les sirve a sus narradores y personajes como un instrumento crítico del *statu quo* o como un instrumento ridiculizante de la existencia y la convivencia humana. Por ejemplo, en “El banquete” se emplea la perspectiva irónica como un instrumento de crítica del sistema político corrupto imperante en el Perú y como un instrumento ridiculizante de los seres humanos inmersos en la corrupción. En este caso, el protagonista, don Fernando Pasamano (cuyo apellido produce el primer efecto irónico, pues alude a la idea popular de sobón o franelero) invita al presidente de la república a un agasajo con la finalidad de obtener, a través de él, su nombramiento como embajador y la construcción de un ferrocarril hacia sus tierras: don Fernando no pretende obtener ambos beneficios por merecimiento o consenso, sino por medio de la prebenda, lo cual revela el carácter corrupto de las autoridades dentro del aparato burocrático estatal. (este es el segundo efecto irónico, ya que revela el carácter venal, cándido y ridículo de un personaje que considera por hecho un proyecto, una ilusión).

Como se sabe, para tal efecto, invierte una cantidad considerable de dinero en la ornamentación de su casa y se provee de los mejores manjares y licores. En pleno agasajo, el señor Pasamano consigue hacerle llegar sus pretensiones al presidente; este accede y le promete que pronto obtendrá lo solicitado. Finalizada la fiesta, don Fernando se va contento a dormir, pero al día siguiente recibe la noticia de que el mandatario ha sido derrocado por un golpe de Estado (aquí se manifiesta el tercer efecto irónico: pese al tiempo, esfuerzo y dinero invertido, el azar juega su rol; inflige al protagonista con una especie de tragedia que, en el contexto del relato, produce un efecto tragicómico. En suma, lo irónico se advierte desde título del cuento, pues en un banquete, normalmente, se celebra un acontecimiento; no obstante, en este caso, el evento termina en una tragicomedia que más que un banquete se convierte en un acto funesto.

En “Sobre los modos de ganar la guerra”, por su parte, se emplea la perspectiva irónica como un instrumento crítico de la utilidad del ejército y como herramienta ridiculizante de la capacidad mental de los militares. En este relato se configuran varios efectos irónicos cuando el protagonista —un militar de carrera— es prácticamente vencido por sus alumnos (unos mozalbetes de un colegio de Lima) en un ensayo de maniobras tácticas que forma parte del curso de instrucción premilitar.

El primer efecto irónico se produce en la configuración del protagonista, en la perfilación del subteniente Vinatea, quien es todo lo opuesto al paradigma del militar; en

vez de ser un soldado seguro de sí mismo, práctico, flexible, inteligente y maduro, estamos frente a un sujeto autoritario, vengativo, ingenuo, inmaduro y mediocre. La siguiente cita lo describe mejor: “era realmente enorme, verdadero coloso, [...] mentalmente indefenso, al punto que su galón de subteniente parecía quedarle ancho como si hubiera sido cosido en su camisa por algún adulto indulgente” (p. 524). Asimismo, es tan fantasioso e iluso que confunde sus deseos con la realidad.

El segundo se produce cuando el contingente, que lidera el instructor, es derrotado en los hechos por un grupo de estudiantes adolescentes (dirigidos por Pedro Bunker), pese a que Vinatea cuenta con una formación militar, el auxilio de varios instrumentos sofisticados (plano, brújula, prismáticos), los alumnos más fuertes del aula y el conocimiento de tácticas de guerra (camuflaje, acercamiento silencioso al enemigo, ofensiva total, etc.).

El tercero sucede cuando el subteniente se venga del alumno Perucho castigándolo cruelmente hasta la humillación por haber tenido la osadía de hacerlo quedar en ridículo frente a los estudiantes. En este caso, lo somete de manera injusta a un “callejón oscuro” y le propina una patada en las nalgas. La venganza de Vinatea es por haber sido descubierta, frente a sus dirigidos, su limitada condición de militar poco preparado. Pero allí no concluye todo, pues al castigo físico se le suma la venganza de la irrisión. Le dirige a Perucho unas palabras sarcásticas con la finalidad de burlarse de él:

—Alumno Pedro Bunker, le voy a decir una cosa. Sus espías no podían haber destruido nuestra defensa antiaérea. Se lo digo que no podían. ¿Sabe por qué?

Nuevamente lo escuchamos reír. Perucho y nosotros lo mirábamos sin comprender.

¡No podían porque sus espías habían sido descubiertos por nuestro servicio de inteligencia y fusilados! Fueron alineados contra una pared y, ¡ta, ta, ta, ta!, pasados por las armas. Yo mismo di la orden. ¡Ta, ta, ta, ta! ¡Fusilados! (p. 526).

Su burla irónica produce, en ese instante, un efecto tragicómico entre los presentes: “El subteniente seguía riendo de su invención [...], y nosotros también reíamos, pero de un modo horrible, sin saber por qué, dolorosamente” (p. 526). Pero también revela, una vez más, el carácter iluso del personaje, pues para él las fronteras entre la realidad y el deseo no existen, sino que, al contrario, conforman una unidad en un *continuum* constante.

5. CONCLUSIONES

Las propuestas epistemológicas de Gianni Vattimo, Richard Rorty y Michel Foucault sirven de soporte para aseverar que Julio Ramón Ribeyro debilita las ideas dogmáticas del ser, la verdad y el poder. La debolización del ser lo realiza al introducir en la diégesis una connotación ambigua; así, su universo representado es absurdo, paradójico, racional y lógico. Por ello, el ser ribeyriano es intrascendente, débil, ensimismado, contrario al ser racional, trascendente del arquetipo liberal y marxista de la centuria pasada.

El debilitamiento de la verdad lo efectúa, a través de la ficción, al establecerla como un constructo (un convencionalismo social) que favorece a los grupos sociales acomodados, pero agobia a los dominados. Esto conduce a sus criaturas al escepticismo y la vida estoica-marginal (una vida signada por el sufrimiento). Los que desechan y hacen caso omiso de estos constructos acceden al *continuum* realidad-deseo, realidad-ilusión, realidad-sueño y se convierten en marginales cínicos.

La debolización del poder fuerte lo realiza al introducir en su universo ficcional una nueva perspectiva difusa de ese fenómeno. Por lo general, en este cronotopo, no existen casos de poder holístico como luchas entre el Estado o sus aparatos y las masas, razón por la que Ribeyro privilegia las microluchas que emprenden sus personajes en pos de satisfacer sus necesidades. En este sentido, el poder holístico predominante en la centuria pasada cede paso a la microfísica y a la microlucha por medio de las relaciones de poder.

El pensamiento débil es una constante que atraviesa de manera transversal la narrativa corta de Julio Ramón Ribeyro y esto se evidencia en los ocho relatos analizados. En cada principio, que es parte de su poética, los cuentos examinados debolizan los presupuestos dogmáticos de la racionalidad, la idea totalizante del mundo, la verdad dogmática y la percepción seria y formal de la realidad. De tal modo, relatos como “La insignia” y “Silvio en El Rosedal” prueban la estetización de lo absurdo en su universo narrativo. Asimismo, los cuentos “El marqués y los gavilanes” y “Los cautivos” demuestran la estetización de lo fragmentario y el predominio de una perspectiva prismática del mundo. También los relatos “Por las azoteas” y “Doblaje” comprueban la noción relativa de la verdad y el predominio de una visión escéptica del mundo. Por último, los cuentos “El banquete” y “Sobre los modos de ganar la guerra” prueban el establecimiento de una perspectiva tragicómica e irónica del mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRIENTOS, J. (2019). Ribeyro y su filosofía. *Quimera. Revista de literatura*, (427/428), 49-53.
- BAUDRY, P. (2009). El pedestal sin estatua: la estetización del fracaso en los *Dichos de Luder*, de Julio Ramón Ribeyro. En Néstor Tenorio & Jorge Coaguila (eds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier* (pp. 375-400). Tierra Nueva Editores.
- DE NAVASCUÉS, J. (2004). *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Editorial Iberoamericana.
- DI LAURA, G. (2020). *Humos de ironía: la novelística de Julio Ramón Ribeyro*. Revuelta Editores.
- DOLEŽEL, L. (1997). *Historia breve de la poética*. Síntesis.
- ELMORE, P. (2002). *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ESPINOZA, R. (2018). *La otredad en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/10060>
- FORGUES, R. (1996). Ribeyro, caballero andante del siglo XX. En Néstor Tenorio (ed.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida* (pp. 9-14). Arteidea.
- FOUCAULT, M. (1992). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- FOUCAULT, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- FOUCAULT, M. (2019 [1978]). *Microfísica del poder*. Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A.
- GUTIÉRREZ, M. (1988). *La Generación del 50: Un mundo dividido*. Sétimo ensayo 1.
- KRISTAL, E. (1984). El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (20), 155-169.
- PÉREZ, C. (2006). *Los trazos del espejo: identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. Ediciones Universidad de Navarra.
- RIBEYRO, J. R. (2010). *La palabra del mudo*. Seix Barral.
- RODRÍGUEZ, J. (2002). Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro. *Martín*, (4), 73-78.

- RORTY, R. (1996). *Objetividad, relativismo y verdad*. Ediciones Paidós.
- RORTY, R. (1998). *El giro lingüístico*. Ediciones Paidós.
- VALERO, E. (2003). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Universidad de Alicante.
- VATTIMO, G. & ROVATTI, P. (eds.) (2000). *El pensamiento débil*. Ediciones Cátedra.
- VATTIMO, G. & ZABALA, S. (2012). *Comunismo hermenéutico. De Heidegger a Marx*. Herder Editorial S.L.

DISCURSOS SOBRE EL CAMBIO DE LA BANDERA PERUANA: IDENTIDAD Y DILEMA IDEOLÓGICO

DISCOURSES ON THE CHANGE OF THE PERUVIAN FLAG: IDENTITY AND IDEOLOGICAL DILEMMA

Marco Lovón

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

mlovonc@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-9182-6072>

Edgar Yalta

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

edgar.yalta@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-8444-6779>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.162>

Fecha de recepción: 26.12.2022 | Fecha de aceptación: 22.05.23

RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar los discursos ideológicos sobre la propuesta del cambio de la bandera peruana. Entre los resultados se observa que la sugerencia para su transformación busca una nueva representación de lo que se considera peruano basado en la reivindicación, mientras que las posturas de mantenerla refuerzan el sentimiento tradicional de patria basado en la identidad y el nacionalismo. Esta oposición se explica a partir del concepto dilema ideológico (Billig *et al.*, 1988) propuesto por la Psicología Discursiva (Potter & Wetherell, 1987; Potter & Wiggins, 2007). El artículo concluye que el discurso oficial sustentado en lo fundacional es más fuerte que los discursos subalternos que intentan modificar los colores de la bandera.

PALABRAS CLAVE: Identidad, dilema ideológico, bandera, discurso, Perú.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse the ideological discourses on the proposal to change the Peruvian flag. Among the results, it is observed that the proposal for change seeks a new representation of what is considered Peruvian based on vindication, while the positions of maintaining it reinforce the traditional feeling of homeland based on identity and nationalism. This opposition is explained on the basis of the ideological dilemma concept (Billig *et al.*, 1988) proposed by Discursive Psychology (Potter & Wetherell, 1987; Potter & Wiggins, 2007). The paper concludes that the official discourse based on the foundational is stronger than the subaltern discourses that try to change the colours of the flag.

KEYWORDS: Identity, ideological dilemma, flag, discourse, Peru.

1. INTRODUCCIÓN

En el Perú republicano la bandera es el símbolo de mayor representación; en palabras de Quichua (2022), es el “mayor símbolo patrio” (p. 3). La bandera blanquirroja nos identifica como nacionales y con ella nos diferencian de otros desde afuera (*Gestión*, 2019). Países que buscan identificar al Perú lo hacen recurriendo a la bandera en aniversarios, conmemoraciones o eventos deportivos, culinarios, académicos, entre otros. A través de ella se consolida la nación peruana, pues su rol político permite construir una identidad cimentada, al tiempo que absorbe una pluralidad de identidades en pugna. Como símbolo oficial recoge el discurso oficialista, es decir, el más legitimado. La bandera peruana es tan importante que en ocasiones se la ha relacionado y apropiado con temáticas de reclamos como la lucha contra la corrupción (Lovón & Cabel, 2022). Así, su inspiración se forja en el orgullo de los peruanos, derivada especialmente de la libertad hacia la Colonia, pues, desde inicios de la República, se buscaron establecer ideologías patrióticas en la sociedad relacionadas con la heroicidad y la causa justa independentista (Yalta *et al.*, 2022). Según Abraham Valdelomar, en su manuscrito del 28 de julio de 1921 en la revista *Mundial*, señala que el libertador don José de San Martín pensó en “[U]na bella bandera, sencilla y elocuente, que se agitaba con orgullo sobre aquel pueblo poderoso” (*El Peruano*, 2020, párr. 9). Por eso, su trastocamiento o cambio genera polémica, enojo y desconcierto.

La bandera peruana se compone de tres franjas verticales, las dos extremas de color rojo y la intermedia es blanca. En ceremonias oficiales e instituciones del Estado, y en su rol de pabellón (para indicar la nacionalidad de los buques), la bandera tiene colocada en la franja blanca el escudo nacional, abrazado por el lado derecho de una palma y por el lado izquierdo de una rama de laurel entrelazadas. Su fecha conmemorativa es cada 7 de junio, día en que se rememora el aniversario de la Batalla de Arica, conflicto bélico entre Perú y Chile en la Guerra del Pacífico, donde héroes como Francisco Bolognesi y Alfonso Ugarte sostuvieron o defendieron a la bandera. En el Día de la Bandera, en el Perú, las instituciones públicas, por ejemplo, muestran su homenaje hacia ella. Y los medios de comunicación destacan su celebración como uno de los símbolos identitarios emblemáticos. Muestra de ello es el siguiente escrito de *El Comercio*: “La identidad de todo país la fortalece, remarca y sostiene el estandarte patriótico que flamea en cada hogar cuando se conmemora una fiesta patria, y

es representado y defendido con valentía. Perú celebra el Día de la Bandera cada 7 de junio para rememorar un suceso histórico ocurrido hace más de 100 años donde el heroísmo inmortalizó a los ‘Titanes del Morro’, y el blanco y rojo fue motivo de sacrificio” (2023, párr. 1). Como símbolo se encuentra en la memoria de los peruanos, por lo que no se imagina su olvido o transformación. Entre los peruanos es común llamarla bandera blanquirroja o rojiblanca.

No obstante, a finales de mayo de 2022, en un contexto de crisis política y social en el Perú, se informó sobre la propuesta de cambio de diseño, forma y colores de la bandera, la cual fue presentada por la entonces parlamentaria Nieves Limachi, del partido político Perú Democrático, hacia el Poder Ejecutivo (*El Comercio*, 2022). La congresista sostuvo que recogió esta propuesta a partir de la iniciativa del ciudadano Marcos Fortunato Mendoza Huamán, quien buscaba dar cuenta de una simbología que consideraba más representativa. Las razones del cambio de bandera fueron sustentadas en su publicación *Innovemos y enmendemos el color y diseño de nuestra bandera nacional* (*La República*, 2022). Como es evidente, esta propuesta generó controversia y tensión entre la sociedad, ya que se comprendía como un pedido de gran magnitud que implicaba el cambio total de un símbolo patrio peruano, como es el caso de la bandera peruana (Constitución Política del Perú, Art. 49, 1993). La solicitud del cambio generó cuestionamientos de las autoridades del Estado, dado que con ello se afectaba toda una tradición histórica, identitaria y política, pues la bandera rojiblanca es muestra de lucha, de independencia, de vivir en una República (Escat, 2022). En este sentido, se produjeron discursos por parte tanto de voces hegemónicas (voces visibles como parlamentarios, líderes de opinión, etc.) como secundarias (de usuarios en redes sociales, del ciudadano común, etc.) que proyectan ideologías, con sus respectivos argumentos y justificaciones que se contraponen: o bien apoyan y sustentan la propuesta o bien la rechazan.

Por ello, en este artículo consideramos fundamental analizar estos discursos contrarios presentes en la sociedad peruana en relación con la sugerencia del cambio de la bandera. Entonces, el propósito de este estudio es realizar un análisis discursivo sobre la transformación o mantenimiento de la bandera nacional. Son escasos los estudios del discurso

acerca de la configuración de los símbolos patrios y su difusión, especialmente cuando se refieren a temas de identidad.

Para el análisis de estos discursos que se enfrentan en la sociedad, tomamos en consideración el marco teórico de la Psicología Discursiva. Este enfoque construccionista de los Estudios Críticos del Discurso se centra en las acciones que reproducen las personas en una comunidad mediante el lenguaje como herramienta y práctica social (Potter & Wetherell, 1987; Potter & Wiggins, 2007; Ibarra, 2020). Entre las nociones que se enmarcan dentro de la Psicología Discursiva se encuentra el dilema ideológico, el repertorio interpretativo y la posición de sujeto. El dilema ideológico implica que las personas en una sociedad tienen diversas maneras de construir la realidad y su entorno, por lo que estas representaciones suelen ser incoherentes y, en consecuencia, son contradictorias; de tal modo, las personas confrontan, evalúan y cimentan valores e ideologías que se encuentran en conflicto, ya que estas no son monolíticas (Billig *et al.*, 1988; Edley, 2001; Gálvez & Tirado, 2020). Esto se evidencia, por ejemplo, con el caso del cambio de la bandera, debido a que los peruanos generan diversos argumentos en torno a esta propuesta y los justifican basándose en ideologías relacionadas con la identidad, la reivindicación o el patriotismo. Por otra parte, el repertorio interpretativo muestra las formas en que las personas perciben y construyen los fenómenos de la realidad; de esta manera, las personas generan y adaptan distintos tipos de discursos sobre una temática en específica, los cuales se contraponen entre sí. Por último, la posición de sujeto supone las posturas o roles que adoptan las personas respecto a un tema, lo cual implica un debate o conflicto (Edley, 2001).

En esta investigación, se considera la teoría de la Psicología Discursiva, derivada de la Psicología Social, porque permite evaluar los discursos como acciones sociales ideológicas. Cabe señalar que la ideología es entendida como el conjunto de creencias que representan el entorno o el mundo que envuelve a los seres humanos (van Dijk, 1998), y presenta una connotación política (Moreno, 2015). Por otro lado, la identidad es entendida como un proceso de construcción de autodefinición y autovaloración, generalmente coherente, continuo e inacabable (Hall & DuGay, 2003).

Para la elaboración del corpus, se toman fragmentos del libro *Innovemos y enmendemos el color y diseño de nuestra bandera nacional*. Asimismo, se consideran las voces que se presentan en los medios digitales, específicamente de redes sociales, sitios web como *YouTube*, diarios digitales, entre otros. Recoger los discursos a partir de esta diversidad de fuentes permite evidenciar los distintos medios que emplearon las personas (Lovón & Cabel, 2023), ya sean voces hegemónicas o secundarias, para mostrar sus posturas de aceptación o rechazo ante la propuesta del cambio de bandera. Los fragmentos seleccionados se transcriben textualmente como se hallaron; estos se enumeran y se ordenan de acuerdo con la información proporcionada. Para destacar los recursos lingüísticos utilizados se emplea la negritas. Entre ellos se localizan, como parte del estudio, determinadas marcas del lenguaje que denotan las posiciones confrontadas, tales como adjetivos, verbos o figuras retóricas. Se considera pertinente realizar un análisis discursivo destacando no solo las categorías conceptuales, sino también los mecanismos lingüísticos (Santander, 2011).

El artículo en lo que continúa sigue el siguiente orden: se presenta el estudio discursivo que propone el cambio de la bandera; luego, se desarrolla el análisis de la posición adversa, que reivindica la bandera nacional, ambas propuesta constituyen casos de repertorios interpretativos; posteriormente, se examinan los discursos en términos de los dilemas ideológicos y la noción de identidad; finalmente, se muestran las conclusiones.

2. PROPUESTA DE LA NUEVA BANDERA: “INNOVEMOS Y ENMENDEMOS”

En esta sección se presentan y se analizan los discursos que aceptan y sustentan el cambio de diseño, forma y colores de la bandera peruana. Principalmente, se muestran los discursos de Marcos Fortunato Mendoza Huamán, ciudadano que hizo llegar la propuesta a la congresista Nieves Limachi. Los argumentos y justificaciones de Mendoza se encuentran en su publicación *Innovemos y enmendemos el color y diseño de nuestra bandera nacional*. Entre los argumentos que sustenta Marcos Mendoza (2022) para su propuesta, advertimos que se vinculan con cuestiones históricas, como se observa a continuación:

(1) La verdad de las verdades yo ya me siento compungido, atribulado y luctuoso, al escuchar alabanzas declamatorias y ver la exornación hiperbolizada a la sangre vertida en las ominosas guerras que ha experimentado nuestra Patria (p. 13).

(2) Hacer ensalzamiento o rememorar los acervos dolores que han sufrido nuestros ancestros; esas reminiscencias nos hacen sentir transido e hiperestesia. A la futura generaci[ón] no se puede psicocearlo [sic] ni contristarlos con recuerdos funestos, ni con descalabros. La epilogación que se hace a nuestra bandera es unilateral, es anfibológico y es superfluo (p. 14).

(3) Por el principio y lealtad nuestra nueva bandera tiene que ser genuina y fidedigna, no puede perpetuarse incongruentemente e improporcionado, simbolizando solamente alusivo a la sangre derramada y derivado a las historias deplorable, ni tampoco el color blanco de nuestra bandera puede ser concerniente a un animal llamado armiño es extrínseco e impropio (pp. 15-16).

El pedido de modificación de bandera, que constituye un repertorio interpretativo, se basa en una nueva representación patriótica, lejana de la bandera roja y blanca, dado que para él simboliza momentos tristes, como califica con el adjetivo “funesto” o refiere con el sustantivo “descalabro” como aparece en (2). En contraste, su bandera representa alegría y esperanza porque su nueva propuesta tiene una psicología que, según él, no busca “contristar”; con este verbo identifica una carga semántica de aflicción, contrario a la bandera que adjetiviza de “nueva”, como se registra en (3). La bandera oficial es calificada de confusa y artificiosa para el presente tiempo en que tiene que rememorar una historia más allá de las luchas del pasado. Además, le parece que los colores rojo y blanco representan, de una parte, la sangre “deplorable” y, de otra parte, la impropiedad del blanco, pues considera que se asocia al color de un animal ajeno al país. De esta manera, la “nueva” bandera le parece que presenta los colores que dignifican el pasado y que representan de manera más fiel lo peruano. Califica su propuesta con adjetivos apreciativos de “genuina” y “fidedigna”, como figuran en (3), para dar cuenta de la pureza y confianza de la bandera alterna. Para fines de su ilustración, la bandera aludida se presenta a continuación:



Figura 1. Propuesta de bandera de Marcos Fortunato Mendoza Huamán (Tomada de Innovemos y enmendemos el color y diseño de nuestra bandera nacional [Mendoza, 2022]).

Por otro lado, los argumentos también están relacionados con el establecimiento de una nueva identidad revalorizada. Leamos los siguientes pasajes:

(4) Los nuevos colores de nuestra bandera con mayor entereza de amparo, tiene que ser sublimado y divinizado, con colores reales y naturales del suelo bendito de nuestro Perú; por preeminencia nuestra bandera es la identidad de todos los peruanos y es testimonio de nuestra patria (p. 15).

(5) Nuestra nueva identidad nacional patentemente será asentada, plasmada, solemnizada y oficializada con circunspección para beneficio de incalculables generaciones por venir (p. 29).

Tanto en (4) como en (5), Marcos Mendoza explica que revalorar la identidad significa rescatar y destacar los elementos geográficos que componen el territorio peruano. Incluso, el territorio, presentado por la unidad léxica “suelo”, se enfatiza de manera positiva con el uso del adjetivo “bendito”, el cual lo caracteriza como un lugar dichoso y vinculado a cuestiones de divinidad. De esta manera, se sugiere que una nueva bandera implica un inédito sentimiento nacional que toma en consideración los hechos históricos que forjan la identidad, así como las características geográficas predominantes del territorio peruano. En ese orden, el autor indica que el cambio hacia una nueva identidad nacional generaría “beneficios incalculables” en las próximas generaciones peruanas. Para Pérez (2012), por ejemplo, “[L]a

identificación con la nación genera sentimientos de pertenencia y filiación al grupo que orientan las acciones de las personas y sus juicios sobre el pasado, el presente y el futuro de su país” (p. 871). En este quehacer, las personas pueden crear símbolos o celebraciones que rememoren o refuercen la identidad nacional (Lovón, 2022). En esta misma línea, puede afirmarse la coexistencia relacional de la identidad, la ideología y el bienestar (Espinosa *et al.*, 2017), que entran en una asociación positiva para quienes establecen tales lazos.

Por otra parte, Marcos Mendoza también destaca que los cuatro colores de la propuesta se relacionan con los elementos geográficos del territorio peruano; asimismo, destaca cómo este contexto permite revalorizar el símbolo patrio en cuestión. A continuación, en los siguientes fragmentos el autor explica cuáles son los colores y los argumentos para su selección:

(6) Primero: a la luz de las circunstancias inquebrantablemente el color verde simbolizará a nuestra amazonía, por su prodigioso emporio de riquezas incalculables, por su exuberante vegetación, por sus frondosos bosques y por todas las grandes zonas agrícolas. Si nos reivindicamos o enmendamos con el color verde a nuestra bandera, toda la selva será representada y respetada [...] (pp. 23-24).

(7) Segundo: el color amarillo simbolizará a nuestra prodigiosa sierra, de imponentes andes, de maravillosos paisajes; a nuestra tierra tan adorada y reverenciada, a las geografías tan agradables que nos atrae, en cada camino contemplamos a los horizontes invalorable y a nuestras inolvidables tradiciones. [...] Si bien nuestra portentosa sierra no es color amarillo absoluto, hay razones para referenciarlo hacia el amarillo. Por ejemplo: los inmensos cerros pajonales, las inmensas pampas con chilligua; en lo primordial cuando los sembríos ya están listos para cosecharlos [...] (p. 24).

(8) Cuarto: primordialmente el color azul representará y simbolizará a nuestro bendito mar territorial, a nuestro sagrado lago Titicaca y a nuestros ríos navegables de la amazonía. [...] Con el confort de delicioso cielo azul que protege a miles y miles de pescadores que trabajan en el mar, también a los que viven y trabajan en el lago Titicaca y de igual manera a los que trabajan en nuestros ríos de la amazonía, con el color azul obviamente sus derechos sociales serán garantizados” (pp. 25-26).

(9) Tercero: continuará perseverante el color rojo de nuestra bandera sagrada que por siempre ha sido declamado y exaltado con grandes honores. Por licitud el color rojo corresponde a nuestra región costa, mayoría de sucesos de combates, guerras y enfrentamientos hubo en la costa, en el mar, en las puertos [...] Simultáneamente, también el color rojo simbolizará a nuestra costa, tierra tan valiosa y meritoria, ciertamente antes eran tierras eriazas y desérticas, ahora hay grandes irrigaciones agrícolas, granjas, parques industriales, ciudades modernas y asociaciones de viviendas en los cerros, etc. (p. 25).

(10) Nuestra flamante y reluciente bandera será constelada con un radiante sol. Conscientemente tenemos que saber reconocer al ser viviente, el sol nos da la vida; si no hubiera el sol nosotros también no existiríamos! [Qué] más razón! (p. 27).

En la nueva propuesta se incluyen cuatro colores (verde, amarillo, rojo y azul) y el sol como elemento central; así, se deja de lado los colores fundacionales blanco y rojo heredados desde los primeros años de vida republicana (Leonardini, 2009). Tal como se señaló anteriormente, los colores en cuestión se relacionan con elementos de la geografía peruana, lo cual muestra una fuerte vinculación entre la identidad y el territorio. El autor da entender, a su vez, que existe una genuinidad de colores para representar el país; es decir, los colores actuales (blanco y rojo) no reflejan lo peruano, por lo que postula una bandera que sí fije fielmente ello. Esta relación se pretende explicitar en la propuesta de bandera de Marcos Mendoza. En (6), por ejemplo, se sugiere la inclusión del color verde por su relación con el territorio amazónico peruano, donde se destacan sus cualidades con atributos como “exuberante” y “frondoso”. De igual manera, en (7) se observa la relación entre el color amarillo con la sierra peruana, el cual la justifica por la presencia de cerros, pampas y sembríos, los cuales, como en (6), se enfatizan con el atributo “inmenso”.

En (8) se vincula el color azul con el cielo, el mar peruano, los ríos y lagos en general, aunque destaca el Lago Titicaca y la reivindicación de los derechos de sus pobladores. Por otro lado, en (9) se evidencia la relación entre el color rojo y la costa, específicamente por los suelos que describe como “eriaza” y “desértica”. Finalmente, en (10) se exhorta a la figura del sol como elemento incaico reivindicativo, pues está enlazado con ámbitos históricos y divinos desde la época prehispánica en el territorio. Los colores propuestos, entonces, enmiendan aquellos que considera como malas representaciones de lo peruano. Según el artículo 49 de la Constitución Política del Perú, los símbolos patrios peruanos son tres: “la bandera de tres franjas verticales con los colores rojo, blanco y rojo, el escudo y el himno nacional establecidos por ley” (1993). Si bien dicho símbolo ha contado con más de un modelo, las modificaciones eran mínimas, aunque las direcciones de las franjas se cambiaron, los colores siempre han permanecido (Infobae, 2022), junto con el escudo nacional. Para Vergara (2021), es sugerible que los emblemas nacionales se encuentren regulados en la norma o ley del país en cuestión.

Ahora bien, la parlamentaria Nieves Limanchi, quien presentó la propuesta de Marcos Mendoza al ejecutivo, luego de recibir las críticas y el rechazo por gran parte de la sociedad, tomó distancia de la propuesta indicando que no era suya:

(11) Esto no es un proyecto de ley mío, no es iniciativa mía, sino un pedido de un ciudadano, que en diciembre se acercó a mi oficina en Tacna y que ha estado insistiendo en solicitar una respuesta [...] Yo asumo la responsabilidad, errar es humano, ahora con la respuesta del sector Defensa, va a quedar zanjado. Jamás voy a pensar en cambiar la bandera, menos con estas características (*Gestión*, 2022).

Como se observa, la parlamentaria asume la responsabilidad de haber realizado la petición a pedido de un ciudadano. Hay una admisión del repertorio interpretativo en tanto recoge y difunde el discurso que emana la propuesta. Un parlamentario, en su rol político, lleva las propuestas a proyectos considerables, de ahí que manifieste su acercamiento y simpatía o que encuentre lógica en tales. Para el caso, la congresista condujo esta iniciativa, de la cual se retractó por el rechazo recibido posteriormente. En este fragmento, se justifica al señalar que “errar es humano”, frase con la que se distancia del ciudadano solicitante del cambio de bandera. Ella añade que con este suceso el Ministerio de Defensa sabe cómo actuar, pues para una siguiente propuesta de cambio, implica que se ha “zanjado” el tema. Bajo la negación “jamás” declara que no cambiará la bandera peruana. Dadas las críticas, buscó separarse del ciudadano. Al respecto, es pertinente recordar que para Petrone (2022), las banderas repercuten en la conducta de las personas; dicho en otras palabras, una bandera puede expresar amor, unidad, inclusión, libertad, seguridad, felicidad u odio, miedo, barbarie, confusión, opresión, división, entre otros sentimientos. Asimismo, “las banderas pueden aterrorizarnos y dividirnos, pero también unirnos. Pueden expresar quiénes somos y qué queremos, significar cosas diferentes para distintas personas, ser las herramientas más poderosas y, también las más peligrosas del mundo” (pp. 360-361). En su rol de parlamentaria muestra su posicionamiento de sujeto; no trasmite su voz de madre o ciudadana común, sino su papel de representante político, que recoge una propuesta que cobra sentido, aunque, por las críticas, se distancie, para no indicar que se desentiende.

En este caso, como se ha visto, subyace un repertorio ideológico de innovación y enmienda. Las personas que impulsan un cambio creen y sienten que es necesario una nueva mirada sobre el símbolo patrio. La bandera debe, en este sentido, ser más representativa, pues se apela a nociones geográficas e históricas, muchas veces distintas de la versión hegemónica institucional. Las actitudes de la propuesta de cambio se manifiestan y revelan en los discursos, tanto que ha generado la creación de un proyecto ley. Involucrarse con este pedido

trae polémicas y termina siendo un desafío político. En relación con ello, tener una dimensión y un color nuevos frente a los establecidos en la bandera ocasionan desazón. Ideológicamente, se cree que con una bandera reciente se logra una mayor identificación nacional.

3. DISCURSOS EN CONTRA DE LA PROPUESTA: “REIVINDICACIÓN A NUESTRA BANDERA, SÍMBOLO DE PERUANIDAD”

Los discursos que expresan rechazo ante la propuesta del cambio de bandera estuvieron basados en cuestiones de identidad, sentimientos de rechazo y sustentos históricos, evidenciando un repertorio interpretativo adverso, y respaldado por voces institucionales. Respecto a las cuestiones de identidad, observamos el primer caso, que es un comentario en *Twitter* de la parlamentaria Lady Camones, para quien el cambio de bandera afecta la identidad, y esta pretensión se la atribuye en extensión al Poder Ejecutivo, a quien se le acusa de generar caos:

(12) Gbno. de @PedroCastilloTe no solo destruye la seguridad ciudadana, la economía, el empleo, la agricultura, la minería; ahora Perú Libre, pretende acabar con nuestra identidad patriótica: PROPONE EL CAMBIO DE COLOR Y FORMA DE NUESTRA BANDERA NACIONAL. #LaBlanquirojaEnRiesgo (@LadyCamones, 2022).

En el primer caso, notamos cómo la identidad peruana se construye y se relaciona simbólicamente con la bandera. En consecuencia, se la percibe como un elemento que expresa el ser peruano; defenderla, entonces, significa defender la peruanidad. En ese orden, entendemos a la bandera como inherente a la identidad peruana y, por ello, como una entidad que no se puede alterar. Por esta razón, la parlamentaria de la oposición, Lady Camones, alude en su *tuit* a una destrucción simbólica de la identidad patriótica por parte del Gobierno en su pretensión de cambiarla, lo que se corrobora cuando se expresa con una cadena causal negativa sobre las actuaciones atribuidas al partido gobernante. Asimismo, es importante resaltar el empleo del verbo “destruye” con fines de hiperbolización, ya que implica una pérdida casi irreparable. Tomando en consideración la mención previa del color y la forma de la bandera, destacamos el uso del *hashtag*, pues nombra a la bandera como “la blanquiroja” en alusión a los colores. De esta manera, la congresista realiza un llamado a la

población a razón de que la bandera (su forma y sus colores) se encuentran en “riesgo”; por ende, la identidad peruana también se encuentra en la misma situación conflictiva.

Además del rechazo de miembros del Poder Legislativo, también se generaron discursos de rechazo del propio Poder Ejecutivo peruano basado en la identidad, reforzando el repertorio interpretativo. Entre ellos, se encuentra el Ministerio de Defensa de Perú (Mindef), que tuiteó lo siguiente en su cuenta oficial:

(13) Sobre la propuesta del cambio de la Bandera Nacional, el art. 49 de la Constitución establece su forma y colores; por tanto, cualquier cambio vulnera el principio de identidad nacional. La sentencia del Tribunal Constitucional en el expediente 00044-2004-AI-TC indica que «los símbolos patrios tienen una función de representación de sentimientos de identidad nacional. Su permanencia, estabilidad e intangibilidad es lo que permite que generaciones sucesivas se identifiquen con los símbolos y los conviertan en un factor de cohesión social y orgullo». Dicha propuesta no cumple con los principios de vexilología ni simbolismo, ya que tiene similitudes morfológicas gráficas con banderas de países y municipios extranjeros. Por todo lo expuesto, para el Mindef, la iniciativa es improcedente e inviable (@MindefPeru, 2022).

El Mindef en su tuit recurre al principio de identidad nacional basado en la Constitución Política del Perú para rechazar cualquier tipo de propuesta de cambio en la bandera. De tal modo, durante el resto del tuit, el Mindef utiliza la intertextualidad para fundamentar su negativa ante la propuesta de cambio, específicamente en lo señalado por el Tribunal Constitucional. Por medio de la cita textual del documento de esta institución, la bandera representa los “sentimientos de identidad nacional”; en consecuencia, se intensifica la relación de la bandera con la identidad. Por otra parte, también mediante el recurso de la intertextualidad, se expresa que la estabilidad de este símbolo patrio implica herencia identitaria. Asimismo, esta última idea se refuerza por medio de la alusión de la “cohesión social”, que refiere a la integración de la comunidad, y al “orgullo”, que da cuenta de la satisfacción por el sentido de pertenencia. Así, al igual que el himno nacional, los símbolos fomentan el imaginario de nación en la sociedad (Carvajal, 2009). Cabe señalar que el rechazo hacia la propuesta se descalifica con el verbo “vulnera” y los adjetivos apreciativos “improcedente” e “inviable”. De igual forma, se destaca que para que exista una bandera nueva, esta no tiene que parecerse a las existentes, como sostiene el Ministerio al apelar “técnicamente” a los “principios de vexilología” y “simbolismo”. Para propósitos de su ilustración, la bandera blanquirroja se registra a continuación:



Figura 2. Actual bandera institucional (Tomado de <https://enciclopediadehistoria.com/bandera-de-peru/>)

Por otro lado, la propuesta del cambio de bandera también mostró el rechazo a través la expresión de sentimientos negativos, tal como se observa en las declaraciones de la expresidenta de la Benemérita Sociedad de Auxilios Mutuos de señoras de Tacna tras saber que la propuesta de cambio fue agendada por una congresista procedente de la ciudad de Tacna. Cabe precisar que esta ciudad fue declarada el 21 de mayo de 1821 por el Congreso de la República Ciudad Heroica por su respaldo a la causa de la Independencia. Y volvió al Perú en 1929 según el Tratado de Lima después de la ocupación chilena y su administración tras la Guerra del Pacífico. Por eso, surgieron pronunciamientos hacia el cambio de bandera desde la institucionalidad y la ciudadanía:

(14) Mi repudio personal, y creo que general, de la región Tacna por este documento a la PCM [...] una vergüenza nacional. No es posible que una tacneña, que conozca la historia de Tacna, pueda haber cometido tamaño error, nosotros al menos, personalmente, he declarado que es bueno declararla persona no grata (24 Horas, 2022).

Al respecto, las organizaciones patrióticas de Tacna tienen como fin enfatizar en el pasado histórico y los valores cívicos patrióticos, tal como es el caso de la Benemérita Sociedad de Auxilios Mutuos de señoras de Tacna, como se ve en (14). En tal sentido, la

expresidenta, en su posicionamiento de sujeto político, se muestra reacia hacia la propuesta del cambio de bandera mediante la expresión de sentimientos negativos: “repudio” y “vergüenza”. En el primer caso, el repudio implica la negativa y el rechazo hacia el cambio; en el segundo caso, la vergüenza refiere un sentimiento negativo como consecuencia de una falta cometida hacia la honra patriótica. La propuesta del cambio la resume en el sustantivo “error”, con el que sentencia su proceder y, como consecuencia, conlleva a “evacuarla” de la ciudad por ser considerada sujeto de desprecio. Por tal motivo, según Silva Santisteban (2008), aquello que se considera repudiado es expurgado, más aún si es un excedente del sistema. Asimismo, tomando en consideración que Nieves Limachi es legisladora en representación por Tacna, constantemente se nombra al departamento en cuestión con la finalidad de resaltar la gravedad de la propuesta, pues proviene de una persona que representa a los ciudadanos de dicha región. Usualmente, Tacna y la gente de esta ciudad están vinculadas con el patriotismo peruano por sucesos históricos (insurrecciones independentistas, reincorporación al territorio peruano, entre otros); por ello, en el discurso de la expresidenta se remonta hacia el pasado histórico relacionado fuertemente con la identidad.

En esta relación con el discurso de la identidad patriótica, también se evidencia el desdén hacia la propuesta del cambio de bandera en los siguientes dos fragmentos que pertenecen a la presidenta de la Benemérita Sociedad de Auxilios Mutuos de señoras de Tacna y de una publicación de la organización patriótica en cuestión:

(15) En la reunión que sostuve el día de ayer con la congresista noté en realidad que ella tiene muy débil lo que es la identidad cultural. Así se ha visto traslucido mediante sus expresiones [...] lo que ella nos ha causado en realidad es una incertidumbre [...] afecta a nuestros derechos como cultura y si vamos un poquito más allá, en realidad, es un acto de deslealtad que ella ha tenido frente a nuestro símbolo patrio, a nuestra historia, a nuestro valor como tacneños y como peruanos (*Radio Uno*, 2022).

(16) TACNA, vecinos los invitamos a izar nuestra bandera, como muestra de respeto e identidad regional. (*Radio Uno*, 2022).

Como se observa, en ambos casos se apela hacia la falta identidad de la legisladora; a su vez, se enfatiza en la carencia de identidad cultural, vinculada con la cultura patriótica que implica un símbolo patrio como la bandera, y de identidad regional, relacionada con el nexo que existe entre Tacna y el patriotismo. En el caso de (15), la falta de identidad cultural tiene

como consecuencia la mención de antivalores como la deslealtad hacia la bandera, lo que involucra la historia y los valores patrióticos. Además, se explica que esta propuesta menoscaba en los derechos culturales de las personas afectadas, las cuales son nombradas explícitamente: tacneños y peruanos. Por otro lado, en (16) se destaca el acto de izar la bandera como símbolo de identidad regional para las personas de dicha región. En este sentido, se asocia este hecho con un valor como el respeto del cual las personas son inculcadas por una cuestión de pertenencia geográfica. Además, izar la bandera como símbolo de identidad no solo se limita a la región Tacna, sino que se extiende en el Perú de manera general, ya que en los colegios peruanos se suele realizar este acto acompañado con el canto del himno nacional; es decir, los símbolos patrios están disponibles desde la infancia (Campos-Winter, 2018), hecho que implica pensar en una herencia identitaria. Se presupone en (16) que la congresista es irrespetuosa y en (4) que no solo es desleal, sino también deficitaria. Al señalar que su identidad es “débil” la tutelan, esto es, piensan que se trata de un sujeto incompleto, puesto que pareciera carecer de sabiduría, conocimiento, valores, tal como sucede cuando se representa lo otro como menos valeroso (Barreiro *et al.*, 2019) toda vez que las discrepancias no se aceptan, sino que se ridiculizan.

Por otro lado, en el siguiente fragmento se explica que la propuesta de cambio de bandera implica alteraciones súbitas:

(17) Pero en todo caso hay que entender que los símbolos patrios [...] no pueden ser removidos simplemente por una voluntad individual o un grupo. [Los símbolos] siguen la tradición histórica que proviene del inicio de esta República. Si queremos remover la bandera tendríamos que también cambiar el himno nacional, tendríamos que cambiar el escudo, tendríamos que cambiar cosas que tienen una tradición y una importancia dentro de la identidad nacional de un país. [...] Hay que entender esto dentro de un contexto mayor donde implicaría más bien un rediseño integral de la sociedad peruana (Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2022).

En (17), Ricardo Falla, humanista, da a entender que la identidad vinculada a los símbolos patrios peruanos tiene un mismo y alto valor histórico, pues han sido heredados durante siglos y poseen una fuerte carga y tradición histórica asociadas a eventos que parten desde las batallas independentistas en la época colonial hasta la actualidad. Atendiendo a ello, una propuesta de cambio no debería aplicarse a un solo símbolo, sino a todos en conjunto porque proporcionan la carga identitaria de ser peruano, especialmente basado en la tradición.

Por ello, un cambio significa un “rediseño integral” que afecta tanto al fondo y a la forma del símbolo patrio como a la sociedad en general; vale decir, alteraría la peruanidad y lo que es ser peruano impuesto en nuestro imaginario. Al respecto, rechaza los cambios antojadizos que puedan emanar de una persona o de un colectivo sobre símbolos históricos establecidos. En su discurso, sobre todo, resalta el uso del condicional simple (“tendríamos”, por ejemplo) con el que manifiesta una modalidad deóntica (con la que marca una actitud de obligación), encabezado por la conjunción condicional “si”, que el humanista evita que opere en la realidad. Un solo cambio origina un desorden; en este sentido, el discurso metafórico del caos expresa “el quiebre de la estabilidad de una situación, tornándose esta en un estado de confusión, desorden, inestabilidad, incertidumbre, miedo” (Solís, 2021, p. 230).

Finalmente, sobre los efectos negativos que pueda producir el cambio de bandera en la sociedad, se menciona lo siguiente:

(18) Este cambio es inoportuno y producirá división entre los peruanos [...] Un cambio histórico, muy tristemente célebre, es el cambio de la bandera de Alemania por la esvástica nazi. Cuando los nazis quieren crear una nueva era, digamos, a un punto de que reemplazan la bandera de Alemania por la bandera Nazi. O sea, hay un cambio inclusive del emblema nacional (24 Horas, 2022).

En (18), desde el punto de vista del historiador Daniel Parodi, y basado en la analogía con la esvástica nazi, caracteriza y califica a la propuesta de cambio como un hecho inoportuno, ya que en el contexto social y político se busca el *status quo*. Pensar y realizar el cambio de bandera, como se sostiene, genera fragmentación; y, por el contrario, lo que busca un Estado es la integración que descansa en una identidad. En su discurso emplea el verbo causativo “producir” en tiempo futuro para dar cuenta que la consecuencia se define con el sustantivo “división”, donde el “cambio” es el agente de la oración. Los verbos causativos de este tipo establecen relaciones temáticas con los eventos que se formulan (Jaque, 2017).

Como se ha visto, en este caso se presenta un repertorio ideológico de reivindicación hacia la bandera. El grupo de peruanos que piensa que se está vulnerando el símbolo patrio, si se propone y prospera el cambio, considera que hay una falta de respeto hacia la tradición. No están de acuerdo con que se transforme la blanquirroja, sino que se mantenga. Es el símbolo que se usa en espacios públicos formales y se transmite de generación en generación. Ideológicamente, se piensa que quien se opone a su forma y existencia, es una persona

desleal, por lo que merece una purga o condena social, más aún si el sujeto procede del ámbito político, donde se evita negociar la generación o gestación de nuevas identidades, pues prima representaciones conservadoras. Las conductas o actitudes del grupo se manifiestan en sus declaraciones.

4. DILEMAS IDEOLÓGICOS E IDENTIDAD

En la vida diaria suelen surgir dilemas ideológicos que implican la existencia de distintas maneras de representar, percibir y entender la realidad y el entorno por parte de las personas; así, los dilemas suelen encontrarse en constante confrontación, fragmentación y contradicción (Billig *et al.*, 1988; Edley, 2001), lo cual se puede observar en temas de representación en el contexto político. En esta investigación, la confrontación se da por la representación con los símbolos del Estado, específicamente la bandera, vinculada fuertemente con la identidad. Sobre la noción de identidad, Pérez (2012) señala que es un carácter relacional de identificación y diferenciación que se cimenta a partir de las relaciones sociales en las que interviene la participación interactiva de los sujetos en la sociedad, así como de sus posturas, roles y compromisos. Por ello, un símbolo como la bandera es una preocupación de muchas instituciones (tal como se observó en el punto 3 de este artículo), situación que implica su forma, color y función (Pamo, 1997). Vale sostener que la identidad “se hace necesaria (para los sujetos, agencias, instituciones, grupos sociales) porque requerimos de una que nos identifique, que nos dé una posición, un lugar en el mundo (social), que nos permita nombrarnos, ser nombrados y que nos distinga de los demás, de los otros” (Navarrete, 2015, p. 477). Además, la identidad es el “producto de procesos ideológicos constitutivos de la realidad social, que buscan organizar en un universo coherente, a través de un conjunto de representaciones, normas valores, creencias, signos, etc.” (García-Segura, 2022, p. 174).

La bandera propuesta por Marcos Mendoza buscaba recuperar lo que significa ser peruano, pues pretendía dejar de lado los colores que vinculan al Perú con un pasado histórico referido con el sufrimiento y, más bien, pasar hacia una identidad relacionada con elementos propios del territorio y de la geografía expresada mediante un símil con los colores. En cambio, en la bandera nacional actual se reivindica el pasado histórico heredado y busca

consolidarse en los doscientos años de la República. Por ejemplo, actualmente, en las redes sociales las banderas pueden usarse como filtros de fotos de perfil para manifestar el apoyo a una causa social o histórica (Cerrillo, 2019); de tal modo, cabe subrayar que la bandera puede alterarse cuando los ciudadanos encuentran que esta no representa los valores y los sentimientos reclamados (Lovón & Cabel, 2022).

El contraste presentado en el párrafo anterior muestra el choque ideológico de propuestas que revelan diferentes formas de pensar y parecer. Los temas relacionados con los símbolos generan debates y argumentos que se basan en ideologías que, en algunos casos, están vinculadas con la cuestión de más y menos identidad. Según Marcos Mendoza, más peruano es aquello donde se vincula la identidad con el territorio y la geografía, mientras que menos peruano es el rojo y blanco, pues no representa el territorio ni la historia. Por otra parte, los historiadores, representantes y las personas contestarias a la transformación consideran que más peruano es aquello que se vincula y se legitima con los colores planteados en el inicio de la República (blanco y rojo), tomados en cuenta como una herencia independentista. En todo caso, la bandera nacional para muchos es el símbolo que rememora y recoge los sentimientos nacionales. La bandera con sus colores adquiere un carácter mágico en tanto influye en la conceptualización de los referentes y en los sentimientos colectivos. Para Petrone (2022), “[L]as banderas no son telas silenciosas o simples paños, reflejan los valores y aspiraciones de un país, así como también su historia. La bandera es una pantalla en la que todos pueden proyectar sus propios ideales, esperanzas y miedos” (p. 362).

Finalmente, es importante considerar que los dilemas ideológicos revelan repertorios interpretativos en que se superponen unos a otros, y solo algunos terminan por decantarse en el imaginario de la sociedad. Por ejemplo, esta nueva representación de la bandera vinculada con la propuesta de Marcos Mendoza ha sido negada, pues se ha impuesto el repertorio ideológico tradicional que, a su vez, es considerado hegemónico al haber producido un rechazo casi total en la sociedad peruana. Por tanto, un repertorio interpretativo basado en cuestiones históricas y oficialistas se impone frente a cualquier otro que quiebra el *status quo*. En la bandera roja y blanca se deposita la identificación de muchos peruanos quienes creen en ella y reaccionan frente a un cambio de manera inmediata —algunos con pasión y lenguaje alturado—, ya que es un símbolo ideológico trascendente. De acuerdo con Petrone (2022),

“[F]usionamos nuestra identidad personal con la del grupo y la bandera representa a ese grupo. La bandera es un fuerte marcador ideológico de nuestro repertorio cultural” (p. 361). La autenticidad peruana implica el uso y la defensa de la bandera roja y blanca, así como su exaltación, debido a que esta da cuenta de quién es un “verdadero peruano”. Siguiendo a Bucholtz (2003), la autenticidad se puede construir mediante un reconocimiento y un relacionamiento recíprocos.

5. CONCLUSIONES

La bandera en general como instrumento cultural es percibida como un lugar de enunciación no solo oficial, sino también contraoficial y hasta subalterno. Las autoridades del Estado han transmitido por años el valor de esta y el discurso nacionalista que manifiesta, el cual ha sido aprendido por muchos peruanos que defienden su representación en la actual República; por otro lado, algunas personas han encontrado en ella un espacio discursivo que intenta recoger las demandas minoritarias de quienes no sienten la representación tradicional. Este grupo, en su posicionamiento de sujeto, cuestiona el discurso fundacional que presenta la bandera y se percibe como ajena. Sin embargo, este choque ideológico, que enfrenta a dos bandos (uno el oficial versus el no oficial) no ha ocasionado hasta el momento la erosión del símbolo patrio, y con ello tampoco el resquebrajamiento de la identidad nacional que se ha consolidado en el país. Esto nos hace entender el poder que tiene un símbolo legitimado bajo una concepción ideológica hegemónica: pensar en el Perú es hablar de su bandera. La búsqueda por distinguirnos de otros países parece haber terminado en el sentido de la simbología banderística; dicho de otro modo, cuestionar su existencia o intentar su cambio involucra un rechazo inmediato. La bandera está muy posicionada y ritualizada entre la mayoría de los peruanos, tal como se comprueba su presencia en eventos deportivos, festivales de comida, encuentros literarios, entregas de diplomas, etc. A propósito, es imposible para las personas y las instituciones concebir un país sin bandera; el símbolo está arraigado culturalmente en los Estado-nación. Y una nación está ligada a sus discursos, particularmente al discurso político, que busca que sus ciudadanos sientan identificación (Angulo & Morán, 2022).

Ahora bien, el cuestionamiento visto no viene hacia el ser bandera *per se*, sino hacia el diseño y los colores que contiene, es decir, hacia la representación o su falta de representación

de quienes buscan una narrativa diferente. Aquellos que proponen el cambio sobre la bandera intentan que esta no muestre los colores de manera vertical, y sí, más bien, de forma horizontal, y que en vez de ser rojiblanca sea de cuatro colores. Al respecto, los colores rojo y blanco rememoran la independencia lograda y la consolidación de una identidad monolítica, aspecto que cuestiona la propuesta del cambio que intenta revertir los colores por verde, amarillo, rojo y azul que revelarían la existencia de las regiones (selva, sierra y costa), y el mar peruano, como muestra de la pluralidad del territorio. En otras palabras, se cree que los cuatro colores tornarían más representativa a la bandera y proyectaría una situación de igualdad. Cabe señalar que alejarse de los colores rojo y blanco implicaría distanciarse de la tradición, de la participación de extranjeros y nacionales, entre ellos los criollos, contra el bando de la Colonia, y su presencia en la lucha contra Chile, en la batalla de Arica, donde políticos, militares y otros ciudadanos, especialmente los identificados como héroes, emplearon y defendieron la bandera. Respecto de la valoración de personajes históricos puede señalarse que está estrechamente relacionada con la identidad nacional (Rottenbacher, 2009). Esta propuesta trata de entregar una nueva lectura sobre lo peruano que descansa bajo la concepción de la geografía; además, impone un nuevo símbolo interno (el sol) frente al tradicional escudo nacional que conocemos.

Esta pugna nos hace recordar lo que Quichua (2022) apuntaba respecto de la literatura sobre la bandera: mientras que en determinadas obras se imponía el valor del discurso nacionalista que descansa en la fraternidad, como lo hizo Enrique López Albújar, en otras, en cambio, se encontró en la bandera un espacio para denunciar la represión e invisibilización de ciertos ciudadanos, como lo plasmó Manuel Scorza. La postura del cambio de color de la bandera permite cuestionar la identidad peruana, una que descansa en la tradición frente a otra que se sustenta en un supuesto discurso actual basado en la realidad geográfica, pero que también es un discurso tradicional, pues se sostiene en el sol que rememora la cultura incaica y la habitual división geográfica del Perú que se concebía así desde la Colonia. A propósito, la bandera peruana ha sido cambiada en diversas ocasiones en su diseño y color; no obstante, desde su última variación, se concibe inmutable e inalterable, dado que se ha depositado en ella, a lo largo de la historia, acciones tomadas en épocas de guerra, como la Guerra del Pacífico. La primera bandera del Perú (1821-1822) fue diseñada por el propio general José

de San Martín y constó de dos líneas diagonales que formaron cuatro triángulos: dos blancos arriba y abajo, y dos rojos a los lados, en cuyo centro se ubicó un primer escudo: donde se aprecia el mar, las montañas y el sol, rodeados de un laurel en forma de círculo. La segunda bandera del Perú (1822) consistió en tres franjas horizontales: dos de color rojo a los extremos y una blanca en medio, con un sol rojo en el centro. La tercera bandera del Perú (1822-1825) presentó las franjas en forma vertical, porque horizontalmente se parecía a la de España. La cuarta bandera del Perú (1825-hoy) cambió el escudo, se dejó el sol rojo, y se colocó el escudo de armas, donde aparece una vicuña, un árbol de la quina y una cornucopia de oro, derramando monedas. Esta última bandera ha sido difundida entre los peruanos y los demás países.

La noción de los dilemas ideológicos (Edley, 2001) ha permitido explicar las valoraciones históricas y axiológicas que ocurren entre dos discursos, pero, sobre todo, ha posibilitado dar significado a lo considerado como ilógico, lo cual, para algunos, llega a ser insoportable. Más que oponer a grupos de personas, nos ayudan a entender los sentidos que se les da a los objetos culturales que los rodean y con los cuales también llegan a manifestarse. Los peruanos existen como tal porque son identificados con ciertos elementos patrióticos que calan en su identidad, como es la bandera blanquirroja, y se enfrentan a voces disidentes que en vez de distanciarse de lo peruano intenta también dar cuenta de la peruanidad. Es decir, este grupo de personas construye un discurso que apela a lo peruano en relación con la igualdad de regiones. Por ende, esta tensión muestra no necesariamente un enfrentamiento o una ambigüedad, sino una dimensión política y cultural más genérica que es la de inclusión. Los colores presentes y los que se encuentran en pugna buscan englobar a todos los peruanos. No obstante, debe apuntarse que esta misma dimensión es también contradictoria y tensa, dado que aún hay personas que no se sienten parte de la nación o construyen un tipo de nación donde la diversidad étnica no existe. Los repertorios interpretativos sobre la bandera; por tanto, dejan como reflexión pensar en la identidad nacional. A propósito, “captar los diversos repertorios interpretativos presentes en el discurso de los hablantes y establecer las contradicciones o incoherencias es un recurso altamente efectivo en el análisis de la ideología” (Estrada *et al.*, 2007, p. 65).

Por último, el debate por la representación de la bandera puede situarse dentro de una discusión más amplia respecto de las grandes contradicciones de la sociedad, las aspiraciones legítimas, las demandas históricas frente a la metrópoli, a través de diversos medios, de los grupos marginalizados y la imposición del centro de poder, que mantiene la construcción de un Estado-nación, en el que unos individuos, y sus demandas, pueden ser más favorecidos y aceptados que otros (Molina & Rottenbacher, 2015), marcando desconfianzas y problemas identitarios (Doré, 2008), y mostrando un país atravesado con los problemas sociales heredados de siglos (Mücke & Velázquez, 2015), y con fenómenos socio-políticos, lejos de superarse (Díaz *et al.*, 1990). En este sentido, los discursos banderísticos se insertan en un contexto de mayores implicancias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 24 HORAS (23 de mayo de 2022). Cambio de bandera del Perú solo provocaría división entre los peruanos, según historiador [Archivo de Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=XgiVaitmYp4&ab_channel=24Horas
- ANGULO, M. & MORÁN, L. (2022). El discurso político de nación y patria en la prensa durante el proceso de independencia del Perú (1821-1822). *Tzintzun*, (76), 79-111. <http://tzintzun.umich.mx/index.php/TZN/article/view/990>
- BARREIRO, A., UNGARETTI, J. & ETCHEZAHAR, E. (2019). Representaciones sociales y prejuicio hacia los indígenas en Argentina. *Revista de Psicología*, 37(2), 529-558. <https://dx.doi.org/10.18800/psico.201902.007>
- BILLIG, M., CONDOR, S., EDWARDS, D., GANE, M., MIDDLETON, D., & RADLEY, A. (1988). *Ideological dilemmas: A social psychology of everyday thinking*. Sage Publications, Inc.
- BUCHOLTZ, M. (2003). Sociolinguistic nostalgia and the authentication of identity. *Journal of Sociolinguistics*, 7(3), 398-416.
- CAMONES, L. [@LadyCamones]. (22 de mayo de 2022). *Gbno. de @PedroCastilloTe no solo destruye la seguridad ciudadana, la economía, el empleo, la agricultura, la minería; ahora Perú Libre.* Twitter. <https://twitter.com/LadyCamones/status/1528412481848221696>
- CAMPOS-WINTER, H. (2018). Estudio de la identidad cultural mediante una construcción epistémica del concepto identidad cultural regional. *Cinta de Moebio*, (62), 199-212. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2018000200199>

- CARVAJAL, M. (2009). Discursos y símbolos del himno patriótico al 15 de setiembre. *Revista Estudios*, 22, 155-168. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/24255>
- CERRILLO, O. (2019). La bandera de Francia en *Facebook*: un debate en torno a la identidad, la ideología y la globalización. *PAAKAT: Revista de Tecnología y Sociedad*, 9(17). <https://doi.org/10.32870/pk.a9n17.375>
- CONSTITUCIÓN POLÍTICA DEL PERÚ [Const] Art. 49, 29 de diciembre de 1993. <https://www.congreso.gob.pe/Docs/constitucion/constitucion/index.html>
- DORÉ, E. (2008). La marginalidad urbana en su contexto: modernización truncada y conductas de los marginales. *Sociológica*, 23(67), 81-105. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732008000200005&lng=es&tlng=es
- DÍAZ, J., FERNÁNDEZ, C., GARCÍA, C. & HUAMÁN, M. (1990). El Perú crítico: utopía y realidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 16, 31/32, 171-218. <https://www.jstor.org/stable/4530502>
- EDLEY, N. (2001). Analysing Masculinity: Interpretative repertoires, ideological dilemmas and subject positions. En M. Wetherell, S. Taylor & S. Yates (eds.), *Discourse as a data. A guide for Analysis* (pp. 189-228). Sage.
- EL COMERCIO (24 de mayo de 2022). Proponen nueva Bandera del Perú: ¿cómo sería, cuál es su significado y qué colores tendría? <https://elcomercio.pe/peru/bandera-del-peru-nieves-limachi-quispe-asi-seria-la-nueva-bandera-que-han-propuesto-para-el-peru-cual-es-su-significado-nueva-bandera-del-peru-bandera-peruana-rmmn-emcc-noticia/>
- EL COMERCIO (07 de junio de 2023). Día de la Bandera en Perú:Cuál es la historia y significado de los colores que representan al país y por qué es roja y blanca. <https://elcomercio.pe/respuestas/por-que/dia-de-la-bandera-en-peru-cual-es-la-historia-y-significado-de-los-colores-que-representan-al-pais-y-por-que-es-roja-y-blanca-revtli-noticia/?ref=ecr>
- EL PERUANO (09 de agosto de 2020). El sueño de San Martín. <https://elperuano.pe/noticia/100874-el-sueno-de-san-martin>
- ESCAT, J. (21 de agosto de 2022). Bandera de Perú: historia, origen y significado. *Billiken*. <https://billiken.lat/interesante/bandera-de-peru-toda-la-informacion-y-un-material-descargable/>
- ESPINOSA, A., DA SILVA, A., CONTRERAS, C., CUETO, R., GARCÍA, A., ORTOLANO, F., VALENCIA, J., & VERA, Á. (2017). Identidad nacional y sus

relaciones con la ideología y el bienestar en cinco países de América Latina. *Avances en Psicología Latinoamericana*, 35(2), 351-374. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/apl/a.3765>

ESTRADA, A., ACUÑA, M., CAMINO, L., & TRAVERSO-YEPES, M. (2007). ¿Se nace o se hace?: Repertorios interpretativos sobre la homosexualidad en Bogotá. *Revista de Estudios Sociales*, (28), 56-70. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2007000300004&lng=en&tlng=es

GÁLVEZ MOZO, A., & TIRADO SERRANO, F. (2020). Dilemas ideológicos y vida cotidiana: Una mirada cualitativa sobre las mujeres que teletrabajan en España. *Psicoperspectivas*, 19(3), 17-28. <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol19-issue3-fulltext-1993>

GARCÍA-SEGURA, S. (2022). Estado nación e identidad nacional: América Latina y la gestión de la diversidad en contextos multiculturales. *Diálogo Andino*, (67), 170-182. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812022000100170>

GESTIÓN (28 de julio de 2019). Día de la Independencia: Google muestra la bandera peruana en su buscador. <https://gestion.pe/tecnologia/dia-independencia-peru-2019-google-muestra-bandera-peruana-buscador-doodle-fiestas-patrias-nndc-274418-noticia/?ref=gesr>

GESTIÓN (24 de mayo de 2022). Congresista Nieves Limachi pide disculpas tras propuesta para cambiar la bandera del Perú. <https://gestion.pe/peru/politica/cambio-de-bandera-congresista-nieves-limachi-pide-disculpas-tras-propuesta-para-modificar-la-bandera-del-peru-rmmn-noticia/?ref=gesr>

HALL, S., & DUGAY, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.

IBARRA, A. (2020). Reflexiones en torno a la Psicología Discursiva: problemas, contradicciones y posibilidades. *SOMEPSO*, 5(2), 12-40. <https://revistasomepso.org/index.php/revistasomepso/article/view/82>

INFOBAE (21 de noviembre de 2022). Conoce las banderas que Perú ha tenido en toda su historia. <https://www.infobae.com/america/peru/2022/05/26/cuantas-banderas-ha-tenido-el-peru-durante-toda-su-historia/>

JAQUE, M. (2017). Causatividad y estatividad: algunos ejemplos del español. *Boletín de Filología*, 52(1), 167-211. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-93032017000100167>

LA REPÚBLICA (23 de mayo de 2022). Congresista de Perú Democrático remitió propuesta a la PCM para modificar la bandera del Perú.

<https://larepublica.pe/politica/2022/05/22/anibal-torres-congresista-de-peru-democratico-remitio-propuesta-a-la-pcm-para-modificar-la-bandera-del-peru/>

LA REPÚBLICA (18 de julio de 2023). Bandera del Perú: ¿cuántas veces se cambió el diseño y color de este símbolo patrio?. <https://larepublica.pe/datos-lr/respuestas/2022/05/23/bandera-del-peru-cuantas-veces-se-cambio-de-color-y-diseno-el-simbolo-patrio-a-lo-largo-de-la-historia-evat>

LEONARDINI, N. (2009). Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú. *Arbor*, 185(740), 1259-1270. <https://doi.org/10.3989/arbor.2009.740n1089>

LOVÓN, M. (2022). Día de los Peruanismos. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 72(72), 505-515. <https://doi.org/10.46744/bapl.202202.016>

LOVÓN, M. & CABEL, A. (2023). Ciberdiscursos en Twitter sobre el *delivery* realizado por migrantes venezolanos en tiempos de la covid-19. *Política y Sociedad*, 60(2). <https://doi.org/10.5209/poso.83354>

LOVÓN, M. & CABEL, A. (2022). La bandera blanquinegra y su lucha simbólica contra la corrupción en el Perú. *Chasqui*, 150, 213-226. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i150.4675>

MENDOZA, M. (2022). *Innovemos y enmendemos el color y diseño de nuestra bandera nacional*. Tacna.

MINDEF PERÚ. [@MindefPeru]. 1/3 Sobre la propuesta del cambio de la Bandera Nacional, el art. 49 de la Constitución establece su forma y colores. Twitter. <https://twitter.com/MindefPeru/status/1528868785364402176>

MOLINA, J. & ROTTENBACHER, J. (2015). Ideología política y justificación de la inequidad en dos muestras limeñas de sectores socioeconómicos opuestos. *Liberabit*, 21(1), 21-36. <http://revistaliberabit.com/index.php/Liberabit/article/view/283>

MORENO, J. (2015). Pensar la ideología y las identidades políticas: Aproximaciones teóricas y usos prácticos. *Estudios Políticos*, (35), 39-59. <http://dx.doi.org/10.1016/j.espol.2015.02.001>

MÜCKE, U. & VELÁZQUEZ, M. (eds.) (2015): *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo*. Biblioteca Nacional del Perú.

NAVARRETE, Z. (2015). ¿Otra vez la identidad?: Un concepto necesario pero imposible. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 20(65), 461-479. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662015000200007&lng=es&tlng=es

- PAMO, Ó (1997). Los símbolos de la Universidad Peruana Cayetano Heredia. (Segunda parte). *Revista Médica Herediana*, 8(4), 1-3. <https://revistas.upch.edu.pe/index.php/RMH/article/view/550>
- PÉREZ, I. (2012). Identidad nacional y sentidos de los jóvenes sobre su nación. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 10(2), 871-882.
- PETRONE, P. (2022). Las banderas y su influencia en la conducta social. *Revista Colombiana de Cirugía*, 37(3), 360-363. <https://doi.org/10.30944/20117582.1286>
- POTTER, J. & WETHERELL, M. (1987). *Discourse and Social Psychology: Beyond Attitudes and Behaviour*. Sage.
- POTTER, J. & WIGGINS, S. (2007). Discursive psychology. En C. Willing & W. Stainton (eds.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research in Psychology* (pp. 73-90). <https://strathprints.strath.ac.uk/7541/6/strathprints007541.pdf>
- QUICHUA, G. (2022). La representación de la bandera en la narrativa peruana: del discurso nacionalista al testimonio subalterno. *Metáfora*, 4(8). <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.111>
- RADIO UNO (22 de mayo de 2022). La congresista Limachi ha cometido un acto desleal con Tacna. <https://radiouno.pe/noticias/133004/congresista-limachi-ha-cometido-un-acto-desleal-con-tacna/>
- ROTTENBACHER, J. (2009). Identidad nacional y la valoración de la historia en una muestra de profesores de escuelas públicas de lima metropolitana. *Liberabit*, 15(2), 75-82. http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1729-48272009000200002&lng=es&tlng=es.
- SANTANDER, P. (2011). Por qué y cómo hacer Análisis de Discurso. *Cinta de Moebio*, (41), 207-224. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2011000200006>
- SILVA SANTISTEBAN, R. (2008). *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- SOLÍS, N. (2021). Metáforas del caos y metonimias en los titulares de portada del tabloide *Trome*. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 70(70), 221-247. <https://doi.org/10.46744/bapl.202102.007>
- UNIVERSIDAD ANTONIO RUIZ DE MONTROYA (23 de mayo de 2022). Ricardo Falla: “Un cambio de bandera implicaría el rediseño de la sociedad peruana” [Entrevista en archivo de Vídeo].

https://www.youtube.com/watch?v=XLA5lmJmxUo&ab_channel=UniversidadAntonioRuizdeMontoya

- VAN DIJK, T. (1998). *Ideología. Una aproximación interdisciplinaria*. Gedisa
- VERGARA, M. (2021). Los emblemas nacionales: regulación, problemas y propuestas. *Revista de Derecho*, 28(5). <https://dx.doi.org/10.22199/issn.0718-9753-2021-0005>
- YALTA, E., ROBLES-MUÑOZ, M. & LOVÓN, M. (2022). La Independencia del Perú en el diario *Gaceta* del Gobierno de Lima Independiente: un análisis desde el Enfoque Histórico del Discurso. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 22(2), 132-151. <https://periodicos.unb.br/index.php/raled/article/view/40366>

“LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS”. POLIFONÍA E INTERTEXTUALIDAD EN UN POEMA RELIGIOSO DE CERNUDA

“LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS”. POLYPHONY AND INTERTEXTUALITY IN A CERNUDA’S RELIGIOUS POEM

Fernando Cañamares Leandro
IES José Saramago
fernando_canamares@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-6995-7781>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.163>

Fecha de recepción: 20.09.2022 | Fecha de aceptación: 20.02.2023

RESUMEN

“La adoración de los Magos” (*Las Nubes*, 1943) es un extenso poema narrativo compuesto por Luis Cernuda al comienzo de su exilio británico. Lo redactó como una reescritura de un texto anterior, “Journey of the Magi”, de T. S. Eliot. Las voces de los diferentes personajes combinadas, junto con los vínculos intertextuales establecidos entre ambos poemas, generan un complejo entramado, a través del cual se deja entrever la expresión genuina de la inquietud espiritual del poeta. Los conceptos de intertextualidad y polifonía serán el marco teórico que usaremos para demostrar la identificación del autor con el sentimiento religioso expresado en el poema.

PALABRAS CLAVE: Cernuda, T. S. Eliot, “La adoración de los Magos”, exilio, intertextualidad.

ABSTRACT

“La adoración de los Magos” (*Las Nubes*, 1943) is a large narrative poem, composed by Luis Cernuda at the beginning of his exile in Great Britain. It was created as a rewriting of a previous text, “Journey of the Magi”, by T. S. Eliot. Through combination of different voices in the poem, and intertextual links among both poems, a complex framework is created. This is how we get to find the genuine expression of Cernuda’s religious restlessness. Intertextuality and Polyphony will be working as a theoretical basis to demonstrate how the author identifies with the religious faith expressed in the poem.

KEYWORDS: Cernuda, T. S. Eliot, “La adoración de los Magos”, exile, intertextuality.

1. INTRODUCCIÓN. LUIS CERNUDA, CAMINO DEL EXILIO. CONTEXTO HISTÓRICO Y VITAL

Luis Cernuda inicia su andadura poética en 1927 con *Perfil del aire*. Ello le ubica dentro de las mismas fechas que el resto de sus compañeros de generación; sin embargo, la aparición un tanto tardía del libro que marca el comienzo de su madurez como poeta, *La realidad y el deseo* (1936), hizo que, para algunos críticos, quedara desplazado hacia una “segunda promoción de poetas surgidos inmediatamente antes de la guerra” (Zuleta, 1967, p. 2). A ello se suma el amplio acuerdo existente sobre la gran influencia que ejerce sobre él la figura de T.S. Eliot. Ambas circunstancias nos invitan a rastrear el verdadero proceso de formación de Cernuda como poeta no en los felices años veinte ni en la turbulenta segunda República, sino precisamente camino del exilio, donde la amarga experiencia vivida, junto con la relación (no siempre amable) con el poeta y crítico británico dará frutos poéticos como *Las Nubes* (1943), al que pertenece el poema que vamos a estudiar, o *Como quien espera el alba* (1947).

Puede decirse que *Las Nubes*, escrito entre 1937 y 1940, se pergeñó camino del exilio, debido a que justo tras el comienzo de la guerra civil española, en julio de 1936, Cernuda se traslada a París aun cuando en noviembre lo encontramos de vuelta a Madrid, alistado en el batallón Alpino, que defiende la sierra de Guadarrama. No obstante, pronto abandona la actividad bélica por la propagandística en *El Mono Azul*, boletín de la Alianza de Escritores y Artistas Antifascistas, de inspiración comunista.

En abril de 1937, cuando muchos piensan que Madrid está a punto de caer, Luis Cernuda se traslada a Valencia, ciudad en la que el gobierno de la República se ha refugiado meses antes. Es precisamente allí cuando el poeta empieza a distanciarse respecto de los líderes comunistas del bando republicano, a los que llama despectivamente “los *sacripantes* del partido” (Sánchez, 2012, p. 8). Es el preludio de su ruptura total con el exilio oficial en 1948.

Deseoso de abandonar ese ambiente, acepta la invitación de Stanley Richardson para participar en un ciclo de conferencias en Londres y jamás volverá a España. Comienza así la primera etapa de su exilio, que se desarrolla en tierras británicas bajo la poderosa influencia del poeta anglocatólico T.S. Eliot. Durante esta etapa verá la luz su libro *Las Nubes*, en el que se incluye “La adoración de los Magos”, poema que estudiaremos.

2. TEMÁTICA CRISTIANA EN LA GENERACIÓN DEL 27 Y EN CERNUDA

2.1. EL CRISTIANISMO EN LA GENERACIÓN DEL 27

Al acercarnos a la poesía de Cernuda desde la perspectiva que hemos escogido, lo primero que llama nuestra atención es la escasez de bibliografía dedicada al estudio de la poesía religiosa en el conjunto de la generación del 27. Ramón Oteo Sanz (2010), autor del capítulo correspondiente en *La Biblia en la literatura española* —que constituye una auténtica obra de referencia sobre la cuestión—, lamenta la escasa incidencia del tema religioso o bíblico en esta etapa literaria, y se apoya para ello en la percepción del propio Jorge Guillén:

La generación del 27 es, en general, y especialmente en aquellos años, poco propicia al cultivo de la poesía religiosa, dado el laicismo que se extiende en la sociedad de su tiempo, herencia del pensamiento liberal. Jorge Guillén viene a confirmar esta apreciación al referirse a la temática de la generación del 27: «Los grandes asuntos del hombre —amor, universo, destino, muerte— llenan las obras líricas y dramáticas de esta generación. (Sólo un gran tema no abunda: el religioso)» (Guillén, 1962: 247)¹.

La percepción de Jorge Guillén —que Oteo Sans hace suya en su artículo— se corresponde con la queja que lanza Gerardo Diego en las palabras preliminares a su libro *Viacrucis*, publicado en 1931: “Las dificultades con que tropieza el artista de nuestro tiempo para tratar un tema religioso son más que nunca crecidas, sobre todo tal vez en la poesía” (Diego, 2017, p. 353). Algo más abajo, añade con prudencia: “No me parece oportuno exponer ahora las principales razones que pueden explicarlo” (Diego, 2017, p. 353). Las explicaciones resultan superfluas para quien tenga algún conocimiento de la Historia de España: en 1931 se inaugura un régimen republicano muy hostil, desde sus primeras horas, a la libertad religiosa. Esta hostilidad se acabará convirtiendo, sobre todo al iniciarse la Guerra Civil, en una persecución cuyos mártires se contarán por millares. La atmósfera que Gerardo Diego respira ya en 1931 no es la más favorable para cultivar una poesía de inspiración cristiana.

Paradójicamente, la victoria del bando nacional no va a facilitar la entrada de lo religioso en la poesía del 27: el régimen franquista se identifica de tal modo con el catolicismo que los poetas de esta generación, mayoritariamente cercanos a ideas liberales, parecen sentirse incómodos al tratar dicho tema. Esta es, al menos, la conclusión

¹ Más adelante, el autor ahonda en esta postura, subrayando que “Dámaso Alonso es el único poeta de la generación del 27 cuya obra puede ser incorporada a la temática religiosa como caso singular, al contrario de lo que ocurre con los poetas de la generación del 36” (Oteo, 2010, p. 329).

del interesante ensayo de Nuria Rodríguez Lázaro (2015), centrado precisamente en la obra de Luis Cernuda, Dámaso Alonso y Pedro Salinas. Lo religioso está tan presente en el germen de división entre los españoles, que ni su persecución feroz por la República ni su exaltación por parte del franquismo crean un clima propicio para que estos poetas expresen con naturalidad su inquietud espiritual.

Con todo, las impresiones sobre el escaso cultivo del tema religioso en la generación del 27 parecen darse por buenas con cierta precipitación. Una lectura atenta permite encontrar ejemplos de poesía religiosa en autores cuya posición ideológica tal vez haría esperar lo contrario. Resulta de gran utilidad la antología de Ernestina Champurcín, *Dios en la poesía actual* (1972), que dedica un amplio espacio a la generación del 27. En esta obra no solo aparecen representados los poetas abiertamente católicos, como Jorge Guillén o Gerardo Diego, cuya obra adopta a veces cauces más tradicionales, sino también Aleixandre, Salinas, Lorca —con su extraordinaria “Oda al Santísimo Sacramento del altar”—, e incluso el comunista Rafael Alberti han pagado su tributo a la necesidad humana de lo trascendente. De Luis Cernuda se recopilan dos poemas —“La visita de Dios” y “Atardecer en la catedral”—, aunque existen otros, como el que será objeto de nuestro artículo.

Al margen de los textos recogidos en la antología de Champurcín, la inquietud religiosa se halla presente en todos los poetas de la generación del 27, a pesar de que tome cauces muy distintos. Cabe mencionar la búsqueda de Dámaso Alonso desde posturas existenciales en *Hijos de la ira* o en *Duda y amor sobre el ser supremo*, o la de Pedro Salinas, desde un rechazo a la ciencia concebida como una diosa en su novela *La bomba increíble* o en sus poemarios *El contemplado* o *Todo más claro*. De este último debe destacarse el desgarrador poema “Cero”, inspirado por la bomba de Hiroshima, y que culmina en su estrofa final con la imagen del crucificado en un “desolado Gólgota de escombros” (Salinas, 2007, p. 679).

En todo caso, resulta evidente que el estudio sistemático de la temática religiosa en la generación del 27 es en gran medida una tarea por hacer, y ofrece un campo de investigación lleno de posibilidades. En ese sentido, es lícito pensar que esta perspectiva ha sido relegada por la crítica a lo largo de los años. La identificación en bloque y un tanto simplista de esos poetas con ideas liberales y, por lo tanto, izquierdistas, ha generado

el prejuicio de que lo religioso constituye en ellos una línea temática muy secundaria o que, sencillamente, no existe.

3. LA CAMPANA SUMERGIDA: EL SENTIMIENTO RELIGIOSO EN CERNUDA

“La adoración de los Magos” es un extenso poema recogido en *Las nubes* (1940) en el que Cernuda desarrolla un tema cuya presencia en la tradición literaria se remonta a la Edad Media. Se trata, como resulta evidente, de un poema de temática explícitamente religiosa, que nos abre la puerta a una faceta poco explorada de la personalidad del autor.

Comenzaremos por consultar la antología de Ernestina Champurcín, *Dios en la poesía actual* (1972) en la que se dedica un amplio espacio a la generación del 27. En esta obra no solo aparecen representados los poetas abiertamente católicos, como Jorge Guillén o Gerardo Diego, cuya obra adopta a veces cauces más tradicionales; también Aleixandre, Salinas, Lorca —con su curiosísima “Oda al Santísimo Sacramento del altar”—, e incluso Alberti han dejado su huella en estas páginas.

De Luis Cernuda se recopilan dos poemas —“La visita de Dios” y “Atardecer en la catedral”— y se excluye, sin embargo, el texto que es objeto de este artículo. Precisamente estos dos mismos poemas marcan, para José María Valverde (1971), “el término de la evolución de todo un ambiente español, desde un ideario exquisito y minoritario, hasta una emoción a la vez religiosa y socialmente humana” (p. 337).

También Leopoldo de Luis (1969) menciona a Cernuda a su antología *Poesía religiosa*; si bien recurre a él en su introducción como ejemplo de lo que considera “voz infernal”, estamos frente al impulso más atormentado dentro de la temática religiosa. En sus propias palabras:

La visión demoníaca, de estripe romántica y de los poetas rebeldes del simbolismo, tuvo su versión entre nosotros con la poesía de Luis Cernuda. Enamorado de la belleza y de la rebeldía de Luzbel, el poeta lo exalta, así como lo recrimina, hostigado por fracaso y soberbia. No cabe duda de que hay un poso religioso en la invención de estos diálogos con el diablo; ya decía antes que la poesía religiosa no es sólo “voz celestial”, ésta es “voz infernal”, como en sus antecedentes de un Meléndez Valdés, de un Byron, un Carducci o un Blake (pp. 36-37).

La opinión de estos críticos parece entrar en contradicción con el juicio del propio poeta. No son difíciles de encontrar expresiones en las que Cernuda rechaza el cristianismo considerado como una religión triste y centrada en el sufrimiento, en

contraposición con los alegres dioses paganos, personificaciones de la belleza y del placer. Las más conocidas y repetidas son las que aparecen en *Ocnos*², o en “El muchacho andaluz”³. No obstante, Cernuda vuelve sobre el tema con la perspectiva que dan los años en “Historial de un libro”, la autobiografía poética que acompaña en 1958 a la edición de *La Realidad y el Deseo*:

Prefiero soslayar el tema, aunque por la relación que tiene con algunos versos míos debo, al menos, indicar esto: mis creencias, como las campanas en la leyenda de la ciudad sumergida, sonando en ocasiones, me han dado pruebas a veces, con su intermitencia, de que acaso eran también legendarias y fantasmales; pero acaso también de que subsistían ocultas. Así, tras largos períodos inoperantes, en momentos de *Sturm und Drang*, después de la guerra civil, por ejemplo, o durante la peripecia amorosa que refieren los “Poemas para un Cuerpo”, surgían a su manera, según mi necesidad. Por eso mismo, ¿no parecerán sino reflejo egoísta de esa necesidad mía de ellas, sin que merezcan propiamente el nombre de creencias?⁴

Las palabras de Cernuda pueden ser interpretadas en más de un sentido. En primer lugar, nos presenta un juicio tocante a sus creencias personales: considera que su fe, por su debilidad e inconstancia, no merece ser tomada en consideración. En segundo lugar, nos aporta un juicio de índole literaria: “[...] por la relación que tiene con algunos versos míos...”. Estas palabras constituyen la afirmación de que se trata de un factor que merece la pena ser estudiado si se quiere tener una visión completa de su poética.

Las palabras de Cernuda nos ponen ante una doble tarea: ponderar de la manera más objetiva posible el peso de lo religioso en el poema; pero también deberemos valorar el enfoque que adopta en él lo religioso. En la introducción a su antes mencionada antología, Leopoldo de Luis (1969) aporta una interesante clasificación aplicable a los poemas de temática religiosa, y que va del misticismo al impulso demoníaco —que atribuye a Cernuda— pasando por la temática piadosa, hagiográfica. Sin embargo, hay una primera clasificación que nos interesa especialmente: “De suerte que, a mi juicio, hay dos clases, en líneas generales, de poesía religiosa: la que responde a un sentimiento interior, existencial, y la que maneja asuntos relacionados con la religión en sus manifestaciones externas” (p. 15).

² “¿Por qué se te enseñó a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud, la hermosura?” (Cernuda, 2003, p. 35).

³ “Nunca he querido dioses crucificados / Tristes dioses que insultan/ Esa tierra ardorosa que te hizo y deshaces” (Cernuda, 1991, p. 73).

⁴ Lo leemos en “Historial de un libro”, capítulo autobiográfico que sirve de colofón a *La Realidad y el Deseo* (1991, p. 417).

Por tanto, nos proponemos emitir un juicio sobre la importancia que el tema religioso adquiere para Cernuda a través del poema, así como discernir, siguiendo la distinción de Leopoldo de Luis, si se trata de la poesía religiosa que “responde a un sentimiento interior, existencial” o si este elemento religioso se reduce a las “manifestaciones externas”.

4. APROXIMACIÓN A LA FORMA DE “LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS”. INTERTEXTUALIDAD Y POLIFONÍA

Para llevar a cabo nuestro propósito, nos aproximaremos al poema desde una doble perspectiva. Una de ellas es la intertextualidad, es decir, la relación de diálogo que el texto de Cernuda establece con sus fuentes, las cuales son diversas y antiguas. Entre estas se encuentra, por supuesto, el texto evangélico; aunque la relación de intertextualidad más directa se establece, como se verá, con el poema de T. S. Eliot “Journey of the Magi”. Otra de nuestras vías de aproximación tiene que ver con la composición del texto en forma de diálogo dramático, lo que nos acerca al concepto de polifonía formulado por Bajtín.

Ahora bien, conviene aportar algunos datos sobre la importancia que adquirió la personalidad de T. S. Eliot en el mundo personal y poético del joven Cernuda en su exilio británico. La investigadora María Clara Lucífora (2016) ha realizado en fecha reciente un completo estudio sobre el *Epistolario* de Cernuda, y concluye que el nombre de T. S. Eliot es el que más veces aparece mencionado de forma elogiosa, ya sea como autor o como crítico. La influencia del poeta norteamericano, luego nacionalizado británico, es un hecho universalmente aceptado y frecuente objeto de investigación. Esta admiración, sin embargo, no fue mutua, y sufrió un duro revés en 1947 cuando Eliot rehusó publicar la traducción al inglés de tres poemas de Cernuda: “Lázaro”⁵, “Cementerio en la ciudad” e “Impresión de destierro”. Esta negativa supuso, al menos desde el punto de vista de Cernuda, una ruptura personal, pero la admiración hacia el magisterio de Eliot al parecer se mantuvo intacta.

Será muy interesante para nuestro estudio observar el uso que hace Cernuda de estas fuentes con las que establece un rico diálogo intertextual. Su elección, además, junto a las

⁵ El poema “Lázaro” presenta a su vez vínculos de intertextualidad innegables con uno de los mayores monumentos poéticos levantados por T. S. Eliot en lengua inglesa, *The Waste Land*. Existe una abundante bibliografía al respecto, de la que podríamos destacar el artículo de Antonio Candeloro (2017).

transformaciones que ejerce sobre ellas, estarán dirigidas a la construcción de un nuevo significado, mucho más interesante y acorde con su necesidad de expresión poética.

El otro concepto que debemos manejar es el de la polifonía, perspectiva metodológica que ha sido en muchas ocasiones empleada para estudiar la obra de Cernuda, según los términos en que fue formulada por Mijaíl Bajtín⁶. Esta forma de aproximación encuentra fundamento en estas palabras del propio Cernuda (1991), que aparecen citadas en más de un artículo sobre la cuestión.

Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en “Lázaro”, “Quetzalcoal”, “Silla del Rey”, “El César”) para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente (p. 405).

Se está formulando solo una parte de la poética construida por Cernuda, en concreto la que tiene que ver con la adquisición de una “máscara” y que será heredada por Valente y algunos de sus contemporáneos. Pero el cuadro se completa cuando son varias las máscaras que entran en juego de forma concomitante y sin que se sepa de entrada cuál es la que contiene la verdadera voz del poeta.

Es precisamente esta pluralidad de voces lo que convierte el concepto de polifonía, formulado por Bajtín (2003) a propósito de la obra de Dostoievski, en una buena herramienta de aproximación formal. Para el crítico ruso, “la auténtica polifonía de voces autónomas” es la verdadera esencia de estas novelas. Los héroes de Dostoievski “no son sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo” (pp. 14-15). Esta condición puede muy bien aplicarse a los personajes de “La adoración de los Magos”, como se verá.

La perspectiva de Bajtín se complementa con la polifonía de la enunciación formulada por Ducrot (1986), en la que se define el concepto de locutor (L), la voz autorizada del discurso que organiza a su vez las otras voces, denominadas enunciadores (E). Así:

El locutor, responsable del enunciado, da existencia por medio de este a unos enunciadores cuyos puntos de vista y actitudes él organiza. Y su posición propia puede manifestarse ya sea porque él se asimile a tal o cual de los enunciadores, tomándolo por representante (el enunciador es entonces actualizado) ya sea simplemente porque ha elegido hacerlos aparecer y porque su aparición resulte significativa (p. 209).

⁶ El concepto de polifonía aparece formulado por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*, obra que apareció publicada por primera vez en 1979, es decir, después de la muerte del crítico.

Será fundamental, entonces, familiarizarnos con el conjunto de enunciadores⁷ que conformarán el universo polifónico del poema no tanto para descubrir su pluralidad de mensajes cuanto para descubrir si alguno de estos personajes (sujetos de enunciación) resulta ser, de algún modo, el enunciador actualizado que define Ducrot, lo cual nos daría una clave de gran valor para descubrir el mensaje oculto del poema.

5. HISTORIA TEXTUAL: SAN LUCAS, ANDREWES Y T. S. ELIOT

Antes de acometer el estudio de este poema conviene incidir un tanto en su historia textual. Es un hecho comúnmente aceptado por la crítica que el poema de Cernuda se construye como una reescritura de “Journey of the Magi”, de T. S. Eliot. Así, Octavio Paz es acaso quien afirma de manera más tajante la deuda que el autor español tiene con el anglo-norteamericano: “No creo equivocarme al pensar que T. S. Eliot fue el escritor vivo que ejerció una influencia más profunda en el Cernuda de su madurez. Repito: influencia estética, no moral, ni metafísica”⁸.

La aclaración de Octavio Paz tiene que ver con el contexto biográfico en que T. S. Eliot crea su poema sobre los magos: en 1927, fecha de la redacción de “Journey of the Magi”, T. S. Eliot ha logrado la nacionalidad británica, tras renunciar a la norteamericana, y se ha convertido al anglocatolicismo, religión que profesará hasta su muerte. De hecho, no cabe duda de que el poema se concibió en el contexto de su práctica religiosa, pues en una de sus cartas, dirigida a su amigo Conrad Aiken y fechada el 13 de septiembre de 1927, explica cómo lo redactó, en muy breve tiempo y un domingo al volver de misa. En palabras del propio autor:

Thanks for your compliments about the Christmas poem. I have no illusions about it: I wrote it in three quarters of an hour after church time and before lunch one Sunday morning, with the assistance of half a bottle of Booth's gin (Eliot & Haffenden, 2012, p. 700).

“Journey of the Magi” es, por tanto, el tributo poético de un creyente, y no la expresión del conflicto, la duda o la búsqueda que apreciamos en Cernuda, lo cual tendrá su influencia también en la forma de expresión escogida y en la postura adoptada por el autor, como veremos más adelante. Pero sigamos con la historia textual. El poema de

⁷ Ducrot también define al sujeto empírico (SE), el productor físico del texto, es decir, el autor, aun cuando le concede escasa relevancia dentro de esta teoría.

⁸ En el artículo “La palabra edificante”, recogido en *Luis Cernuda*, coord. Derek Harris, 1977.

Eliot toma prestado su arranque de un texto religioso del siglo XVII, uno de los sermones de Navidad predicados por el obispo anglicano Lancelot Andrewes en 1622:

A cold coming they had of it at this time of the year, just the worst time of the year to take a journey, and specially a long journey. The ways deep, the weather sharp, the days short, the sun farthest off, in *solstitio brumali*, ‘the very dead of winter’ (Andrewes, citado en Nieto, 2002, p. 227).

El poema de T. S. Eliot comienza con palabras muy parecidas; sin embargo, al comparar ambos textos, observamos un importante cambio diegético⁹, ya que el escritor inglés ha escogido un narrador en primera persona:

A cold coming we had of it,
Just the worst time of the year
For a journey, and such a long journey:
The ways deep and the weather sharp,
The very dead of winter’

(Eliot, 1974, p. 99).

Cabe destacar que Eliot, al menos en un primer momento, opta por un narrador plural (“we”) que, al parecer, engloba de forma solidaria a los tres reyes en el proceso. Además de este cambio en la perspectiva narrativa, el poema de Eliot juega con su estructura a fin de establecer un contraste entre el proceso del viaje, que se prolonga durante veintinueve versos, y el hallazgo del niño recién nacido, al que se dedican solo dos versos: “And arrived at evening, not a moment too soon / Finding the place; it was (you may say) satisfactory” (Eliot, 1974, p. 100).

El narrador nos hurta el momento culminante del relato, que permanece fuera de la escena. El acontecimiento se anuncia con una aparente frialdad, más bien como algo banal, con un adjetivo (“satisfactory”) muy poco apropiado a las enormes expectativas generadas. Acto seguido, el narrador interno plural evoluciona a una primera persona singular: “I would do it again”. Sin embargo, se vuelve al plural para describir el cambio que experimentan los tres viajeros: “We returned to our places, these Kingdoms, / But no longer at ease there, in the old dispensation, / With an alien people clutching their gods” (Eliot, 1974, p. 100).

⁹ Las manifestaciones lingüísticas de este cambio de perspectiva en el poema son meticulosamente estudiadas por Jesús M. Nieto García (2002) en *An approach to “Journey of the Magi”: Lancelot Andrewes, T. S. Eliot and the late Roger Fowler*, texto recogido en la bibliografía. En los apéndices recoge, además, el fragmento clave del sermón 15 de Andrewes, antes citado, junto con el poema de T. S. Eliot.

El acontecimiento no ha cambiado nada aparentemente, pero ha transformado radicalmente la conciencia de quienes lo han presenciado. El adjetivo que se emplea para referirse a sus súbditos (“alien people”) y las connotaciones despectivas del verbo escogido para referirse a sus prácticas religiosas (“clutching their gods”) muestran a las claras que ellos ya no pertenecen a ese mundo pagano, que ha muerto tras el nacimiento de Jesús. Este proceso se expresa mediante la antítesis establecida entre “birth” and “death” en la última estrofa:

Birth or Death? There was a Birth, certainly,
We had evidence and no doubt. I had seen birth and death,
But had thought they were different; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.

(Eliot, 1974, p. 100).

5.1. REESCRITURA: CERNUDA, LECTOR DE ELIOT

5.1.1 PLURALIDAD DE VOCES. LA VOZ DE MELCHOR

A lo largo de su mencionado artículo, Jesús M. Nieto García (2002) expone el “viaje” intertextual desde el evangelio de San Marcos hasta T. S. Eliot, pasando por el sermón de Andrewes. Resulta aquí fundamental el aporte de Antonio Candeloro¹⁰, quien prolonga esta historia intertextual hasta “La adoración de los Magos”. El crítico italiano no duda en interpretar el poema como una reescritura del poema de Eliot; asimismo, podemos decir que el texto cernudiano asume el modelo creado por Eliot, pero lo trasciende y enriquece. Cernuda rompe la unanimidad del narrador interno establecido en “Journey of the Magi”, voz autorizada que habla en nombre de los tres reyes (de hecho, nunca sabemos cuál de los tres es el que habla), y da voz a cada uno de los tres magos.

Cernuda non si accontenta di usare la tecnica del “monologo drammatico”, ammirata pure in Eliot e mutata da Browning, ma in questo caso tenta di “drammatizzare” l’esperienza dei Magi, di farli dialogare tra loro, dinamicizzando quanto narra il “we” di *Journey of the Magi* e “disponendo” i tre Re come attori sul palcoscenico (Candeloro, 2006, p. 176).

La figura protagonista de este drama es Melchor, cuya voz ocupa toda la primera parte del poema, titulada “Vigilia”, y que está escrita en endecasílabos; además, se

¹⁰ El apartado de su artículo dedicado a “La adoración de los Magos” se titula, con gran acierto y fina ironía, “la fine del viaggio”. *Vid.* Candeloro (2006).

encuentra, ambientada en la terraza de su palacio desde la que el rey astrónomo escruta el cielo:

La soledad. La noche. La terraza.
La luna silenciosa en las columnas.
Junto al vino y las frutas, mi cansancio.
Todo lo cansa el tiempo, hasta la dicha,
perdido su sabor, después amarga,
y hoy sólo encuentro en los demás mentira,
aquí en mi pecho aburrimiento y miedo.

(Cernuda, 1991, p. 176).

Encontramos a Melchor asqueado de su dicha mundana, la cual es simbolizada aquí por esas frutas y ese vino que le hastían. A renglón seguido, el personaje manifiesta su deseo de que se cumpla la profecía: “Si la leyenda mágica se hiciera / Realidad algún día”¹¹, según la cual una estrella señalará el lugar donde “ha de encarnarse la verdad divina” (Cernuda, 1991, p. 176).

Melchor, ya maduro, ha pasado la mayor parte de su vida esperando esta revelación, y empieza a perder la esperanza. A pesar de ello, al reflexionar sobre lo religioso encuentra la existencia de Dios de lo más razonable:

[...] si yo vivo
bien pudiera vivir un dios sobre nosotros.
Mas nunca nos consuela un pensamiento,
sino la gracia muda de las cosas.

(Cernuda, 1991, p. 176).

El planteamiento se repite en otros poemas de Cernuda, y lo que se cuestiona no es la existencia de lo divino, que se da por hecha, sino su capacidad práctica para salvar al hombre. A partir de este punto, el ánimo de Melchor se oscurece: habla de “consuelos ilusorios”, de soledad, miedo y esperanza, y ese entristecimiento le lleva a reparar de nuevo en los manjares que le rodean. Después de beber su vino, dirige a Dios una plegaria muy peculiar:

Señor, danos la paz de los deseos
satisfechos, de las vidas cumplidas.
Ser tal la flor que nace y luego abierta
respira en paz, cantando bajo el cielo
con luz de sol, aunque la muerte exista.

¹¹ Antonio Candelero (2006) descubre en este verso la conexión del poema con el conjunto de la obra cernudiana, *La Realidad y el Deseo*. Así, la tensión entre “realidad” y “deseo”, “si colora, in questo caso, di un aura mitica e mistica” (p. 177).

(Cernuda, 1991, p. 177).

La oración de Melchor es coherente con la contradicción espiritual expresada en otros lugares por Cernuda: Dios existe, pero se trata de una fuerza esquiva e inalcanzable en la que el hombre no logra encontrar la solución a su problema vital. Se conforma, por tanto, con pedirle una felicidad pasajera y mundana. Las palabras de Melchor se ven subrayadas por la oportuna intervención del Demonio: “*Demonio* / Gloria a Dios en las alturas del cielo / Tierra sobre los hombres en su infierno” (Cernuda, 1991, p. 177; énfasis del autor).

El Diablo, así, usurpa las palabras del ángel en la Anunciación a los pastores. Es importante observar las consecuencias del cambio: en la versión original del Evangelio, la gloria de Dios se derrama sobre los hombres y es compartida con ellos. En el discurso subvertido del Diablo se sigue afirmando la gloria de Dios, pero no llega a los seres humanos que quedan simbólicamente enterrados en su infierno. La divinidad y sus criaturas se ven separadas por un abismo insuperable. Por otra parte, las palabras del Maligno vienen a desautorizar la postura que ha adoptado Melchor al final de su discurso; además, lo que el melancólico rey considera más o menos aceptable es definido por aquel como un infierno.

De esta forma, el poeta está utilizando los recursos de un esquema dramático que en principio permite un mayor distanciamiento del autor y una mayor autonomía de los personajes para privar de validez el discurso de uno de ellos. Después de oír la tajante sentencia de Satán, ningún lector encontrará verosímil que Melchor pueda satisfacer su honda inquietud espiritual con esa “paz de los deseos / satisfechos” (Cernuda, 1991, p. 177). Queda potenciado, en ese sentido, el Melchor de la primera estrofa, quien, hastiado de frutas y vino, escruta el cielo en busca de la “verdad divina”.

Por ello, la falsa plegaria del rey queda reducida a un momento de debilidad, hecho que encaja con la actividad que despliega el personaje en la siguiente estrofa. Una vez que la estrella irrumpe en el horizonte, la serenidad de la noche deja paso a un torrente de órdenes: “¡Pronto, Eleazar, aquí!”, “Que enciendan las hogueras en los montes” (Cernuda, 1991, pp. 177-178). Terminados los preparativos, la falsa plegaria es totalmente anulada por una nueva, mucho más representativa de la personalidad de Melchor: “Al alba he de partir. Y que la muerte / no me ciegue, mi Dios, sin contemplarte” (Cernuda, 1991, p. 178).

5.1.2 EPITAFIO Y VOZ AUTORIZADA

A continuación, da comienzo el segundo acto de este drama con el título “Los Reyes”, en el que los tres magos de Oriente exponen, de forma sucesiva, su actitud hacia el viaje que han emprendido. Ahora Cernuda opta por un verso muy largo, casi prosa, entre las diecinueve y las veintiuna sílabas. De tal modo, imprime un ritmo muy lento al poema, que es el correlato formal del agotamiento y el tedio que sufren los viajeros tras un incómodo y largo viaje expuesto a toda clase de penalidades. El primero en manifestar su desencanto es Baltasar:

Buscamos la verdad, aunque verdades en abstracto son cosa incierta,
lujo de soñadores, cuando bastan menudas verdades acordadas.
Mala cosa es tener el corazón henchido hasta dar voces, clamar por la verdad, por la
justicia.
No se hizo el profeta para el mundo, sino el dúctil sofista
que toma el mundo como va: guerras, esclavitudes, cárceles y verdugos
son cosas naturales, y la verdad es sueño, menos que sueño, humo

(Cernuda, 1991, p. 178).

Encontramos a un Baltasar que sigue la estrella a regañadientes. Después de una primera mitad de su parlamento, que está dedicado a quejarse por la aspereza del camino, pronuncia tales palabras que encierran toda una declaración de relativismo epistemológico y moral. La convención dramática adoptada en el poema implica, , un distanciamiento del autor, que cede la voz poética a unos personajes en principio autónomos; no obstante, Cernuda ha hecho hablar a Baltasar en unos términos tan cínicos que el rechazo del lector es casi inevitable. Frente a la verdad auténtica, el personaje opta por “verdades menudas” y condicionadas por el interés inmediato. Tampoco hace nada por ocultar un término tan negativo como “dúctil sofista”. Por si todo lo anterior no fuera suficiente, tampoco hace nada por disimular las consecuencias asociadas a esa forma de ver el mundo: “guerras, esclavitudes, cárceles y verdugos”. Definitivamente, Cernuda ha colocado al personaje que defiende el relativismo moral en una posición indefendible:

Más problemático resulta, sin embargo, el discurso de Gaspar, de corte hedonista:

Un cuerpo virgen junto al lecho aguarda desnudo, temeroso, los brazos del amante,
cuando a la madrugada penetra y duele el gozo.

Esto es vida. ¿Qué importan la verdad o el poder junto a eso?

(Cernuda, 1991, p. 179).

En este caso, resulta mucho más difícil definir la postura del autor frente al discurso del personaje, pues ya no estamos ante una descalificación tan evidente como la que encontrábamos en el discurso de Baltasar, a lo que se une lo dicho por el personaje unos versos más abajo: “Si el beso y la rosa codicio, indiferente hacia los dioses todos, es porque beso / y rosa pasan. Son más dulces los efímeros gozos” (Cernuda, 1991, p. 180).

La opción por lo efímero queda aún más debilitada al asociarse a la de Baltasar dentro del equilibrio de fuerzas que se traza en “Los Reyes”: el relativista y el hedonista se alinean frente a la inquietud espiritual de Melchor, promotor de la búsqueda y verdadero protagonista del poema. De hecho, los otros dos reyes participan en la empresa obligados por Melchor, ya que ambos le son tributarios, circunstancia de la que este se vale para zanjar la discusión. Solo necesita mencionar que podría obligarles “a seguir entre siervos descalzos” el rumbo de la estrella. Ello no impide, sin embargo, que Melchor exponga su planteamiento, que no es sino una réplica conjunta a los parlamentos de Baltasar y Gaspar:

No hay poder sino en Dios, en Dios solo perdura la delicia;
el mar fuerte es su brazo, la luz alegre su sonrisa.
Dejad que el ambicioso con sus torres oscurezca la tierra;
pasto serán del huracán, con polvo y sombra confundiéndolas.
Dejad que el lujurioso bese y muerda, espasmo tras espasmo;
allá en lo hondo siente la indiferencia virgen de los huesos castrados.
¿Por qué os doléis, oh reyes, del poder y la dicha que atrás quedan?

[...]

Abandonad el oro y los perfumes, que el oro pesa y los aromas aniquilan.
Adonde brilla la verdad, nada se necesita.

(Cernuda, 1991, p. 179).

La posición de Melchor queda como indiscutible ganadora no solo porque se expone la última, cuando los otros dos no tienen ya posibilidad de réplica, o porque el cinismo de Baltasar se convierte en un elemento de descalificación que acaba arrastrando al discurso de ambos reyes vasallos, sino, más bien, porque Melchor aparece como un personaje complejo y humanizado frente a la etopeya plana de los otros dos. Así, Cernuda ha dedicado todo el primer canto a presentarle como un ser en conflicto que, poco antes de correr tras la estrella, había orado a Dios para pedirle “la paz de los deseos satisfechos”, al estilo de Gaspar.

Este predominio dialéctico de Melchor no se corresponde con el desenlace del relato poético en el que los tres reyes acabarán tomando el camino sugerido por Gaspar. Se produce, así, una contradicción que es expuesta en la tercera parte del poema y que se titula “Palinodia de la esperanza divina”.

En esta tercera parte se nos narra cómo los reyes, en el límite de sus fuerzas, alcanzan la meta de su viaje. Cernuda escoge ahora versos más cortos e introduce un ritmo mucho más rápido y adecuado para un momento en que los acontecimientos se precipitan. El desenlace de todo este viaje no es otro que una gran decepción, puesto que, después de andar buscando “una presencia / radiante e imperiosa, cuya vista es la gracia”, encuentran finalmente “una vida como la nuestra humana”, gritando lastimosa y sujeta, a sus ojos, al mismo ineludible destino que los demás hombres: “ser cosecha que la muerte ha de segarla”. Los reyes peregrinos realizan sus ofrendas, pero se van añorando en realidad su vida mundana:

Nuestros dones, aromas delicados y metales puros,
dejamos sobre el polvo, tal si la ofrenda rica
pudiera hacer al dios. Pero ninguno
de nosotros su fe viva mantuvo,
y la verdad buscada sin valor quedó toda,
el mundo pobre fue, enfermo, oscuro.
Añoramos nuestra corte pomposa, las luchas y las guerras,
o las salas templadas, los baños, la sedosa
carne propicia de cuerpos aún no adultos,
o el reposo del tiempo en el jardín nocturno,
y quisimos ser hombres sin adorar a dios alguno

(Cernuda, 1991, p. 182).

En esta tercera parte del poema se ha roto la convención dramática que en los anteriores permitía identificar al personaje que hablaba. Los tres quedan ahora englobados bajo esa primera persona del plural (“dejamos”, “añoramos”). Sin embargo, es lógico pensar que de nuevo es el discurso de Melchor el que predomina, debido a que es el único que estaba realmente buscando a Dios y también el único que, en consecuencia, puede sentirse defraudado y perder la fe.

La convención dramática ha desaparecido, pero se conserva, como vemos, el esquema dialógico, por el que el autor delega la voz poética en los personajes. Se han introducido, por el contrario, dos cambios pragmáticos importantes. El primero de ellos tiene que ver con el momento de elocución: mientras las dos secciones anteriores se sitúan en el presente, la llegada a Belén se narra como algo pasado; a su vez, el punto de vista

del personaje se ha distanciado de los hechos y adquiere mayor credibilidad al exponer reflexiones maduras en el tiempo.

El segundo cambio comunicativo está relacionado con el anterior y, en buena medida, deriva de él; nos referimos al interlocutor que queda indefinido. En la primera sección, Melchor hablaba consigo mismo; en la segunda, dialogaba con los otros dos reyes. ¿A quién se dirige ahora? No hay ningún vocativo ni tampoco ninguna alusión que sugiera la presencia de algún otro personaje que escuche este parlamento, como sí ocurre, en cambio, en la parte siguiente. Parece, más bien, que el personaje se vuelve al público y le dirige dichas palabras, un resumen narrativo que resulta poco compatible con el esquema dramático que ha imperado a lo largo de tantos versos. ¿Cuál es la consecuencia práctica de este giro formal? Podría decirse que se están presentando al lector las conclusiones, el juicio de valor de unos hechos que se han expuesto de forma muy objetiva. En otras palabras, ha terminado el relato de los sucesos y empieza la reflexión, de la que se quiere hacer partícipes a los lectores.

¿Y cuál es esa valoración? Queda claro que la opción de Melchor ha quedado derrotada en la práctica, pues los tres reyes se inclinan definitivamente por una vida centrada en los placeres mundanos tras el fracaso en la búsqueda espiritual. Melchor, asimismo, no se siente satisfecho con la vida material que ha quedado a su alcance, y lo reconoce de la siguiente manera: “El mundo pobre fue, enfermo, oscuro”. Entonces, es él ahora quien sigue a sus compañeros por un camino en el que no cree. La “corte pomposa”, los “baños” y la “sedosa carne” son en realidad un pobre sustitutivo de la verdad que no ha logrado incorporar a su vida.

Llegamos así a la última secuencia del poema, titulada “Sobre el tiempo pasado”, que ahonda en los cambios introducidos en la sección anterior. Ahora Cernuda cede la palabra a uno de los pastores que contemplaron la adoración de los magos, y que es ya un hombre muy viejo. Este anciano pastor comparte sus recuerdos con un interlocutor indefinido, pero real y presente, al que se dirige con imperativos: “Mira cómo la luz amarilla de la tarde [...]”.

El parlamento del pastor comienza con un pasaje descriptivo que abarca las cuatro primeras estrofas, lo cual llama nuestra atención por su parentesco formal con la tradición pastoril y bucólica. Incluso el espacio inhóspito que sirvió de escenario a la adoración de los magos ha dejado paso a un espacio muy similar al “locus amoenus” clásico:

encontramos olivos “ya henchidos por los frutos maduros” y un “herboso cauce de agua enfeberbecida” junto al que los pastores llevan sus rebaños de día mientras que durante la noche buscan “el abrigo del redil y la choza”. En el poema se refiere así:

Esta paz es bien dulce. Callada va la alondra
al gozar de sus alas entre los aires claros.
Mas la paz, que a las cosas en ocio santifica,
aviva para el hombre la cosecha de recuerdos

(Cernuda, 1991, p. 183).

La quietud del crepúsculo sirve de marco para el relato que hace el pastor de la llegada de los reyes. El lugareño nos narra un suceso que presencié sin comprender y que interpreté como el delirio de unos reyes a los que “el ocio y el poder enloquecieron” hasta el punto de buscar un “dios nuevo”:

Buscaban un dios nuevo y dicen que lo hallaron.
Yo apenas vi a los hombres; jamás he visto dioses.
¿Cómo ha de ver los dioses un pastor ignorante?
Mira el sol desangrado que se pone a lo lejos

(Cernuda, 1991, p. 184).

Como sucediera a los tres protagonistas, el pastor ha pasado junto a la revelación divina sin verla; afirma que se trató tan solo de la locura de unos reyes y da por zanjado el tema volviendo los ojos al crepúsculo. Pero el hecho es que el recuerdo de aquello le persigue a través del tiempo (“Soles y lunas hubo. Joven fui. Viejo soy”), y llega a perturbar la paz de ese “otium” pastoril (“Mas la paz, que a las cosas en ocio santifica / aviva para el hombre la cosecha de recuerdos”). La escena que contempló sin entender le ha dejado una profunda huella, una inquietud no resuelta que perdura a través del tiempo. Por otra parte, el pastor no niega que lo que allí se produjo fuese la venida de Dios (“dicen que le hallaron”), sino que se atribuye a sí mismo el fracaso de esa revelación (“¿cómo ha de ver los dioses un pastor ignorante?”).

Mediante el manejo de las distintas voces que se combinan en este cuadro dramático, Cernuda está poniendo de manifiesto no la ausencia de Dios en el escenario de la adoración; antes bien, la incapacidad de los hombres para descubrir lo que está pasando frente ellos. El poeta parece estar construyendo una suerte de manifestación práctica de lo que se expone en el prólogo del evangelio de Juan:

La palabra era la luz verdadera

que ilumina a todo hombre
que viene a este mundo.
En el mundo estaba,
y en el mundo fue hecho por ella,
y el mundo no la conoció.
Vino a su casa,
y los suyos no la recibieron

(Juan, 1, 9-11).

Lo que queda del poema nos permitirá ahondar en esta interpretación; es más, el parlamento del pastor nos muestra, si bien sea de forma indirecta, el destino final de los reyes que ha quedado fuera del alcance de su propio relato autobiográfico. Contrariamente a lo que sucede en “Journey of the Magi”, el relato no termina con el regreso de los magos. Cernuda nos lleva más allá del final de la historia a través del testimonio del pastor, quien, además, resulta ser conocedor, aunque sea de oídas, de lo que sucede a los reyes a su regreso:

Gentes en el mercado me hablaron de los reyes:
uno muerto al regreso, de su tierra distante;
otro, perdido el trono, esclavo fue, o mendigo;
otro, a solas viviendo, presa de la tristeza.

(Cernuda, 1991, p. 184).

Al fracaso en la búsqueda espiritual se ha unido uno de naturaleza vital. La “felicidad de los deseos satisfechos” resultó ser muy frágil y fue destruida por la muerte en un caso y por la inconstancia de la fortuna en otro. Ni siquiera el tercero, el más afortunado, elude la tristeza que atormentaba a Melchor al principio del poema cuando aparecía hastiado de las frutas y viandas, y solo encontraba en su pecho “aburrimiento y miedo”. De algún modo, a uno de los tres reyes —acaso sea el mismo Melchor— la búsqueda le ha llevado al punto de partida, solo que sin la esperanza de encontrarse con la anhelada verdad.

Como decíamos líneas arriba, la unanimidad del pronombre “we” empleado por Eliot se ha descompuesto en una pluralidad de voces: los tres reyes, el Demonio y ahora un pastor. Así, la convención dramática introduce un perspectivismo que nos aleja cada vez más de una conclusión definitiva sobre el acontecimiento; pero todavía no está dicho todo, pues Cernuda cierra el poema con un “Epitafio”, el cual es dedicado de forma un tanto ambigua a los tres reyes en conjunto y que, a su vez, constituye la quinta parte del poema y su colofón:

La delicia, el poder, el pensamiento
aquí descansan. Ya la fiebre es ida.
Buscaron la verdad, pero al hallarla
No creyeron en ella.

Ahora la muerte acuna sus deseos,
saciándolos al fin. No compadezcas
su sino, más feliz que el de los dioses
sempiternos, arriba.

(Cernuda, 1991, p. 184).

Tal y como hemos hecho con el resto del poema, acometemos la tarea de discernir quién nos habla en el texto. Si se tratara de un epitafio real, podríamos atribuirlo a alguno de los personajes del poema, tal vez al rey superviviente o a alguien muy cercano a él, que conociera muy bien la historia. No obstante, ni siquiera es razonable que los tres monarcas descansan juntos, ya que, según el relato del pastor, uno de ellos murió “de su tierra distante”, y el otro tuvo un destino muy incierto como esclavo o mendigo.

Entonces, es mucho más probable que se trate de un epitafio poético que tendríamos que atribuir a un narrador identificable en última instancia con el propio Cernuda. Este juicio queda reforzado por la autoridad que parecen tener estas palabras como portadoras de una conclusión: los tres reyes han visto saciados sus deseos por la muerte, que ha aniquilado toda “fiebre” o inquietud humanas. Las palabras finales, por su parte, vuelven sobre una idea recurrente en la poesía cernudiana: el goce efímero es equiparable e incluso preferible a la eternidad divina. Sin embargo, en este caso no resultan demasiado convincentes, dado que la opción final de los personajes por la gloria pasajera los ha llevado a una tristeza y a una insatisfacción vital que solo la muerte ha logrado poner fin.

Por otra parte, la conclusión que se desprende los cuatro últimos versos fricciona con lo expuesto en primeros de este “Epitafio”: “Buscaron la verdad, pero al hallarla / no creyeron en ella”. Ninguno de los protagonistas de este drama compartiría esta afirmación, ya que ninguno es consciente de haber estado junto a la verdad revelada. Por fuerza, estas palabras deben ser atribuidas a la voz del poeta, que adopta al fin instancia análoga a la de un narrador omnisciente.

6. CONCLUSIONES

Esa breve irrupción de Cernuda en el mundo dramático por él creado tiene una doble consecuencia. Desde el punto de vista formal, Melchor queda ungido como el enunciador

actualizado que preveía Ducrot, el que más se acerca a representar el planteamiento ideológico del locutor. Desde el punto de vista temático, está claro que esta voz autorizada sostiene que Dios sí se ha revelado, y que los reyes sí hallaron la verdad revelada, que la tuvieron ante sus ojos y que no supieron o no pudieron verla. Han sido, una vez más, los hombres los que no han estado a la altura: en el caso del pastor, por su ignorancia; en el caso de los monarcas, porque iban buscando “una presencia / radiante e imperiosa”.

Desde el punto de vista narrativo o, si se prefiere, dramático, Cernuda ha roto el punto de vista único, disgregando el relato en una pluralidad de perspectivas. Después, ha destruido también ese perspectivismo para introducir la voz autorizada que, empero, se mantiene oculta entre las resonancias de ese concierto polifónico de voces. Al igual que en el acontecimiento epifánico, la verdad está presente aun cuando pase desapercibida en el cuadro general. Toda esta construcción polifónica muestra cómo la verdad divina queda totalmente oscurecida por el fracaso colectivo de los personajes para comprenderla. De tal modo, dicho fracaso convierte al citado evangelio de Juan en el más potente intertexto¹², pues introduce un valor ausente en todas las obras que forman la prehistoria textual de “La adoración de los Magos”, desde Andrewes hasta Eliot. Ninguno de los dos había considerado un aspecto temático de raigambre profundamente evangélica: la luz vino al mundo y el mundo no la conoció.

En la introducción de este trabajo mencionábamos la distinción establecida por Leopoldo de Luis, es decir, aquella que se da entre la poesía religiosa que responde a un sentimiento interior o existencial y la que se relaciona con sus manifestaciones externas. A la vista de los elementos formales, concluimos que el elemento religioso en el poema no se limita a la temática escogida, así como tampoco a un conjunto de referencias culturales. En medio de todo el juego de voces, el poeta ha escondido la suya, y, con ella, ha enunciado un mensaje claro: la luz vino a las tinieblas y estas no la recibieron.

¹² Mónica Jato (2004) afirma que el intertexto bíblico es un denominador común a todos los poemas de posguerra, exiliados o no. Se cumple en el poema lo que ella llama la dramatización poética, según la cual la “personalidad de estas figuras míticas queda suplantada por la del sujeto poético” (p. 22). Siguiendo esta premisa, podemos decir que este Melchor que busca la verdad y no la encuentra, pese a tenerla ante sus ojos, es un trasunto poético del propio Cernuda; ahora bien, la aceptación de este planteamiento nos pone ante una contradicción, pues Cernuda sería al mismo tiempo consciente de la existencia de esa verdad que, paradójicamente, no ha encontrado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- CANDELORO, A. (2006). “Journey of the Magi” di T. S. Eliot e “La adoración de los magos”, de Luis Cernuda: Riscritture poetiche». *Anglistica Pisana*, III(1), 165-193.
- CANDELORO, A. (2017). Re-escribir un milagro. En G. Fiordaliso, A. Ghezzani & P. Taravacci (eds.), *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi-II* (pp. 57-81). Università degli Studi di Trento.
- CERNUDA, L. (1991). *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Alianza Editorial.
- CERNUDA, L. (2003). *Ocnos*. El País.
- CHAMPURCIN, E. (1972). *Dios en la poesía actual*. BAC.
- DE LA FUENTE GARCÍA, M. (2005). Polifonía e ideología: diferentes voces en la poesía de Cernuda. En Matas, J., Martínez, J. E. & Trabado Casado, J. M. (eds.). *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Cernuda* (pp. 241-252). Akal.
- DIEGO, G. (2017). *Poesía Completa* (vol. I). Pre-Textos.
- DUCROT, O. (1986). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Paidós.
- ELIOT, T. S. (1974). *Collected Poems 1909-1962*. Faber and Faber.
- ELIOT, V. & HAFFENDEN, J. (eds.) (2012). *The Letters of T. S. Eliot: 1926-1927* (vol. 3). Faber & Faber.
- GUILLÉN, J. (1962). *Lenguaje y poesía*. Alianza.
- JATO, M. (2004). *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*. Edition Reichenberger.
- LUCÍFORA, M. C. (2016). *Hablar ex persona. Las autopoéticas como máscaras en Cernuda y Valente*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Mar del Plata]. DL. Tesis Lucifora.pdf (mdp.edu.ar)
- LUIS, L. de (1969). *Poesía religiosa*. Alfaguara.
- NIETO GARCÍA, J. M. (2002). An approach to “Journey of the Magi”: Lancelot Andrewes, T. S. Eliot, and the late Roger Fowler. *Revista de Filología*, (20), 215-229.

- OTEO SANS, R. (2010). La Biblia en la Generación del 27 a la del 36: Crisis y recuperación del espiritualismo cristiano. En Gregorio del Olmo, *La Biblia en la literatura española* (vol. III-Edad Moderna) (pp. 323-348). Trotta.
- PAZ, O. (1977). La palabra edificante. En Derek Harris (coord.), *Luis Cernuda* (pp.138-160). Taurus.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, N. (2015). *Dios es azul: poesía y religión en la generación del 27*. Editora Regional de Extremadura.
- SALINAS, P. (2007). *Obras Completas* (vol. I). Cátedra.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, A. (2012). Víctor Cortezo y los *sacripantes* del partido. Notas a un poema de Cernuda. *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, (12), 7-26.
- VALVERDE, J. M. (1971). *Historia de la Literatura Universal* (tomo III). Planeta.
- ZULETA, E. de (1967). La poética de Luis Cernuda. *Revista de Literaturas Modernas*, (6), 45-60.

LAS IDEAS REVOLUCIONARIAS DE FLORA TRISTÁN EN LAS NOVELAS BIOGRÁFICAS DE SÁNCHEZ Y DE VARGAS LLOSA

FLORA TRISTAN'S REVOLUTIONARY IDEAS IN SÁNCHEZ AND VARGAS LLOSA'S NOVELED BIOGRAPHIES

Rocío Valencia Haya de la Torre
Universidad Científica del Sur, Lima, Perú.
rvalenciah@cientifica.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-5499-5398>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.164>

Fecha de recepción: 20.12.2022 | Fecha de aceptación: 21.02.2023

RESUMEN

El presente artículo propone como tema de investigación dos biografías noveladas o novelas biográficas: *Una mujer sola contra el mundo* de Luis A. Sánchez y *El paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa, ambas inspiradas en el personaje histórico de Flora Tristán. El objetivo es hacer un análisis comparativo y pluridisciplinar de tales novelas históricas; para ello, hemos recurrido a la revisión hermenéutica de fuentes como biografías, memorias y escritos del personaje histórico con el fin de contrastar las ideas de Tristán con las que están representadas en la ficción literaria. De nuestro estudio se desprende que, en ambas obras, las ideas de Tristán van en contra del matrimonio tradicional y a favor del amor libre; en contra de la Iglesia y de la religión; en contra del rol de la mujer en la sociedad y a favor de la creación de nuevas instituciones en la sociedad; en suma, posturas que promueven un cambio radical en el modelo de sociedad y en el rol tradicional de la mujer.

PALABRAS CLAVE: Socialismo, feminismo, derechos de la mujer, derechos obreros, Unión Obrera Internacional.

ABSTRACT

This article proposes as a research topic two novelized biographies or biographical novels: *Una mujer sola contra el mundo* by Luis A. Sánchez and *El paraíso en la otra esquina* by Mario Vargas Llosa, both inspired by the historical character of Flora Tristán. The objective is to make a comparative and multidisciplinary analysis of such historical novels; for this purpose, we have resorted to the hermeneutic review of sources such as biographies, memoirs, and writings of the historical character to contrast Tristán's ideas with those represented in literary fiction. Our study shows that, in both works, Tristán's ideas are against traditional marriage and in favor of free love; against the Church and religion; against the role of women in society and in favor of the creation of new institutions in society; in short, positions that promote a radical change in the model of society and in the traditional role of women.

KEYWORDS: Socialism, feminism, women's rights, worker's rights, International Labour Union.

INTRODUCCIÓN

Flora Tristán es una pensadora y escritora que alcanza un reconocimiento un poco tardío gracias a dos de sus obras cumbre del siglo XIX: *Pérégrinations d'une paria* (2004) y *L'union ouvrière* (1986), así como gracias al trabajo acucioso de investigadores como Puech (1925), quien recupera y publica una parte sustancial de su herencia intelectual en Francia. Asimismo, Portal (1983) y Sánchez (2004) se cuentan entre los investigadores peruanos que profundizan estudios en torno a los trabajos de la escritora franco-peruana. No obstante, el interés por Tristán no se limita al estudio de sus ideas, sino que ahonda sobre los momentos más importantes de su vida, lo cual ha terminado convirtiendo a Flora Tristán en un personaje de novela histórica. Hasta el momento, no existe ningún trabajo que estudie el contraste de las ideas de Tristán con las que están representadas en la ficción literaria. En un trabajo anterior titulado “El personaje de Flora Tristán en *Una mujer sola contra el mundo* y *El paraíso en la otra esquina*” (2019), hemos abordado algunos de los temas que a continuación comentaremos.

Primero, explicaremos en qué consiste una biografía novelada y en qué se diferencia de la novela *per se*; luego procederemos al análisis de los datos introducidos en ambos textos con el fin de contrastar las ideas de Tristán con aquellas que se encuentran en la ficción literaria, las cuales, a su vez, están asociadas a las del nieto Paul Gauguin, quien aparece como personaje secundario de ambas novelas biográficas.

Nuestra concepción de la biografía novelada parte de la propuesta de Calvillo (2016), quien establece que el biógrafo-novelistas tiene la licencia de transformar e incluso deformar los hechos; asimismo, puede elegir algunas vivencias del personaje en detrimento de otras en la medida de que estas le permiten o no profundizar en un tema específico que el biógrafo-novelistas desea poner en relieve; e, incluso, para darles mayor o menor dimensión dramática de la que tuvieron en la realidad o novelar tales vivencias por razones puramente estéticas y de interés novelístico.

Ahora bien, la diferencia principal que sostiene este género con la novela convencional es que el punto de partida es la vida de un personaje histórico. En la biografía novelada, en cambio, se recurre a una figura histórica para proceder a ficcionalizar los hechos de su vida y a partir de allí comenzar la narración. Al mismo tiempo, el lenguaje es un factor importante en este género, puesto que, a diferencia de una

biografía convencional que expone la información, se juega con las técnicas narrativas. Pasaremos ahora al abordaje de ambas propuestas.

Luis A. Sánchez es uno de los primeros investigadores peruanos que logra reunir datos históricos que únicamente se conocían en lengua francesa¹ para la elaboración de su novela histórica *Una mujer sola contra el mundo* (2004), publicada originalmente en Santiago de Chile el año 1942. Esta obra constituyó la primera biografía narrativa en torno a la vida de Flora Tristán editada en lengua castellana. Por otro lado, Mario Vargas Llosa hace lo propio con *El Paraíso en la otra esquina* (2003), aunque sesenta y un años más tarde. A diferencia de Sánchez, quien incluye pasajes históricos y citas acerca de Paul Gauguin y acerca de Pola Gauguin —nieto y bisnieto de Flora Tristán, respectivamente— en su biografía narrativa, Vargas Llosa utiliza, dentro de su novela histórica, al personaje del famoso pintor Paul Gauguin para reforzar ciertos temas y trazar rasgos análogos entre los ideales socialistas de la abuela y las posturas contrarias a la civilización europea del nieto, cuya vida, capítulo tras capítulo, aparece intercalada con la de la abuela en la ficción literaria.

En efecto, la asociación entre ambos personajes, la abuela, activa militante en la lucha por la emancipación de la mujer y de la clase obrera, y el nieto, artista que abjura del mundo occidental y capitalista en el que le ha tocado nacer, es un tema polémico que Sánchez aborda solo en las últimas páginas de su biografía narrativa. Adicionalmente, utiliza su capítulo final titulado “Y bendito sea el fruto” para narrar lo poco que se conoce sobre los vínculos que existieron entre los jóvenes Arnold Ruge, Carlos Marx y una ya madura Flora Tristán en el París de 1843. Por último, Sánchez tuvo el privilegio de revisar la primera edición en español del folleto *La emancipación de la mujer* de Tristán, publicado en Lima en 1948 y en París pocos años después de la muerte de su autora (Sánchez, 2004).

Vargas Llosa, por su parte, en *El paraíso en la otra esquina* (2018 [2003]), complementa la revisión hermenéutica anterior con una investigación² que lo lleva hasta

¹ Sánchez era perfectamente francófono y de la revisión de la bibliografía publicada en su novela se colige que tuvo acceso a obras fundamentales de Flora Tristán que se habían publicado hasta ese momento solo en francés, tales como *Pérégrinations d'une paria* (1883-1884); así también a las obras escritas por Tristán en francés como *La vie et l'œuvre de Flora Tristán, 1803-1844 : l'union ouvrière*, de Jules L. Puech y *Cinq femmes contre le monde*, de Margaret Goldsmith, título que, además, le sirvió de inspiración para su obra.

² Vid. *Diario de Galicia* (15 de marzo de 2003). Vargas Llosa novela sobre la utopía en «El paraíso en la otra esquina». https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/television/2003/03/15/vargas-llosa-novela-sobre-utopia-paraíso-esquina/0003_1551090.htm

Tahití y las islas marquesas. En torno a su novela histórica se han escrito múltiples artículos académicos: un primer grupo toca el tema del cosmopolitismo literario (Villena-Vega, 2007; Gutiérrez Mouat, 2008); un segundo grupo, la búsqueda de la felicidad o de una utopía (Oelker, 2004); y un tercer grupo, el tema de la feminidad. Dentro de este último, destaca Nuevas versiones de lo femenino en *La Fiesta del Chivo*, *El paraíso en la otra esquina* y *Travesuras de la Niña Mala* (Henighan, 2009), texto en el que se estudia las dos formas de representar a la mujer en las novelas de Vargas Llosa, esto es, o bien en la categoría de objeto sexual o bien en la de figura maternal.

A continuación, presentaremos cuatro tesis polémicas desde la perspectiva de las dos biografías analizadas y explicaremos de qué manera estas promueven un cambio radical en el modelo societal y en el rol tradicional de la mujer.

1. EL NUEVO MATRIMONIO O EL AMOR PURO Y LIBRE

El tema del matrimonio en *El paraíso en la otra esquina* es un aspecto polémico y recurrente no únicamente en la historia que narra la vida de Flora Tristán, sino también en la historia paralela a esta que narra la vida de su nieto Paul Gauguin y que forma parte de la novela. Según el narrador de *El paraíso en la otra esquina*, el matrimonio es para el personaje de Flora Tristán, y para todas las mujeres en general, “una jaula con barrotes” (Vargas Llosa, 2018, p. 65), es decir, una institución que la limita y que no le permite desarrollarse individualmente y crecer. Así, la mujer que acepta casarse entra en una “esclavitud femenina, bajo el subterfugio del matrimonio” (p. 157), y cuando se embaraza se convierte en “esclava de las crías y del marido” (p. 59). El mensaje para el lector o lectora es claro: hay engaño y esclavitud en el contrato institucionalizado del matrimonio³.

Con relación a la historia paralela de *El paraíso en la otra esquina*, aquella que narra la vida de Paul Gauguin, el narrador compara a Mette-Sophie Gad, la esposa danesa, burguesa y católica con todas las amantes tahitianas del pintor. Con esto pretende dar a entender que, por culpa de la cultura occidental y de la religión, una mujer occidental no sabe amar; leamos: “La Vikinga nunca haría el amor como una martiniquesa o una tahitiana, su religión y su cultura se lo impedían. Sería siempre un ser a medias, una mujer

³ De hecho, en Francia, la legislación restringió el divorcio que había sido aprobado durante el periodo revolucionario en 1792 y terminó por prohibirlo durante sesenta y ocho años entre 1816 y 1884, reconociendo únicamente la separación de cuerpos.

a la que le marchitaron el sexo antes de nacer” (Vargas Llosa, 2018, p. 91). Esta idea se verá reforzada por la repugnancia que el personaje novelado de Flora Tristán siente hacia el sexo y por su aparente homosexualidad que el narrador explica como una consecuencia de su malhadado matrimonio con Chazal. La idea negativa respecto del matrimonio se ve, de tal modo, doblemente reforzada en *El paraíso en la otra esquina* a través del personaje del nieto, Paul Gauguin, quien, al igual que su abuela, es infeliz en el matrimonio.

Además del tema del pudor excesivo de las mujeres occidentales y de la aparente homosexualidad en la vida de estos dos personajes históricos, el narrador aprovecha este capítulo para desarrollar el tema del amor y de las alianzas libres entre las parejas, por amor puro:

Las parejas se unirían porque se amaban y tenían fines comunes, y, a la menor desavenencia, se separarían de manera amistosa. El sexo no tendría el carácter dominante que mostraba incluso en la concepción de los falansterios de Fourier; estaría tamizado, embriado, por el amor a la humanidad. Los deseos serían menos egoístas, pues las parejas consagrarían parte de su ternura a los demás, a la mejora de la vida común... [...]...Y esta relación no tendría el sesgo excluyente y egoísta que tuvieron tus amores con Olympia... por el contrario se sustentarían en el amor compartido por la justicia y la acción social (Vargas Llosa, 2018, p. 140).

De otro lado, en la novela *Una mujer sola contra el mundo*, a diferencia de *El paraíso en la otra esquina*, no leemos reflexiones negativas o críticas del narrador acerca de la institución del matrimonio ni tampoco algún comentario que trate de invalidarlo. Respecto del matrimonio entre Mariano Tristán y Moscoso y Anne Laisnay —que el autor del relato confunde con el personaje histórico de Thérèse Laisnay, hermana mayor de la madre de Flora Tristán—, el narrador se limita a contar cómo se conocieron y se casaron en términos bastante positivos y convencionales, a la manera que lo relataría cualquier biógrafo. Asimismo, sobre el matrimonio entre Flora Tristán y André Chazal aclarará que ninguno pidió o habló de unirse ante la Iglesia (Sánchez, 2004, como se citó en Valencia [2019]). Se casan en lo civil, aunque, a los pocos años, en 1830, con la llegada de Louis Philippe al poder que marca el retorno de la monarquía católica en Francia, se abolieran nuevamente tanto el divorcio como el matrimonio civil.

Ahora bien, en torno a Chazal, a sus maltratos y a la consecuente persecución obsesiva de su esposa, el narrador de *Una mujer sola contra el mundo*, en lugar de reconocer en estos la revelación de un temperamento hostil y machista, señala que en parte es culpa de la propia *madame* Chazal-Tristán tras haberse inclinado ante los cálculos

de su madre para casarla con André Chazal a fin de salir de la miseria (Valencia, 2019). En defensa de Chazal, el narrador añade:

Porque a pesar de todo, no había dejado de amar a su mujer un solo instante, y aquellas habladurías en torno a ella y Laure lo herían en lo más vivo del corazón. En varias ocasiones siempre en acecho, llegó, cuando nadie lo podía ver, hasta la puerta de Flora, demandando clemencia... (Sánchez, 2004, p. 53).

En tal sentido, mientras el narrador de *El paraíso en la otra esquina* se preocupa por teorizar sobre el amor libre y de justificar la aparente inclinación homosexual del personaje de Flora en su novela, encontramos que el narrador de *Una mujer sola contra el mundo*, en cambio, se muestra preocupado por tratar de explicar las razones psicológicas detrás del comportamiento feminicida de André Chazal y en victimizarlo con relación a Flora Tristán, su esposa.

2. EL NUEVO CRISTIANISMO

En principio, cabe indicar que las ideas del personaje literario de Flora Tristán son anticlericales, pero sin que esto signifique que ella está en contra de la figura histórica de Cristo o, mucho menos, que no cree en Dios. Aunque Flora es anticlerical, es necesario mencionar que no es atea. Este hecho, también presente en el personaje histórico, lo reflejan tanto Sánchez como Vargas Llosa en sus respectivas novelas.

En *El paraíso en la otra esquina*, el narrador realiza múltiples críticas a la Iglesia y al clero, y a algunas de las tradiciones y creencias católicas. Para esto se vale de sus dos personajes principales: Flora Tristán y Paul Gauguin, quienes están en contra de la Iglesia y en contra de la religión católica, e incluso en contra de la cultura occidental y de sus restricciones morales, sobre todo en el caso de Gauguin. Por ejemplo, a propósito de una visita que Flora se ve comprometida a hacerle a la Virgen Negra de Dijon, Señora de la Buena Esperanza, el narrador en tercera persona dirá que se trata de “un sapo feo, una escultura indigna de ocupar ese lugar de privilegio en el altar mayor de la catedral” Para terminar, sentenciará diciendo que: “Adorar a la Virgen en ese tótem es superstición” y que se trata de una “manifestación de oscurantismo pagano” (Vargas Llosa, 2018, p. 63).

Sin embargo, el narrador también pone de relieve el lado cristiano —para algunos contradictorio— de Flora Tristán, tal es el caso de sus reuniones con uno que otro sacerdote católico para convencerlos de la bondad de su lucha y de sus argumentos cristianos, porque *Madame-la-Colère*, otro de sus sobrenombres, en cada pueblo que

visitaba durante su *Tour de France*, de promoción a la formación y de crecimiento de la Unión Obrera, trazaba como requisito lo siguiente:

[...] reuniones con obreros, los periódicos, los propietarios más influyentes y, las autoridades eclesiásticas. Para explicar a los burgueses que, contrariamente a lo que se decía de ella, su proyecto no presagiaba una guerra civil, sino una revolución sin sangre, de raíz cristiana, inspirada en el amor y la fraternidad (Vargas Llosa, 2018, p. 20).

En su reunión con el Padre Fortin de 1844, en la ciudad de Auxerre, la Mujer Mesías tratará de convencer a dicho personaje religioso de la necesidad de que la Iglesia católica se alíe con ella en su cruzada por plasmar la Unión Obrera para, de tal modo, conquistar una paz social y una justicia universal. Entre sus argumentos, la heroína de *El paraíso en la otra esquina* dirá en la novela: “Aunque yo no sea católica, la filosofía y la moral cristianas guían mis acciones, padre...” (Vargas Llosa, 2018, p. 22). No obstante, no consigue convencer al padre ni de la sinceridad de sus intenciones ni de la bondad de sus propuestas para la sociedad, ni mucho menos del interés para la Iglesia de ayudarla en su empresa.

Por otro lado, el narrador de *Una mujer sola contra el mundo* nos presenta a una Flora Tristán que se solidariza con las imprecaciones a los ricos hechas por el socialista utópico y filósofo francés Saint Simon, autor de *El nuevo cristianismo*, cuando este pregona así: “Uníos en nombre del cristianismo y cumplid los deberes que incumben a los poderosos. Sabed que éste [sic] les manda consagrar todas sus fuerzas al acrecentamiento más rápido posible de la dicha social de los pueblos” (Sánchez, 2004, p. 59). Según una de sus biógrafas, Flora Tristán inspira su pensamiento en los trabajos de tres socialistas utópicos: Saint-Simon, Fourier y Owen, algunos de ellos eran creyentes en el cristianismo primitivo (Bloch-Dano, 2006).

Con respecto a la revolución de 1830, que envía al exilio al rey Carlos X por sus medidas reaccionarias (las famosas cuatro Ordenanzas de Julio), el narrador de *Una mujer sola contra el mundo* comenta amargamente:

Encarnación de la venganza (Carlos X), no titubeó en conceder ayuda armada al despótico Fernando de España. Hizo aprobar una ley para indemnizar a los propietarios lesionados por la Revolución Francesa; estableció tremendas penas contra los sacrílegos; la enseñanza pasó de nuevo a manos del clero; la Iglesia era la aliada de la reacción. Solo fracasó en dos propósitos: no pudo restablecer la primogenitura ni abolir la libertad de prensa (Sánchez, 2004, p. 64).

Sin embargo, este rey ultramonárquico había gobernado Francia desde 1824 hasta 1830 y con la sentencia “La Iglesia era aliada de la reacción”, el narrador de *Una mujer sola contra el mundo* confirma que la lucha de su heroína, Flora Tristán, no solo es contra el poder político y contra la sociedad que oprime a los trabajadores y explota a las mujeres, sino también contra la Iglesia católica por ser una institución aliada al poder conservador y a la monarquía.

Ambas biografías (la de Vargas Llosa y la de Sánchez) reflejan a una Flora Tristán cuya opinión acerca de la Iglesia católica y las religiones organizadas era desfavorable. Esto se aprecia con mucha nitidez en *El paraíso en la otra esquina* cuando el personaje de la Paria señala a la Iglesia como a una institución humana y corrupta, y critica su rol en la sociedad: “la Iglesia era una institución opresora de la libertad humana” (Vargas Llosa, 2018, p. 149). En resumen, atacará a las religiones organizadas más practicadas del mundo occidental con la siguiente interpelación que el narrador realiza a propósito del pensamiento de la protagonista:

[...] todos los sacerdotes judíos, protestantes y mahometanos, —pero principalmente los católicos— eran aliados de los explotadores y los ricos porque con sus sermones mantenían resignada a la humanidad doliente con la promesa del Paraíso, cuando lo importante no era ese improbable premio celestial post mortem, sino la sociedad libre y justa que se debía construir aquí y ahora (Vargas Llosa, 2018, p. 331).

3. LA MUJER NUEVA Y EL NUEVO MODELO DE SOCIEDAD

El tratamiento que ambos autores le dan a este tema tan polémico es de distinto enfoque e intensidad; no obstante, coinciden en cuanto a la importancia fundamental que tiene el problema de la discriminación de la mujer en la vida intelectual del personaje ficcional de Tristán. Antes de comentar las coincidencias entre las novelas, es importante subrayar los alcances que brinda al respecto una de sus biógrafas cuando explica que, en la vida de Flora Tristán, como personaje histórico o como heroína literaria, el feminismo no será jamás (para ella) el objetivo central, sino parte de una meta social. Desde su libro *Peregrinaciones de una paria*, el propósito es más amplio y abarcará a toda la sociedad en su conjunto (Bloch-Dano, 2006).

Hemos elegido dos pasajes de *El paraíso en la otra esquina* para ilustrar este dilema: el primero se desenvuelve en la redacción de un periódico de Lyon llamado *Le Censeur*; el segundo, en el puerto de la ciudad de Marsella. Ambos incidentes sirven para enfatizar en el tema del feminismo a propósito del personaje histórico de Flora Tristán

que, en plena década de los años 40 del siglo XIX, en Francia, demuestra valentía y originalidad. Tal como el narrador de Vargas Llosa explica en su novela, con relación a un diálogo de la joven Flora con su tío Pío: “En lo relativo a la mujer, las costumbres francesas son todavía más retrógradas que las arequipeñas” (Vargas Llosa, 2018, p. 277). Frente a esta realidad, Flora se rebela y se aboca a la búsqueda de un nuevo paradigma de mujer inspirándose en lo observado en Arequipa, Lima, Londres o París para años más tarde darle forma y contenido a su teoría acerca de la Mujer Nueva (Valencia, 2019).

En el primer pasaje elegido, Flora Tristán está en la ciudad de Lyon y el diario local, cuya línea progresista no está de acuerdo con su predicamento de una revolución pacifista, conspira para redactar y lanzar contra ella la acusación de ser “agente secreta del gobierno”; en otras palabras, espía de la monarquía reaccionaria del rey Louis Philippe I. Mediante un reportaje, se le acusa de informar en secreto al gobierno sobre las actividades del movimiento revolucionario, pero es una calumnia y Flora se presenta ante la redacción del periódico para hablar con el director, el Sr. Rittiez. Cuando este la recibe, después de una espera de dos horas, estaba rodeado de siete redactores mientras Flora se encontraba completamente sola, y entonces le espeta:

Yo no calumnio. Yo combato sus ideas, porque el pacifismo desarma a los obreros y retrasa la revolución señora. Y de tanto en tanto, le reprochaba otra mentira: ser falansteriana⁴, y como tal, predicar una colaboración entre patrones y obreros que solo servía a los intereses del capital (Vargas Llosa, 2018, p. 187).

Lo interesante en este pasaje no es tanto la polémica doctrinal como la reflexión que el narrador hace en segunda persona respecto del director y de los redactores del periódico cuando dice lo siguiente: “¿O su odio se debía a que eras mujer? Les resultaba intolerable que una hembra hiciera esta labor redentora, para ellos solo cosa de machos. Y cometían semejante vileza quienes se llamaban progresistas, republicanos, revolucionarios” (Vargas Llosa, 2018, p. 187).

Conforme al narrador de *El paraíso en la otra esquina*, la razón de esta intriga en contra de Flora Tristán no solo era de orden político, sino, sobre todo, de orden sexista. Si los redactores de *Le Censeur*, junto con el director, habían “cocinado la falsa

⁴ Llámase falansterianos a los secuaces del sistema socialista de Carlos Fourier, y falansterio a cada uno de los grupos que introduce en dicho sistema para formar su plan de organización social. Consiste esto en suprimir la familia, sustituyéndola por ciertas agrupaciones llamadas falanges o falansterios, los cuales habían de ser agrícolas o industriales, y constar de 1.800 habitantes cada uno. Vid. <http://www.filosofia.org/enc/dce/e04453.htm>

información” (Vargas Llosa, 2018, p. 187) no era por gusto y sí, en cambio, porque realmente después del éxito de su actividad proselitista con la clase obrera en la ciudad de Lyon se había convertido en una rival, esto es, en una digna competidora para estos hombres en la lucha por dirigir el pensamiento y la opinión de los trabajadores. Lo que probablemente más les chocaba era la audacia y poco convencionalismo de su discurso que no solo pretendía convertirse en una corriente de pensamiento, sino, además, mantener su distancia e independencia de cualquier otro pensador. Sin embargo, coincidía con Charles Fourier en su crítica del sistema de explotación capitalista, de la familia basada en el matrimonio y en la opresión de la mujer. Parafraseando a Fourier, escribirá: “el grado de civilización que las diversas sociedades han alcanzado siempre ha estado en proporción al grado de independencia del que han disfrutado las mujeres” (Bloch-Dano, 2006, p. 18)⁵. Viniendo todo esto de “una mujer”, como afirma el narrador de *El paraíso en la otra esquina*, y dentro de una sociedad patriarcal y machista, tanta audacia resultaba inaceptable, peligrosa y tenía que combatirse por encima de cualquier reflexión doctrinal.

El feminismo de Flora Tristán iba a contrapelo de dos de las instituciones sagradas de la sociedad: la familia y el matrimonio. Ella proponía la creación de sus famosos “Palacios Obreros”, modelo utópico de sociedad; asimismo, imaginó una “nueva forma de relación entre las personas, en la sociedad renovada gracias a la Unión Obrera” (Vargas Llosa, 2018, p. 140). Salvo la igualdad absoluta entre hombres y mujeres y el derecho al divorcio, en su proyecto de la Unión Obrera, el tema del sexo se evitaba. En ese orden, los Palacios Obreros serían, en su modelo de sociedad, instituciones para ancianos, enfermos y accidentados, e inclusive habría instrucción universal y gratuita, el derecho al trabajo para hombres y mujeres por igual, así como un Defensor del Pueblo cuyo sueldo sería pagado por los mismos trabajadores.

El segundo pasaje de *El paraíso en la otra esquina* en el que encontramos la huella de las ideas precursoras de Flora Tristán, sobre todo en función al feminismo y de un nuevo modelo de sociedad, es cuando la protagonista visita el puerto de Marsella, precisamente en el embarcadero donde observa cómo se desarrollan las operaciones de descarga. Los trabajadores (léase cargadores) recibían por su trabajo una buena paga, un franco y medio por carga y, al mismo tiempo, le pagaban cincuenta centavos a cualquier

⁵ Bloch-Dano, 2006, p. 18. La idea original es de Charles Fourier y dice: “el grado de emancipación de la mujer en una sociedad es el barómetro general por el que se mide la emancipación general”. Cabe señalar que la traducción es propia y que el texto original consultado se encuentra en Francia.

genovés, turco o griego que estuviera dispuesto a trabajar informalmente para realizar una carga extra por ellos. Como eran los únicos con la patente para entrar en las bodegas de los barcos, se aprovechaban haciendo trabajar a los pobres inmigrantes por un tercio del valor de su trabajo; a todas luces, era un sistema de explotación de “esclavos blancos”. En la narración, Flora sale al encuentro de uno de estos cargadores para increparle e insultarle, llamándole “traidor y cobarde... [...] Ni siquiera los burgueses son tan despreciables como los obreros que explotan a otros obreros” (Vargas Llosa, 2018, p. 234). Frente a esto, el cargador se asombra e increpa, y, finalmente, en reacción a los insultos se eriza y le responde furioso: “Métete a puta, te irá mejor” (p. 235).

El narrador utiliza este pasaje para demostrar cómo las sociedades patriarcales utilizan la sexualidad como pretexto para denigrar a la mujer e ignorar su inteligencia. Si el revolucionario es hombre, podemos al menos escucharlo; pero, si el revolucionario es mujer, sus palabras no merecen ser tomadas en serio. El único trabajo que las hembras pueden realizar fuera de la casa y de sus tareas domésticas es la prostitución; ese sería, a grandes rasgos, la moraleja de esta anécdota. Por ende, la lucha en la cual se embarca la heroína de la novela, Flora Tristán, es doble: de un lado, por la igualdad absoluta entre los dos sexos y, del otro lado, por lucha en contra de una ideología andrógina dominante, lo cual demuestra, con su actuación, que es posible ser mujer y luchadora social a la vez. Para ilustrar esta idea, basta citar el pasaje en el cual, luego de atreverse a entrar de noche en una taberna en Dijon, la protagonista empieza presentándose ante un grupo de trabajadores de la siguiente manera: “No soy una puta, señores —explicó, sin enojarse, imponiendo silencio—. Soy una amiga de los obreros. Vengo a ayudarlos a romper las cadenas de la explotación. Entonces por sus caras comprendió que ya no la creían hetaira sino tronada” (Vargas Llosa, 2018, p. 51).

En otro fragmento, el narrador le recordará al lector, a través de la heroína de la novela, cuáles son las opciones que se le presentan a una mujer en una sociedad, además del matrimonio, respondiendo con esto a la eterna disyuntiva sobre qué puede hacer una mujer con su vida sino casarse. Dirigiéndose a *madame* de Pierreclos, viuda de M. Pierreclos, el personaje de Flora Tristán, desde su voz en segunda persona, le dirá:

[...] salga de este sarcófago. Empiece a vivir. Estudie, haga el bien, ayude a los millones de seres que, ellos sí, padecen problemas muy reales y concretos, el hambre, la enfermedad, el desempleo, la ignorancia, y no pueden hacerles frente... [...] La viudez la salvó de tener que descubrir la esclavitud que significa el matrimonio para una mujer (Vargas Llosa, 2018 p. 103).

En la novela de Luis Alberto Sánchez, por su parte, el tratamiento del feminismo y del nuevo modelo de sociedad tendrá un enfoque muy distinto al de la novela de Vargas Llosa en la medida de que el narrador de Sánchez se centra, como primer argumento, en la cuestión del poder entre los sexos (tratando de demostrar quién manda en el matrimonio, si el hombre a través de la fuerza o la mujer a través de la manipulación); y como segundo argumento, en el tema de la Mujer Nueva⁶. La voz narrativa de *Una mujer sola contra el mundo* propone un modelo de mujer nueva para un modelo de nueva sociedad universal (Valencia, 2019).

El personaje de Flora Tristán brinda definitivamente un motivo para poder desarrollar en varias direcciones el tema del feminismo. Así, el libro *Peregrinaciones de una paria* sirve de pretexto para que el narrador de *Una mujer sola contra el mundo* exponga el tema de la supuesta superioridad femenina en el Perú. Efectivamente, se trata de uno de los temas recurrentes de la novela, pues nos topamos con él en varios de sus capítulos. Por ejemplo, en el diálogo de Flora Tristán con *madame* Denuelle, que se desarrolla en Lima días antes de su partida con dirección a Francia, la ex cantante de Ópera de París y emigrada francesa le revela a la joven e impresionable Flora, que “en este país mandan las mujeres... Ellas son: *tellement libres*”⁷. No hay hombres que las puedan vencer” (Sánchez, 2004, p. 132).

Este hecho nos recuerda a la excepcional figura de doña Francisca Zubiaga, segunda esposa del presidente Agustín Gamarra, alias “La Mariscala”, personaje recreado en ambas novelas históricas y que, según el narrador de *Una mujer sola contra el mundo*, manda en la cama y en la guerra. En otras palabras: “manda en el Perú” (Sánchez, 2004, p. 121). En este aspecto, la autora de *Peregrinaciones de una paria* tiene una teoría y es que “[las] mujeres de naturaleza aparte, las mujeres de Lima [...], gobiernan a los hombres porque le son superiores en inteligencia y en fuerza moral” (Sánchez, 2004, p. 134). Sin embargo, la idea que tiene Tristán acerca de las limeñas, en *Una mujer sola contra el mundo*, está llena de ambigüedad e ironía: de un lado las exalta y, de otro lado, las desprecia. Tristán en *Peregrinaciones de una paria* (2004) dice que: “Las limeñas se consagran a los menesteres de la casa, después de haber oído dos o tres misas seguidas —la iglesia es también lugar de cita—, y, luego, se lanzan a la política, a la intriga” (como

⁶ El tema de la Mujer Nueva era muy importante en el ideario del Partido Aprista Peruano. De hecho, una de sus cofundadoras, la célebre poeta y política Magda Portal publica, en 1933, *El Aprismo y la Mujer*. En este folleto proselitista, incluye un ensayo titulado “Hacia la Mujer Nueva” (Portal, 1933, pp. 51-54).

⁷ Traducción al español: tan libres.

se citó en Valencia, 2019, p. 58). La voz narrativa de *Peregrinaciones de una paria* (2004) comenta con ironía:

El rencor de la Paria no atina sino a ver colores sombríos. Nada que sea favorable... ¡Qué, de extraño, pues, que sus apuntes destilen hiel! ¡Ah esas limeñas conspiradoras y coquetas! Montan a caballo —apuntará implacable— con largos pantalones... Aunque tengan dinero, se muestran interesadas, exigiéndolo y recibéndolo de sus maridos, amantes o del Estado, patriarca de todo el harén (p. 134).

Por último, examinamos el modelo de Mujer Nueva que el narrador de *Una mujer sola contra el mundo* (2004) propone tomando como pretexto las propuestas de Tristán. Para tal empresa se vale de la tercera persona, esto es, de un narrador omnisciente y extradiegético que describe las reflexiones de su heroína en los siguientes términos: “Una mujer plena deberá ser una plena ciudadana del mundo. Feminismo e internacionalismo se confunden, pues de suerte que deberá confundir hogar con [...] el universo” (p. 145). Más adelante, el narrador termina de explicar las reflexiones ficcionales de Flora Tristán: “Ya se acerca a lo justo: internacionalismo, feminismo, socialismo; triada definitoria de una mujer nueva, a cuya formación debieran concurrir todas las hembras de la tierra” (p. 145). La Paria, convertida así en auténtica Mujer-Mesías, profetiza que la salvación de la mujer de su esclavitud y que la conquista final de su independencia se dará gracias al socialismo, pero no cualquier socialismo, sino uno que sea pacifista, internacionalista y feminista porque ella nunca creyó en la violencia, sino en una revolución cuyas armas serían la inteligencia, la instrucción y las mismas oportunidades y derechos laborales que el Estado le reconoce a los varones (Sánchez, 2004, como se citó en Valencia, 2019).

En *Una mujer sola contra el mundo*, a su vez, el narrador explica que, con ese fin altruista, la heroína, símbolo de esa Mujer Nueva, se lanza hacia la búsqueda de aliados para su proyecto. Primero piensa en el rey Louis Philippe I, luego en Charles Fourier, “el economista, el agitador, el maestro” (Sánchez, 2004, p. 145), quien tras escucharla le devuelve dos veces la visita, pero lamentablemente fallece un 10 de octubre de 1827 sin haber conseguido volver a conversar con ella. En ese sentido, después de su primera y única conversación con Fourier, Flora decide que su camino en la lucha por la emancipación femenina debe de ser distinto, y que las mujeres deben unir su lucha a la de todos los trabajadores del mundo⁸.

⁸ En este sentido, es muy probable que Sánchez, en efecto, haya revisado en francés el libro de Tristán titulado *L'Union Ouvrière*, publicado en Francia por primera vez en 1843 e incluido en los estudios

4. EL DEFENSOR DEL PUEBLO Y LA UNIÓN OBRERA INTERNACIONAL COMO PROPUESTAS DE UN NUEVO MODELO DE SOCIEDAD

La idea del Defensor del Pueblo y el hecho de formar una Unión Obrera Internacional, que desarrollan tanto el narrador de Sánchez como el de Vargas Llosa, son dos propuestas políticas del personaje literario y del personaje histórico de Flora Tristán en favor de la clase trabajadora, y ambas se reflejan un deseo de renovar el modelo de sociedad francés con la creación de nuevas instituciones; e igualmente sucede con la idea de crear los Palacios Obreros, similar y parecida a las propuestas por los socialistas utópicos como Saint-Simon, Fourier y Owen. Aunque ella pretenda defender la “originalidad” de sus propuestas manifestando en sus escritos: “yo no soy ni *saint-simonienne*, ni *fourieriste*, ni *owénienne*” (como se citó en Boch-Dano, 2006, p. 276), Tristán es contemporánea a estos círculos de pensadores y a tales corrientes de pensamiento de las cuales se nutre ideológica y relacionalmente. Según la escritora y biógrafa Evelyne Bloch-Dano (2006), esto ocurre a partir de 1836 aproximadamente cuando Flora asiste algunos jueves y domingos en la noche a las reuniones de la *rue Monsigny*, lugar en el que se citan intelectuales y artistas que discuten los nuevos modelos de sociedad, de modo que ni la idea del Defensor del Pueblo, ni la de la Unión Obrera, ni la de los Palacios Obreros eran completamente originales.

De los sansimonianos, fourieristas y owenianos, la luchadora social va a tomar dos ideas-fuerza: la asociación y el derecho al trabajo. Con los sansimonianos y fourieristas, que son mayores en número, trabará amistad e intercambiará algunas ideas, y ellos, por su parte, la apoyarán más tarde en el proyecto de promocionar su tesis de la Unión Obrera, plasmada en el libro homónimo *L'Union Ouvrière* (1843). Según Bloch-Dano (2006), su amigo Alphonse Constant confirma en una de sus cartas que: “La personalidad de Flora se había exaltado de tal manera en la lucha que, a la vista de su propia mirada, ella se consideraba la Mujer-Mesías” (p. 270), apelativo con el que se le conocerá hasta nuestros días.

Sobre la Unión Obrera, la voz narrativa de *Una mujer contra el mundo* resalta el hecho histórico de que Engels y Marx citen el nombre de Flora Tristán en su primer libro *La Sagrada Familia* y afirmen que:

biográficos realizados por Jules Puech. De hecho, al final de su biografía novelada, Sánchez incluye el libro de Puech como parte de la bibliografía utilizada.

En la discusión de las ideas de Flora Tristán es donde encontramos por primera vez esta afirmación (la de organizar el trabajo); ella pide igual cosa, y la insolencia de haberse atrevido a adelantarse a la “crítica” es lo que le ha valido ser tratada de “*canaille*” (Sánchez, 2004, p. 175).

Los dos jóvenes socialistas alemanes la reconocen como fuente de inspiración en su idea de “organizar el trabajo”, esto es, de formar una organización sindical que no es sino la Unión Obrera. Así, la originalidad de la Mujer-Mesías no está en su deseo de formar una asociación de trabajadores; antes bien, en el hecho de pretender que esta Unión Obrera fuera una organización internacional o bien universal. En su *Union Ouvrière*, tal y como lo cita de fuentes históricas el narrador de *Una mujer sola contra el mundo*, ella escribe: “Proletarios de todo el mundo, uníos” (Sánchez, 2004, p. 187); sin embargo, el *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, publicado en 1848 (cuatro años después de la muerte de Flora Tristán) repite esta valiente consigna proveniente del personaje histórico de Tristán sin incluir el menor agradecimiento.

Con relación a los Palacios Obreros, el narrador de *Una mujer sola contra el mundo* resalta que este proyecto fue incluido por Tristán en su libro *L’Union Ouvrière*. Los así denominados “Palacios de la Unión Obrera”, entonces, eran ciudadelas donde debían establecerse centros de trabajo industrial y agrícola, plazas para que jueguen los niños, diversión para los trabajadores, escuelas que impartieran instrucción gratuita, etc. Hombres y mujeres, a su vez, trabajarían según su capacidad a fin de producir para la colectividad, mientras que los beneficios o ganancias de la venta serían divididos entre todos. Sin embargo, solo una docena de invitados —personas mayores de sesenta años llamadas de “huéspedes de Palacio”— no estarían obligados a cooperar con su mano de obra por no poder hacerlo (Sánchez, 2004). Por su lado, la voz narrativa de *El paraíso en la otra esquina* ratifica el hecho (Vargas Llosa, 2018, p. 493).

El narrador de *El paraíso en la otra esquina* elucubra, además, en torno a cómo habría sido que se le ocurrió a Flora Tristán la idea del Defensor del Pueblo. Basándose en las propias memorias de la autora, relata que esto afloró mientras Tristán visitaba el parlamento inglés en 1839 disfrazada de hombre con el atuendo de un turco:

Oyendo a O’Connell, Flora tuvo la idea del Defensor del Pueblo, que incorporó a su proyecto de la Unión Obrera: el movimiento de mujeres y trabajadores llevaría al Congreso un portavoz, pagándole un salario, para que defendiera allá los intereses de los pobres (Vargas Llosa, 2018, p. 439).

Al igual que el narrador de *Una mujer sola contra el mundo*, el de *El paraíso en la otra esquina* recalcará y repasará en sus páginas la misteriosa relación intelectual y política que pudo darse entre los jóvenes socialistas Arnold Ruge, Federico Engels y Carlos Marx con Flora Tristán, sobre todo en las reuniones en que la Mujer-Mesías organizaba los jueves en la noche en su piso parisino de la *rue du Bac* entre 1840 y 1844. Exquisito bocado tanto para el investigador como para el ávido lector, estos pasajes no solo son de interés literario, sino también político e histórico. El narrador de *El paraíso en la otra esquina* precisa que Arnold Ruge era un hombre: “grave e inteligente que la escuchó con atención tomando notas” (Vargas Llosa, 2018, pp. 488-489), y que había quedado muy impresionado con su tesis de “constituir un gran movimiento internacional que uniera a los obreros y a las mujeres de todo el mundo para acabar con la injusticia y la explotación” (p. 489). La voz narrativa de *El paraíso en la otra esquina* relata que le había hecho varias preguntas y que le había pedido permiso para volver la siguiente semana trayendo a un amigo alemán, socialista y refugiado igual que él, llamado Carlos Marx, “pues tenía ideas parecidas a las tuyas sobre la clase obrera, a la que atribuía también una función redentora para el conjunto de la sociedad” (Vargas Llosa, 2018, p. 489).

De esta manera, constatamos que ambas novelas —*Una mujer sola contra el mundo* y *El paraíso en la otra esquina*— presentan al lector no solo un cuidado retrato del personaje literario de Flora Tristán, desde enfoques diferentes y enriquecedores entre sí, sino que también lo hacen las ideas más fundamentales del personaje histórico de Flora Tristán (Valencia, 2019) respecto de las de otros escritores e ideólogos famosos que interactuaron con ella y cuyo radio de influencia en la historia del pensamiento contemporáneo —quizá por ser varones— haya sido mucho más importante.

CONCLUSIONES

De nuestro estudio comparativo se desprende que, en ambas novelas históricas, las ideas revolucionarias de Flora Tristán van en contra del matrimonio tradicional, en contra de la Iglesia y de la religión, y en contra del rol tradicional de la mujer en la sociedad en pos de la creación de nuevas instituciones en un nuevo modelo de sociedad. Estas cuatro ideas encuentran un eco en biografías como las que prepararon Puech (1925) y Bloch-Dano (2002, 2006), y en otros trabajos académicos como los de Michaud (1984, 1994, 2004) y en los propios escritos y obras de la célebre luchadora social.

El personaje literario de Tristán, en ambas biografías, propone cuatro ideas: (i) el nuevo matrimonio o las alianzas basadas en el amor puro y libre; (ii) el nuevo cristianismo; (iii) la Mujer Nueva y, por último, (iv) un nuevo modelo de sociedad que incluya nuevas instituciones como Los Palacios Obreros, el Defensor del Pueblo y la Unión Obrera Internacional. Estas propuestas pueden ser contrastadas con las ideas de exponentes históricos del socialismo utópico como St. Simon, Fourier y Owen, algunos de ellos creyentes en el cristianismo primitivo como señala Bloch-Dano (2006).

Mientras que el enfoque en el rol de la mujer de *El paraíso en la otra esquina* enfatiza en su liberación respecto de la expresión de su sexualidad, al desarrollo de su intelecto y a su emancipación del varón y del matrimonio, *Una mujer sola contra el mundo*, en cambio, sublima la misión política de la Mujer Nueva dentro de una nueva fórmula del éxito compuesta por internacionalismo, feminismo y socialismo (Sánchez, 1994). Todo esto dialoga con las propuestas de personajes históricos relacionados con el tema, a saber: Aleksandra Kolontái y Magda Portal, dos mujeres políticas y escritoras que, en sus obras hacia fines de la década de los años 20 del siglo XX, promovieron el tema de la Mujer Nueva desde una perspectiva comunista y socialista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOCH-DANO, E. (2002). *Flora Tristán. Pionera, revolucionaria y aventurera del siglo XIX*. Maeva.
- BLOCH-DANO, E. (2006). *Flora Tristán. « J'irai jusqu'à ce que je tombe »*. Ed. Grasset & Fasquelle.
- CALVILLO, A. L. (2016). Manual de géneros biográficos. Modalidades biográficas. *Revista de la Universidad de México*. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/17090
- GOLDSMITH, M. (1937). *Cinq femmes contre le monde*. Gallimard.
- GUTIÉRREZ MOUAT, R. (2008). Cosmopolitismo y hospitalidad en *El paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa. *Johns Hopkins University Press*, 123(2), 396-414. <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/236246/pdf>
- HENIGHAN, S. (2009). Nuevas versiones de lo femenino en *La Fiesta del Chivo, El paraíso en la otra esquina y Travesuras de la Niña Mala*. *University of Pennsylvania Press*, 77(3), 369-388.

- MICHAUD, S. (3-4 de mai 1984). *Un fabuleux destin Flora Tristan*. [Actes du Premier Colloque International Flora Tristan]. Dijon, Francia.
- MICHAUD, S. & AGHULON, M. (1994). *Flora Tristan, George Sand, Pauline Roland. Les femmes et l'invention d'une nouvelle morale 1830-1848* [Textes réunis par Stéphane Michaud]. Créaphis.
- MICHAUD, S. (2004). *De Flora Tristan à Mario Vargas Llosa*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- OELKER, D. (2004). Cuando el mundo posee el sueño de una cosa. (Para una lectura de *El paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa). *Atenea* 490. II, 59-85. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622004049000004&script=sci_arttext
- PORTAL, M. (1933). *El aprismo y la mujer*. Ed. Atahualpa.
- PORTAL, M. (1983). *Flora Tristán, Precursora*. Ed. La Equidad. <https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/html/flora-tristan-precursora/8/>
- PUECH, J. L. (1925). *La vie et l'œuvre de Flora Tristan, 1803-1844 : l'union ouvrière*. [Thèse de doctorat, Faculté des lettres de l'Université de Paris]. Éditions Marcel Rivière.
- SÁNCHEZ, L. A. (2004). *Una mujer sola contra el mundo Flora Tristán*. Fondo Editorial Universidad Mayor de San Marcos.
- TRISTAN, F. (1946). *Peregrinaciones de una paria*. Editorial Cultura Antártica.
- TRISTAN, F. (1986 [1843]). *Union ouvrière*. Des femmes.
- TRISTAN, F. (2004 [1838]). *Pérégrinations d'une paria*. Arles, Actes Sud/Babel.
- VARGAS LLOSA, M. (2018 [2003]). *El Paraíso en la otra esquina* [4^{ta} reimpresión]. Debolsillo.
- VALENCIA, R. (2019). *El personaje de Flora Tristán en Una mujer sola contra el mundo y El paraíso en la otra esquina*. [Mémoire de Master 1, Université d'Angers]. <https://dune.univ-angers.fr/documents/dune10113>
- VILLENA-VEGA, N. (2007). El cosmopolitismo y su irradiación en *El paraíso en la otra esquina* y *Travesuras de la niña mala* de Vargas Llosa. *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, (37).

**TRANSTEATRALIDAD, TRANSACTORALIDAD,
TRANSEXPECTATORIALIDAD Y SUS ACTUALIZACIONES PLURALES
TRANSTEATRALITY, TRANSACTORALITY, TRANSEXPECTATORIALITY
AND THEIR PLURAL UPDATES**

Jorge Dubatti

Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires

jadubatti@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.165>

Fecha de recepción: 26.07.2023 | Fecha de aceptación: 17.08.2023

RESUMEN

Desde la Filosofía del Teatro y los Estudios Comparados de Expectación, este artículo propone la sistematización de una constelación categorial para problematizar la acción /el acontecimiento de la expectación desde su complejidad. A los aportes de trabajos anteriores, se incorporan las nociones de transteatralidad, transactoralidad y transexpectatorialidad, así como sus actualizaciones plurales. Estas nociones resultan herramientas teóricas útiles para la composición de una Historia Comparada de las/los Espectadores, así como para la pedagogía en las Escuelas de Espectadores.

PALABRAS CLAVE: Filosofía del teatro, estudios comparados de expectación, historia del teatro, pedagogía del espectador, categorías teatrales.

ABSTRACT

From the Philosophy of Theater and Comparative Studies of Expectation, this article proposes the systematization of a categorical constellation to problematize the action / event of expectation from its complexity. To the contributions of previous works, in this article the notions of transtheatricality, transactorality and transexpectatoriality are incorporated, as well as their plural updates. These notions are useful theoretical tools for the composition of a Comparative History of Spectators, as well as for pedagogy in Spectator Schools.

KEYWORDS: Philosophy of Theater, Comparative Studies of Expectation, History of Theater, Pedagogy of the spectator, Theatrical categories.

El objetivo de estas páginas es sistematizar una constelación categorial que venimos proponiendo, desde la Filosofía del Teatro (y disciplinas derivadas de ella: Teatro Comparado, Poética Comparada, Geografía Teatral y Estudios Comparados de Expectación: véanse al respecto Dubatti, 2020a y 2020b), para problematizar la acción/el acontecimiento de la expectación y visibilizar su complejidad.

En dos artículos dedicados respectivamente a actuación y expectación, hermanos (porque actuación y expectación son fenómenos complementarios, van de la mano por su vínculo orgánico con la teatralidad)¹, propusimos los conceptos de actoralidad / actuación / actuaciones, en uno, y sus complementarios expectatorialidad / expectación / expectativas, en el otro.

Ambas tríadas están vinculadas, a su vez, a las nociones de teatralidad / teatralización, teatralidades (y teatros), de acuerdo con la Filosofía del Teatro. En el presente trabajo daremos un paso más: desarrollaremos las categorías de transteatralización, transactuación y transexpectación, y sus actualizaciones plurales, estableciendo su relación y, al mismo tiempo, su diferencia, respecto de las anteriores.

Impulsamos una sistematización de estos conceptos dentro de los Estudios Comparados de Expectación Teatral porque resultan útiles para la composición de una historia de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires², a la par que articulan con nuestro perfil de investigador participativo³, quien produce conocimiento desde la auto-observación de la praxis en el trabajo con espectadores⁴.

¹ Véanse “Actoralidad, actuación, actuaciones” (Dubatti, 2022a) y “Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación” (Dubatti, 2022b). Sugerimos poner en diálogo ambos textos (escritos de manera tal que se complementan) entre sí y con el presente trabajo.

² Proyecto Filo:CYT FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”, que dirigimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, período 2022-2024, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”.

³ Llamamos investigador/a participativo/a a una/o de los sujetos de la investigación artística, quien coloca su “laboratorio” en el campo artístico, quien “vive” el campo radicamente, en los accidentes y rugosidades del territorio, y produce conocimiento desde esa praxis territorializada. Sobre el concepto de investigador/a participativo/a, que reformulamos a partir del pensamiento de la metodóloga María Teresa Sirvent (2006), véanse nuestros *Filosofía del Teatro III* (2014, pp. 79-122), y especialmente “El artista-investigador y la producción de conocimiento desde el teatro: una Filosofía de la Praxis” (2020b, pp. 247-277).

⁴ Desde 2001, dirigimos la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, con 400 alumnas/os. Hemos contribuido a abrir 75 escuelas de espectadores en diversos países; asimismo, coordinamos la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE).

En los artículos mencionados partimos de la refutación de un dicho de la doxa en pandemia (“Hay teatro porque hay actuación y expectación”)⁵ con el objetivo de sostener que tanto la actuación como la expectación son fenómenos múltiples, plurales y, a la par, están presentes en diversas prácticas, que no son específicos ni privativos del teatro o de las artes escénicas, ni siquiera de las artes del espectáculo⁶. En ese sentido, proponemos allí que hay actuación y expectación en las artes conviviales (las que trabajan con la reunión en territorio, en presencia física en el espacio físico, en proximidad) y en las tecnoviviales (las que entablan un vínculo remoto, a distancia, a través de tecnologías que permiten la sustracción del cuerpo físico de la reunión territorial), y en las liminales entre convivio y tecnovivio (prácticas de cruce, pasaje, interconexión)⁷. De esta manera, podemos reconocer actuación y expectación no solo en el teatro, sino también en el cine, en la radio, en la televisión, en el video, en la *web*, en las transmisiones artísticas por teléfono (en vivo o con grabaciones de *whatsapp*), a través de auriculares, etc.

Pero, además, actuación y expectación exceden lo artístico: las encontramos en las múltiples teatralidades sociales (diferentes modos de organizar la mirada del otro, de construir políticas de la mirada: cívica, familiar, ritual, mercantil, de género, del erotismo, deportiva, docente y estudiantil, etc., la teatralidad entendida como condición de lo humano en todas las esferas de la vida humana) y, por supuesto, en la transteatralización (por ejemplo, en los usos de estrategias teatrales para un mayor control de las teatralidades sociales)⁸. Volveremos enseguida sobre estos últimos conceptos.

⁵ Esa aseveración de la doxa se enmarca en el “relato de la migración” del teatro al *streaming*, recreado en repetidas ocasiones por diversos agentes del campo académico y artístico-teatral durante la pandemia. En ese período 2020-2021, registramos diversas afirmaciones de la doxa sobre el acontecimiento teatral que se hicieron en mesas redondas, foros, artículos, entrevistas en diversos medios, etc. Las fuimos apuntando en nuestro “Diario de la peste” (una veintena de cuadernos y libretas llenos de notas sobre la experiencia cotidiana, social y artística durante el aislamiento). Sobre los (al menos) quince “relatos” de la doxa sobre la situación mutante del teatro en pandemia, véase nuestro “Relatos pandémicos sobre la situación del teatro” (2023). Cada uno de esos relatos, acaso no conscientemente, encierra una posible respuesta a la pregunta ontológica inicial, la pregunta por lo que existe, según Van Orman Quine (2002): ¿qué hay en el mundo?, ¿qué existe en el mundo?, y en su relación con el teatro: ¿qué hay o existe en el mundo en tanto teatro?

⁶ Para la caracterización artes teatrales < artes escénicas < artes del espectáculo, véase Dubatti (2020b).

⁷ Sobre la distinción entre artes conviviales, tecnoviviales y liminales, véase Dubatti (2021a).

⁸ Sobre el hecho comprobado de que políticos, periodistas, pastores, abogados, etc., asisten a clases de teatro para dominar la teatralidad en sus campos respectivos, véase “Teatralidad, teatro, transteatralización”, en *Teatro y territorialidad* (Dubatti, 2020b).

Los términos “espectador”, “expectación”, “espectáculo” (lo que se ofrece a la vista) o “espectacular” (que llama a ser visto) comparten la misma raíz y provienen etimológicamente de los verbos *spectare* / *expectare* (latín). Además, pueden ser encontrados en diversos contextos discursivos vinculados al observador, la observación, lo que merece ser observado, lo que es forzoso o atractivo observar (tal es el caso de “dar un espectáculo” en el sentido de comportarse escandalosamente)⁹. Se los puede hallar en textos de intercambio cotidiano, sociológicos, deportivos, políticos, entre otros.

Si en todos estos fenómenos (en la teatralidad social, en la transteatralización, en las artes conviviales, tecnoviviales y liminales, etc.) hay actuación y expectación, para problematizar esta condición compartida podemos valernos de una herramienta que Aristóteles formula en su *Metafísica* (Libro X): la distinción y complementariedad entre género próximo y diferencia específica¹⁰.

Detengámonos primero en el género próximo a partir de algunas precisiones. Lo común a todas las prácticas mencionadas son la teatralidad, la actoralidad y la expectatorialidad. Según la Filosofía del Teatro, la teatralidad es un fenómeno anterior al teatro, anterior en doble sentido: por trayecto histórico y por necesidad teórica. Se trata de una precuela teórica, es decir, un concepto que ha sido formulado después de otro, del que depende, pero que sirve para pensar fenómenos que existen mucho antes de aquellos que nombra e indaga el primer concepto (Dubatti, 2020b)¹¹. Desde este punto de vista, la teatralidad no sería, como se ha dicho en múltiples ocasiones, una propiedad específica del teatro, sino mucho más: un atributo inherente a lo humano, una condición antropológica. No podemos pensar la Humanidad sin teatralidad. Teatralidad (palabra que podríamos traducir como “miradalidad”, ya que *théatron*, en griego, significa o puede traducirse como “mirador”, “observatorio”) es, para la Filosofía del Teatro, la capacidad de organizar la mirada de los otros y de dejarnos organizar la mirada por los otros. Así, vivimos construyendo (y respondiendo a) ópticas políticas o políticas de la mirada (desde la actoralidad y la expectatorialidad, respectiva y

⁹ Destaquemos que el término “espectáculo”, que incluye al mismo tiempo la acción del expectar y el objeto expectado, da cuenta así de la interrelación inseparable entre expectación y actuación, en términos de teatralidad la complementariedad entre organizar la mirada y dejarse organizar la mirada.

¹⁰ Para las coordenadas de comprensión de Aristóteles, seguimos a Carpio (1995).

¹¹ El concepto de teatralidad ha sido concebido mucho después que el concepto de teatro; sin embargo, nombra algo que está antes: la teatralidad es anterior al teatro.

entramadamente). El origen de la teatralidad está en el *Homo Theatralis*, condición anterior al teatro¹².

La “mirada” a la cual nos referimos no es solo la de los ojos (sentido de la vista), sino que el término posee una dimensión sinecdótica mucho más amplia: involucra una percepción totalizante, una “mirada” con todos los sentidos, con la emoción, con los sentimientos, con la inteligencia y la razón, con la memoria, con la intuición, con las pasiones, con el sistema neurológico, con la subjetividad y la ideología, con el deseo, con el inconsciente; en suma, involucra todos los campos de la existencia humana¹³.

Vivimos dentro de una red de miradas que construimos con los otros toda vez que el control de la mirada de los otros implica el control del poder y el mercado. Es importante aclararlo: la teatralidad va mucho más allá de la manipulación o de la mentira, del simulacro u otros posibles usos negativos y sus consecuentes rechazos. Independientemente de sus usos objetables (que sin duda proliferan), la teatralidad es inseparable de lo humano y está también en el dominio pleno de las grandes manifestaciones de la Humanidad, de las grandes acciones y causas de los seres humanos y los pueblos.

El teatro, según esta caracterización, no inventó la teatralidad. Por el contrario, el teatro deriva del tronco común de la teatralidad en el sentido de que es una de las teatralidades posibles, la suya es la teatralidad *poiética* corporal convivial. Entonces, el teatro pertenece a la familia de las teatralidades porque comparte con ellas, porosamente, el principio de la organización de la mirada/percepción del otro, así como la dinámica de construcciones de ópticas políticas o políticas de la mirada. La teatralidad está en todo lo humano, no así el teatro, que sería un tipo o uso particularizado de la teatralidad. De tal manera, la construcción científica antropológico-filosófica refuta otra creencia de la doxa, la que afirma que “todo es teatro”: no todo es teatro, pero sí *todo es teatralidad*. En todo el orbe humano hay acción de las políticas de la mirada. A la luz de este sentido, el de la teatralidad genérica y no el del teatro, deben comprenderse conceptos e imágenes como “All the World’s a stage” (*As you*

¹² Proponemos una relectura del concepto de teatralidad, desde una perspectiva antropológica, del *homo theatralis*, o teatralidad humana, reelaborando extensivamente las ideas que Gustavo Geirola (2000) desarrolla en *Teatralidad y experiencia política en América Latina*.

¹³ En consecuencia, organizar la mirada del otro es mucho más que organizar su campo visual; a su vez, se trata de organizarle los otros sentidos, la emoción, la reflexión, la memoria, el deseo, etc.

like it, Acto II, Escena VII, verso 1037) y *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, así como las variantes del tópico del Theatrum Mundi.

Teatralidad implica actoralidad y expectatorialidad. Para organizar la mirada actuamos y para dejarnos organizar la mirada esperamos la actuación. Podemos llamar actoralidad a la condición común a todas las prácticas actorales (género próximo), aquello que vemos manifestarse fenomenológicamente en los diversos acontecimientos de actuación (social, deportiva, artística, etc.). En la actoralidad advertimos una acción humana (una dimensión performativa o de ejecución, “actor” entendido como “quien lleva adelante la acción”) que busca organizar la mirada del otro y se siente expectado (dimensión de teatralidad), que instaure una existencia de mundo (dimensión ontológica, sea cotidiana o extracotidiana), genera lenguaje/comunicación (dimensión semiótica) y opera como una conjunción catalizadora (capacidad de convocar-reunir series de elementos y acontecimientos), entre sus aspectos principales. Hay actoralidad en todas las formas de actuación: cívica, política, ritual, mercantil, militar, de género, entre otras.

Por tal motivo, podemos llamar expectatorialidad a la condición común a todas las prácticas de expectación (género próximo), aquello que vemos manifestarse fenomenológicamente en los diversos acontecimientos de expectación (social, artística, etc.). Por ejemplo, en la expectatorialidad advertimos una acción humana (una dimensión performativa o de ejecución, “espectador” entendido como “quien observa con atención”), que se deja organizar la mirada por otro y a la vez también organiza la mirada (dimensión de teatralidad), que instaure una existencia de mundo (dimensión ontológica, sea cotidiana o extracotidiana), genera lenguaje/comunicación (dimensión semiótica) y a la par que observa es observado (dimensión de igualación o democratización, en tanto vivimos dentro de una red de miradas), entre otros aspectos. Hay expectatorialidad en todas las formas de expectación.

Los conceptos de teatralidad, actoralidad y expectatorialidad son resultado de una abstracción a partir de la observación de las prácticas. En cambio, la diferencia específica surge de la percepción de las diversas actualizaciones de la teatralidad, la actoralidad y la expectatorialidad. Esas actualizaciones corresponden a la teatralización, actuación y expectación entendidas como acciones concretas, históricas, esto es, en permanente cambio

de procedimientos, concepciones, praxis. De tal manera, advertimos el pluralismo de esas actualizaciones en los términos (así, en plural): teatralidades (y teatros), actuaciones y expectativas.

Ahora bien, sinteticemos la propuesta hasta ahora en el siguiente cuadro:

Género próximo (abstracto)	teatralidad	actoralidad	expectatorialidad
Actualización en acontecimiento	teatralización	actuación	expectación
Diferencia específica (prácticas concretas)	teatralidades (y teatros)	actuaciones	expectaciones

Tabla 1. *Teatralidad, actoralidad y expectatorialidad.*

En la teatralización (acontecimiento actualizador de la teatralidad, su puesta en praxis concreta y diversa) se manifiestan múltiples teatralidades: teatralidades del poder cívico, del rito, del mercado, de la familia, del erotismo, del deporte, de la universidad, de la *poíesis* corporal (o teatro, que a su vez se abre en un espectro ilimitado de teatros diversos), etc. Cada esfera de la actividad humana organiza su teatralidad con rasgos específicos, y al mismo tiempo son familia; en otros términos, todas estas “ramas” están emparentadas por el “tronco” común de la teatralidad como atributo antropológico. Teatralidad poiética corporal convivial: desde su base antropológica, el teatro reelabora la teatralidad, de la que parte, hacia un lugar nuevo y específico, la *poíesis* corporal y convivial, la metáfora, los mundos paralelos al mundo, con otra lógica, con nuevas reglas específicas de funcionamiento. Pero, además, hay múltiples manifestaciones, concepciones, prácticas y procedimientos de esa teatralidad poiética: hay teatros, así, en plural, tanto en lo referente a las múltiples formas que entroncan en el teatro-matriz como en el teatro liminal¹⁴.

¹⁴ Desde nuestra perspectiva filosófica, empleamos la palabra “teatro” no en el sentido restrictivo y excluyente que le otorgó la visión moderna (en especial a partir de la *Estética* (2008) de Hegel, hacia 1830), sino en otro más amplio, incluyente y abarcador, esto es, un genérico que opera como precuela teórica también sobre el pasado histórico: todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz (acontecimiento artístico de convivio + *poíesis* corporal + expectación), incluidas las del teatro liminal (que cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el

Ante la pregunta por la diferencia específica, podemos hablar de actuaciones, en plural, que implican praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías, políticas diferentes¹⁵. Por ejemplo, la actuación convivial se diferencia de la tecnovivial o de la liminal en estos ocho ejes señalados (praxis, acontecimientos u otros), debido a que las diversas prácticas de la actuación implican formas diferentes de actuación. Si bien coinciden en la actoralidad, la actualizan de formas diversas. Al mismo tiempo, cabe indicar que, dentro de la actuación convivial, no es el mismo tipo de actuación el que se pone en juego interpretando un texto clásico de Calderón de la Barca en sala en convivio con 1000 espectadores, o en teatro acrobático en una plaza, o haciendo *stand up* en un bar ruidoso frente a veinte personas. En la actuación tecnovivial, hay diferencias en la actuación radial, televisiva, cinematográfica, por teléfono, por *zoom*, etc.

En efecto, podemos hablar de expectativas, en plural, de la misma manera que de actuaciones porque implican praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías y políticas diferentes. Por ejemplo, la expectación convivial se diferencia de la tecnovivial o de la liminal en estos ocho ejes señalados (praxis, acontecimientos, etc.), y las diversas prácticas de la expectación implican formas diferentes de expectación. Coinciden en la expectatorialidad, pero la actualizan de formas diversas. Al mismo tiempo, dentro de la expectación convivial, no es el mismo tipo de expectación el que se pone en juego en una sala de 1000 localidades a oscuras y en silencio, o en una plaza a cielo abierto, o en un bar ruidoso mientras se come, se bebe y se conversa. Dentro de la expectación tecnovivial, hay diferencias en la expectación radial, televisiva, cinematográfica, por teléfono, por *zoom*, etc. Dicho esto, debemos incorporar otro nivel de análisis: transteatralidad, transactoralidad, transexpectatorialidad, con sus respectivas actualizaciones en acontecimiento y diferencia específica. Nuevamente propongamos un cuadro de síntesis, ahora ampliado:

juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.). De esta forma, en tanto genérico, el término *teatro* incluye todas las formas de producción de *poiesis* corporal producidas y expectadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, performance artística, mimo, títeres, circo, entre otros. Para la distinción de teatro-matriz y teatro liminal, véase “Dramático y no-dramático: teatro-matriz, teatro liminal” (Dubatti, 2020b).

¹⁵ Como hemos sostenido en Dubatti (2021a).

Género próximo (abstracto)	teatralidad	actoralidad	expectatorialidad
Actualización en acontecimiento	teatralización	actuación	expectación
Diferencia específica (prácticas concretas)	teatralidades (y teatros)	actuaciones	expectaciones
Entretejido, interacción y convivencia	transteatralidad	transactoralidad	transexpectatorialidad
Actualización en acontecimiento	transteatralización	transactuación	transexpectación
Diferencia específica (prácticas concretas)	transteatralizaciones	transactuaciones	transexpectaciones

Tabla 2. *Transteatralidad, transactoralidad, transexpectatorialidad.*

Llamamos transteatralidad, en términos abstractos y transhistóricos, a la condición de entretejido, interacción y convivencia, cruces, intercambios, límites borrosos y liminalidades entre teatralidad y teatralidades (y teatros), entre las teatralidades entre sí y entre los fenómenos de actoralidad / actuaciones y expectatorialidad / expectativas. Llamamos transactuación, en términos abstractos y transhistóricos, a la condición de entretejido, interacción y convivencia, etc., entre actoralidad y actuaciones, y entre las actuaciones entre sí (poiética corporal convivial, militar, mercantil, etc.). Llamamos transexpectatorialidad, en términos abstractos y transhistóricos a la condición de entretejido, interacción y convivencia, etc., entre expectatorialidad y expectativas, y entre las expectativas entre sí (social, artística, etc.).

Hemos estudiado algunos casos de transteatralizaciones, transactuaciones y transexpectaciones (entendidas como actualizaciones de la transteatralidad, la transactoralidad y la transexpectatorialidad en acontecimientos concretos y con diferencia específica) en diversos trabajos anteriores. Ya mencionamos (ver nota 8) los casos que consideramos en el libro *Teatro y territorialidad*. En los artículos hermanados de *Conjunto* y *Kaylla* nos referimos al trabajo del actor Luis Machín y su “caja de herramientas” múltiple

en disponibilidad¹⁶, a la “sopa cuántica” destemporalizada del canon de destotalización tanto para las actrices y los actores como para las/los espectadores, al caso de la actriz Cecilia Roth y su preferencia por la actuación cinematográfica, a la reveladora escena de entrenamiento teatral para atracar un banco en la película *El robo del siglo*, a las cámaras de seguridad y vigilancia y su ubicación en los hoteles, a los drones que sobrevuelan la ciudad y a las cámaras de seguridad en las calles, los bancos, los estacionamientos, los negocios, las oficinas, las empresas, las casas, al sentirnos expectados en la web, etc.

También hemos desarrollado el tema en artículos sobre las tensiones entre teatro y teatralidades en la obra de Ricardo Bartís, Mauricio Kartun o Juan Mayorga, sobre las relaciones entre teatro y teatralidad del fútbol, y sobre las dinámicas del espectador¹⁷.

Si nos auto-observamos desde el ejercicio de la expectación (así como el actor Luis Machín lo hace en sus diferentes actuaciones: teatral, cinematográfica, televisiva, publicitaria u otra), advertimos que en un mismo día podemos sucesiva o incluso simultáneamente ser espectadores sociales, teatrales, radiales, cinematográficos, de video, de telecomunicaciones o de la *web*. En este orden, hay situaciones y ejercicios de expectación (como para Cecilia Roth en la actuación) que nos complacen más que otras (nos puede gustar más esperar la televisión que el cine o el teatro, tal vez).

Pero, además, vivimos dentro de un “Gran Hermano”, en un panóptico humano-tecnológico, observamos / expectamos el mundo y nos sentimos observados / expectados por personas y cámaras, rastreo satelital, navegaciones en la *web*, diversas formas de vigilancia, números de registro fiscal, etc., y “actuamos”, consciente o inconscientemente, para esas miradas que, aunque no estén a la vista, sentimos omnipresentes y ejercidas desde algún lugar. En tal sentido, podemos afirmar que nuestra vida contemporánea nos provee, en su

¹⁶ Luis Machín analizó en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires un día de trabajo en el que superó toda agenda anterior. Por la mañana grabó un programa de televisión, a la tarde una escena de una película, y a la noche hizo dos funciones: primero *I.D.I.O.T.A.* en el circuito comercial de arte (Teatro Picadero) y, luego de ser llevado a toda velocidad por un taxi a otro barrio de la ciudad, *El mar de noche* (en la sala independiente de cámara Apacheta).

¹⁷ Véanse “El teatro de Juan Mayorga en la Argentina: memoria, transteatralización e izquierda” (2007); “Sobre el alcance de la teoría de la ‘engañifa’ en *Ala de criados*” (2010); “Tensión productiva entre teatralidad, teatro y transteatralización: *La máquina idiota* (2013) del director Ricardo Bartís y su ‘teatro de estados’” (en Dubatti 2016); “Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral: el espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización” (2019); “Fútbol y teatro en la Argentina: el fútbol en la praxis teatral, el fútbol como teatro liminal” (2021b).

complejidad, tanto ejemplos de transteatralización y de transactuación, como también de transexpectación. Somos actores de una transteatralización ubicua y espectadores de una transexpectación igualmente ubicua. Solo no actuamos para nuestros panespectadores cuando nos dormimos o nos desmayamos, y lo mismo sucede con la expectación respecto de los panactores. En consecuencia, podemos hablar de una panteatralidad, panactuación y panexpectación en el mundo contemporáneo.

Un espectador que mira televisión, cine, teatro o la *web* adquiere saberes de actuación (de las actrices y los actores que trabajan en la televisión, el cine, el teatro, la *web* u otro medio) y luego emplea esos saberes para su propio desempeño actoral, como en la actuación social. Así, sorprende la capacidad de ciertas personas que no son periodistas cuando hablan ante las cámaras de televisión para brindar un testimonio u opinión (capacidad que adquirieron expectando programas periodísticos de televisión).

Transteatralidad, transactorialidad y transexpectatorialidad son hoy sustituto contemporáneo del principio teodramático del cristianismo, que ubicaba a Dios como espectador omnisciente de las acciones humanas (incluso las interiores) y permanentemente nos recordaba: “Debes portarte bien porque Dios todo el tiempo te está mirando”; “Actúa bien para Dios espectador”. Ahora, en cambio, los nuevos principios son: “Tenés que actuar bien para la panexpectación, para el panóptico humano-tecnológico”; “Actúa bien porque TODO te está expectando”.

De estas apretadas reflexiones podemos proponer algunas conclusiones y corolarios para seguir pensando. Fenomenológicamente hay transteatralidad, transactorialidad y transexpectatorialidad, si las comprendemos como género próximo de todas las prácticas y acontecimientos de entretejido, interacción y convivencia, cruces, intercambios, límites borrosos y liminalidades entre teatralidad/teatralización/teatralidades (y teatros), actorialidad/actuación/ actuaciones/ y expectatorialidad/expectación/expectaciones.

A su vez, hay transteatralidades (y transteatros), transactuaciones y transexpectaciones, en plural, por las diferencias específicas (praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías, políticas) que se manifiestan, por características contrastantes, entre diversas dinámicas y casos de la transteatralización, la transactuación y la transexpectación. El teatro / los teatros (finamente nuestro principal objeto

de interés) participan de la teatralidad / la actoralidad / la expectatorialidad y están porosa y liminalmente incluidos en los fenómenos de la transteatralización, la transactuación y la transexpectación.

En tanto investigadores dedicadas/os a problematizar la acción / el acontecimiento de la expectación, es necesario tomar en cuenta estas complejidades; es más, urge realizarlo en términos de pedagogía en las Escuelas de Espectadores: estimular la toma de conciencia, por parte de las/los espectadores teatrales, de su participación en los fenómenos de transteatralización, transactuación y transexpectación. Se juegan aquí tensiones interdisciplinarias, transdisciplinarias y multidisciplinarias¹⁸. Asimismo, debemos promover el trayecto inductivo de (auto)observación, desde los acontecimientos de expectación/expectaciones a la intuición (abstracta) de una unidad en la expectatorialidad, y a la inversa el deductivo (de lo abstracto a lo particular), en recorridos semejantes a los que plantean las micropoéticas, las macropoéticas y las poéticas abstractas¹⁹.

Por las expectativas y las transexpectaciones, las/los espectadores tienen competencias múltiples en los diversos ejercicios de expectación y los entretejen, fusionan, contrastan y complementan. En nuestras prácticas docentes en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, advertimos la riquísima capacidad y las aptitudes y saberes que traen las/los espectadores del múltiple ejercicio de expectativas televisiva, radial, de la *web*, social, política, etc., y de las prácticas de transexpectación. Por ello, no es posible subestimar a las/los espectadores contemporáneos en cuanto a su dominio plural de las expectativas y la transexpectación, que sin duda ponen en juego a la hora de esperar teatro(s).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES (1970). *Metafísica*. Gredos.

¹⁸ Desarrollamos algunas de estas reflexiones sobre disciplina e inter/trans/multidisciplinas en la formación actoral y expectatorial en el encuentro del *Círculo de Investigación de Formación Artística* (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, Dirección de Investigación, Lima, 22 de julio de 2022): “Investigación interdisciplinaria: ¿actuación y diseño escenográfico juntos?”, con la participación de Milena Bracciale, y Marcelo Zevallos, y bajo la coordinación de Alejandra Mory. Disponible en <https://www.ensad.edu.pe/>

¹⁹ Para esta distinción de la Poética Comparada (aplicación del Teatro Comparado al estudio de las poéticas), véase “Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas” (Dubatti, 2012).

- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2015). *El gran teatro del mundo*. Penguin Clásicos.
- CARPIO, A. P. (1995). *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Glauco.
- DUBATTI, J. (2007). El teatro de Juan Mayorga en la Argentina: memoria, transteatralización e izquierda. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 2 (320), 36-41.
- DUBATTI, J. (2010). Sobre el alcance de la teoría de la ‘engañifa’ en *Ala de criados*. En Beatriz J. Rizk (ed.), *Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas / Current Trends in Latino and Latin American Performing Arts* (pp. 87-96). Ediciones Universal.
- DUBATTI, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Atuel.
- DUBATTI, J. (ed.) (2019). “Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral: el espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización”. En *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (pp. 21-37). Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- DUBATTI, J. (2020a). Hacia una Historia Comparada del espectador teatral. En Milena Bracciale Escalada & Mayra Ortiz Rodríguez (comp.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas* (pp. 8-23). Universidad Nacional de Mar del Plata.
- DUBATTI, J. (2020b). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
- DUBATTI, J. (2021a). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *Avances*, (30), 313-333. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances>
- DUBATTI, J. (2021b). Fútbol y teatro en la Argentina: el fútbol en la praxis teatral, el fútbol como teatro liminal. En José Romera Castillo (ed.), *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI* (pp. 135-156). Verbum.
- DUBATTI, J. (2022a). Actoralidad, actuación, actuaciones. *Conjunto, Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, (204), 6-8. <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/204/Conjunto204.pdf>

- DUBATTI, J. (2022b). Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación. *Revista Kaylla*, (1), 130-138. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/article/view/25694>
- DUBATTI, J. (2023). Relatos pandémicos sobre la situación del teatro. En *Artes conviviales, tecnoviviales y liminales y otros estudios*. Atuel [En prensa].
- GEIROLA, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Ediciones Gestos.
- HEGEL, G. W. F. (2008). *Estética*. Losada.
- SIRVENT, M. T. (2006). *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires / Facultad de Filosofía y Letras.
- VAN ORMAN QUINE, W. (2002). Acerca de lo que hay. En *Desde un punto de vista lógico* (pp. 39-59). Paidós.

HETEROTOPIA Y ARTES DEL ESPECTÁCULO. EL CASO ARGENTINO DE LA BOTICA DEL ÁNGEL

HETEROTOPIA AND HISTORY OF PERFORMING ARTS. THE ARGENTINE CASE OF LA BOTICA DEL ÁNGEL

Laura Cilento

Instituto de Artes del Espectáculo-Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

iae.historiartes@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0876-7006>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.166>

Fecha de recepción: 25.07.2023 | Fecha de aceptación: 24.08.2023

RESUMEN

Este artículo ofrece las principales líneas de investigación en torno del peculiar fenómeno conocido en Buenos Aires como La Botica del Ángel, un museo escenográfico (en palabras del sitio web oficial) y —eventualmente— teatro y locación para shows musicales. Fundada en 1966, la Botica está aún viva y es visitada por cientos de grupos locales y extranjeros, atraídos por la oferta interactiva de reliquias, obras de arte y arquitectura. Estas peculiaridades llevan a considerar este lugar cultural como una heterotopía (Foucault), o, en otras palabras, una concentración de diversas capas de tiempo-espacio (aquellas de la memoria artística) experimentadas como un microcosmos *kitsch* y afectivo, opuesto al mundo exterior y corriente de la Buenos Aires contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Historia, artes del espectáculo, museo, heterotopía, *kitsch*.

ABSTRACT

This article offers the main lines of research around the peculiar phenomenon known in Buenos Aires as “La Botica del Ángel”, a scenographical museum (in words of its web official site) and —eventually— theatre and location for musical shows. Founded in 1966, La Botica is still alive and visited by hundreds of local and foreigner groups, attracted by the interactive offer of reliques, works of art and architecture. These peculiarities lead to consider this cultural place as a heterotopia (Foucault), or, in other words, as a concentration of diverse time-space layers (that of artistic memory) experimented as a kitsch and affective microcosmos, opposite to the outer and plain world of contemporary Buenos Aires.

KEYWORDS: History, performing arts, museum, heterotopia, kitsch.

En lo que respecta a la historia de las artes argentinas, y más precisamente de las del espectáculo, el discurso de la letra impresa parece haber tenido más productividad y alcance de divulgación que el patrimonio material de ese pasado que se exhibe en los museos. Aunque se trate de una verdad de Perogrullo, no es ocioso comparar la cantidad de trabajos académicos y de libros sobre la cuestión, frente a la mayor escasez y dispersión de museos y otros posibles lugares de memoria artística.

Esta divergencia se hace más palpable al pensar en las posibilidades incalculables de la cultura material y la visualidad para la conservación del pasado cultural, inclusive como activador de experiencias y recuerdos del propio público. En este terreno, la Botica del Ángel —museo autodenominado escenográfico, creado por Eduardo Bergara Leumann y legado por él mismo a la Universidad del Salvador— se ofrece como un excepcional lugar de memoria artística, formado a partir de la donación de objetos personales y significativos, o extraídos de locaciones artísticas, o directamente fotografías, obras plásticas o escultóricas atravesadas por el criterio de homenaje, y montadas en el espacio según concepción del mismo Bergara, quien, a su vez, está vinculado profesionalmente al diseño visual y de vestuario.

PRIMERO PROFANO Y LUEGO DE CULTO

Eduardo Bergara Leumann (1932-2008) se inició en el cruce entre artes plásticas y teatro como vestuarista, escenógrafo y actor, y muy pronto integró otros medios como el cine y la televisión. Esa múltiple formación en oficios artísticos se reconvirtió en los años 60, la década por excelencia de las artes intermediales y liminales.

Luego de conocer de primera mano las sastrerías teatrales de la época de eclosión del pop en la conocida como *Swinging London* (zona a la que Bergara viajó en 1964), volvió a Buenos Aires a instalar, en diciembre de 1966, en una propiedad pequeña que adquirió en la calle Lima al 600, un espacio de trabajo que se abrió y transformó de a poco en un sitio de eventos culturales. Ofrecido como un ámbito más íntimo para artistas que, en muchos casos, ya tenían visibilidad social y éxitos de taquilla, pero también para artistas jóvenes, plásticos y dibujantes, funcionó desde esos orígenes como un espacio de confluencia y mezcla artística que adoptó un nombre alusivo haciendo honor al dicho popular que reza “Aquí hay de todo, como en Botica”.

Tal como recuerda el artista plástico Juan Carlos Benítez, la Botica funcionó como un lugar en el que “se descubrían artistas” y al mismo tiempo se comenzaba a acumular algún legado material relacionado con las actuaciones en vivo:

[Bergara] Era un precursor de lo nuevo. Pero además su visión fundamental fue acercar el arte al público, hacía ensayos públicos, nos reuníamos grupos de artistas. Luego eso lo transformaba en un espectáculo. Esto hacía que los artistas se fueran dejando obras: texto, dibujo, pintura, todos queríamos participar (citado en *Revista Huellas en Papel*, 2015b, p. 93).

A la luz del devenir de la historia cultural de los años 60 en la Argentina, y de los diálogos conflictivos que entabló la serie política con la serie artística, el nombre completo del espacio de Bergara Leumann cobra una connotación especial. La Botica del Ángel puede interpretarse, así, en varios sentidos. El más obvio es la encarnación del mismo Bergara como personaje-emblema del lugar, ya que él acostumbraba a caracterizarse como un ángel regordete con melena Beatle y, de ese modo, hacía apariciones públicas. El otro sentido, y que resulta más simbólico, permite pensar si esa elección no deja aún más en claro una “posición angélica” frente al dilema de esa década (a su vez previa a cualquier binarismo), esto es, una suerte de inocencia de no tener que definirse por la función social del arte ni tampoco por una tendencia estética en reacción frente a otras.

No obstante, y como les ocurre a estas posiciones angelicales, hubo interferencias. En su espectro pluralista, la Botica albergó una instalación plástica de Antonio Berni, identificada como el baño de Ramona Montiel en el que el personaje femenino que el artista plástico había dotado de una biografía de marginalidad y prostitución estaba rodeado de objetos denotativos del aborto y connotativos de los “crímenes sociales” a los que eran expuestos seres humanos como ella. Por este motivo, el gobierno dictatorial de Juan Carlos Onganía clausuró la Botica el 21 de agosto de 1967¹.

A fines del año siguiente, Bergara mudó su espacio a un edificio que originalmente había sido una iglesia luterana en la calle Sáenz Peña 543, cuya

¹ En el ámbito del experimentalismo porteño, la institución más consagrada y financiada por capitales privados, el Instituto Di Tella, recibiría una intervención estatal de censura tiempo después (22 de mayo de 1968) al decretar la clausura parcial de la muestra “Experiencias 68”, donde también se había instalado un baño, en este caso un retrete público, obra de Roberto Plate, en el que el público podía hacer anotaciones. Allí, precisamente, aparecieron mensajes inconvenientes para la ortodoxia y el decoro auspiciados por el gobierno dictatorial.

ocupación fue organizada como una gigantesca performance en el espacio callejero, según relata la crónica de la revista *Gente* (12/12/1968):

A las diez y media de la noche del último lunes comenzó un espectáculo en el que se mezclaron la alegría, el ruido, la nostalgia. Porque la cosa era para despedir a ‘La Botica del Ángel’ y marcar el camino al nuevo reducto del gordo Bergara Leumann. Todo terminó a la una y media, cuando después de arrancar, al ángel del frente del reducto se lo cargó en un camión y se inició una procesión con velas por las calles de Buenos Aires (Anónimo (a), 1968, s/p).

La crónica incluye una lista de “artistas notables” “que miraron, tomaron el legendario vino en tazas, cantaron y bailaron” (Anónimo (b), 1968, s/p). Llegados al nuevo local, la ex iglesia luterana, “[S]e rompió una botella de champagne en la entrada, sobre el rostro del Angelote” (s/p). De esta manera, sumando y activando toda la imagería religiosa, la procesión, el emblemático ángel y la iglesia devenida en pagana instalación de artistas en vivo con una creación incesante de *souvenirs* convertidos en reliquias al tapizar las paredes, y bajo la mirada de la revista que cubría los eventos siempre como “notas de sociedad”, se inauguró la etapa de la Botica como templo de una cultura pop.

Cerrada en 1973 por un clima de inestabilidad política que afectaba en términos de época (más que personales) a Bergara, fue reinaugurada en el mismo sitio en 1997, y se conserva en pleno funcionamiento hasta la actualidad bajo el cuidado —¡no podía ser de otra manera, dada su marca temática!— de la Universidad Católica del Salvador.

Esta historia externa del edificio y de sus usos permite suponer, a partir de los cambios y de las decisiones asumidas, una creciente conciencia por parte de Bergara Leumann de la territorialidad que portaba ese emplazamiento y ese momento, entendiendo con Jorge Dubatti (2020) que la territorialidad considera “contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos” (p. 109). Desde una perspectiva interna o intraterritorial, a su vez, donde la subjetivación de los espacios está atravesada por experiencia, impronta poética y

acontecimientos relacionales², la Botica y su lógica de radicación de múltiples usos y funciones atravesaron el tiempo y permitieron la creación de una peculiar heterotopía³.

HACIA LA HETEROTOPIA

El recorrido que actualmente realizan los grupos que reservan la visita guiada a la Botica actualiza, una vez más, la efectividad de una instalación inmersiva que desata fuertes procesos de evocación por parte de un público que, en su gran mayoría, ha formado unas competencias muy frecuentes y constantes a lo largo de su vida en diversos consumos artísticos. En las numerosas paradas que establece el o la guía de la visita (generalmente es José Luis Larrauri, curador de la Botica, quien personalmente recibe y dirige los recorridos), los grupos son invitados a observar los objetos colgados en habitaciones y pasillos que sectorizan temáticamente el edificio (los criterios son heterogéneos hasta la sorpresa absoluta: un homenaje a los años 60 y el happening en el pasillo lateral que se encuentra en la entrada; otro sector dedicado a Shakespeare; avanzando en profundidad aparecen el Circo y muy cerca el Art Nouveau; arriba, en una terraza, el conventillo y la cultura de la inmigración; no demasiado lejos, tapizando las escaleras, un homenaje con placas y fotografías al periodismo argentino, etc.).

Así, lo que se exhibe no permite estabilizar la expectativa de la mirada: desde obras de arte auténticas de Antonio Berni o Gyula Kosice hasta vestidos pintados por el mismo Bergara para la actuación de sus cantantes favoritas; vecinos a las obras que tienen un considerable valor de mercado, notas periodísticas, así como autógrafos enmarcados y ribeteados con esmero artesanal con piedras brillantes; baños con inodoros ilustrados con la cara de Shakespeare; ambientaciones temáticas con cartón pintado y también fragmentos de otros edificios, especialmente ángeles de escayola. Originales, copias y simulacros conviven de manera igualadora y contribuyen al efecto inmersivo del espacio abigarrado, más el fondo hiper cromático y el permanente recurso al revestimiento y oropeles dorados.

² Dado que hablaremos de un fenómeno donde se cruzan experiencias espectatoriales en relación con la oferta de diversos shows artísticos, pero también donde se recorre un espacio museístico ofrecido para la contemplación y para la participación, hablaremos de “acontecimientos relacionales” adaptando la propuesta de Nicolás Bourriaud (2013) acerca de las estéticas relacionales.

³ Los conceptos presentados en este artículo son el eje del proyecto de investigación que coordino para el Programa de Apoyo a la Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras (FILOCyT) de la Universidad de Buenos Aires con el título “Las cosas y las palabras. Acumulación y diversidad de la historia artística porteña en la Botica del Ángel”. Integrantes: Mariana Avilano, Mónica Duarte, Rubén Guerrero, Liliana López, Diana Melamet, Mora Monteleone, Marina Posadas y Patricia Russo.

Asimismo, la visita guiada invita a los asistentes a la acción o a cambiar de roles espectatoriales. Se les puede pedir, como en las viejas épocas del café-concert (espectáculo insignia de la Botica), que suban a un escenario en el salón de la planta baja (antigua nave del templo) para ponerse sombreros con plumas y posar “frente a las cámaras”, o se les puede otorgar la función de leer en voz alta alguna producción poética que haya sido presentada en alguna época en ese mismo espacio. También hay sillas y butacas para, en otra parada, asistir a la proyección de la biografía nacional y popular por excelencia de Carlos Gardel, desde la infancia hasta su muerte y su apropiación por parte del arte contemporáneo en una performance de Marta Minujín. En suma, el lugar es una experiencia que activa los recuerdos y el conocimiento de primera mano (espectadora) de la historia de las artes del espectáculo en la Argentina, aunque las pretensiones de la Botica son mayores como impacto de conjunto.

Foucault, en una conferencia de 1966, definía la heterotopía como una “utopía situada” que, a diferencia de la puramente especulativa y proyectiva (literalmente un “no lugar”), organiza espacios sociales en lugares “otros” respecto —inferimos— de los más normativos, aun cuando sus propias reglas también auspician que la norma esté presente dentro de la excepción. Así se organizan —expone el filósofo— asilos, casas de retiro, pueblos de vacaciones, colonias y barcos.

La heterotopía yuxtapone “en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles” (Foucault, 2010, p. 25). Especialmente por su capacidad de crear en esa misma materialidad espacial ambientes irreales, discontinuos o autosuficientes en función de la zona donde se emplazan. Este es el caso del jardín, del teatro y del cine. Además, en paralelo al concepto imaginístico de cronotopo que propuso Mijaíl Bajtín⁴, las coordenadas de tiempo auspician algún peculiar “diseño” de la cronología. En ese sentido, dos espacios culturales regidos por la lógica espacial de la acumulación de bienes simbólicos, en ese mismo acto de acopio, terminan también *acumulando* tiempos: los ejemplos máximos son la biblioteca y el museo. Por ello, en el avance de la Modernidad ambos encarnaron:

[...] la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y todos los gustos, la idea de constituir un espacio de todos los tiempos,

⁴ En su ensayo “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, Mijail Bajtín (1998) analiza la historia de las formas novelísticas y cómo se introduce en ellas el tiempo histórico. Ese proceso cristaliza en la aparición del cronotopo, matriz de espacio-tiempo donde se ubica “la huella *palpable* y *viva* del pasado en el presente” (p. 24; énfasis del autor).

como si ese espacio a su vez pudiera estar definitivamente fuera del tiempo (Foucault, 2010, p. 26).

La Botica del Ángel se caracteriza, sobre todo, por yuxtaponer los espacios heterotópicos del museo y del teatro, principalmente, en un ex espacio estructural del templo religioso. Con sus paredes llenas de obras de arte, pero también de reliquias (del mundo del espectáculo con énfasis en el cuerpo ausente de los y las artistas que los donaron), puede pensarse como instalación inmersiva (Groys, 2016) y como una suerte de montaje que organiza un dispositivo enciclopédico visual de historización de las artes del espectáculo⁵ porteño. De este modo es como lo representa en su libro de memorias el autor y director Kado Kostzer (2016), especialmente cuando describe con el recurso de la animización la enorme diversidad: “En las paredes saturadas de imágenes entrañables, convivían en fotos amarillentas y afiches ajados, amigos y enemigos, socios y rivales, muertos y vivos” (p. 283).

Vista con mayor detalle su composición interior, el espacio de la Botica se reveló como casa, museo en permanente construcción y algo que —salvando las distancias históricas— se parece bastante con nuestros actuales complejos culturales:

En las alturas del edificio, Bergara ha instalado lo que él llama “la Casa Rosada”, vale decir, sus aposentos privados, llenos de muebles de algún estilo y de chucherías incontables, entre las cuales circula, envuelto en batones y con una característica vincha sujetándole la peluca. La nueva Botica acumula, además, cinco salas de entretenimientos, incluyendo un microcine, un “teatro isabelino” y un “café concert”, que funcionarán simultáneamente. “No está mal —calcula el mordaz animador—, lo menos que recibiré serán trescientas personas por noche” (a mil pesos por cabeza, es un botín) (Anónimo (b), 1969, s/p).

DEL POP AL *KITSCH*: RECUERDO, ALEGRÍA Y EMOCIÓN

Teniendo en cuenta que no se trata de un museo para contemplar ni de un teatro para espectar en forma pura, y sí, en cambio, de una experiencia en primerísimo plano de vestigios del pasado artístico, el carácter heterotópico de la Botica no solo se basa en su coleccionismo acumulativo y en su diversidad con pretensiones de infinito, sino en algunos principios de uso y estilización que historizan la experiencia (y la prolongan hasta el día de hoy) como *kitsch*.

⁵ Las pretensiones de la Botica son más abarcadoras, como se vino sugiriendo, y cubren la cultura en su más amplio radio, ya que toma el deporte, la literatura y la moda. El recorte de historia del espectáculo es una vía posible de entrada analítica al fenómeno.

Definido el *Kitsch* por Abraham Moles (1973) como “una relación del hombre con las cosas” (p. 11), precisamente desde el disfrute y el hedonismo, hay un modo *kitsch* de interactuar con los objetos que está asociado a “un antiarte de la felicidad, de una situación intermedia, que participa del amontonamiento del feliz poseedor, justificado ‘moralmente’ con el *pretexto de lo funcional* (éste es el caso del *gadget* y del *souvenir*)” (p. 29; énfasis del autor). Buena parte de este fenómeno, que surge desde la órbita de lo privado informal y se consolida en el trabajo consciente que hace el arte pop, muestra una particular diferencia de este museo respecto de otros: la adquisición por donación activa, particularmente los vínculos directos con la historia viva del mundo de las artes y de las artes del espectáculo. La “lógica del don”, siguiendo a Mairesse (2013), abarca un espectro que va desde los objetos donados que contemplan algún tipo de compensación (ofrendas, exvotos), hasta los que privilegian la sociabilidad sobre la compensación (los regalos) y los que no esperan compensación (colectas, mecenazgos). Tal vez el ejemplo más concreto de esa múltiple intención del don se encuentre en el que refiere José Luis Larrauri en una entrevista:

Las donaciones que tuvo son donaciones de amigos. Y también donaciones que no eran directas: por ejemplo un día él hizo un homenaje a Mercedes Sosa. Ese día vino ella, León Gieco, Jairo, todos los amigos de Mercedes, se hizo la visita, y en la parte del campanario Mercedes le hizo un manuscrito con un fragmento de un poema. A los dos o tres días aparece un sobre con dinero, con 10.000 \$ que le mandó Mercedes Sosa (citado en *Revista Huellas en Papel*, 2015a, p. 98).

Por tratarse de un museo que superpone presente de artes en vivo y pasado —la historia del espectáculo porteño—, la Botica del Ángel como heterotopía conforma, en palabras del mismo Bergara Leumann (1966), en declaraciones transcritas para el sitio oficial de la Botica, lo siguiente:

Más tarde volé a la calle Luis Sáenz Peña 541, compré una mezcla rara de elefante blanco y extemplo y lo convertí en un collage de un Buenos Aires que se perdía. Por la Botica de Luis Sáenz Peña pasaron Luisa Vehil, Mecha Ortiz, Tania, Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato, Mariano Mores, Ariel Ramírez, debutaron Opus 4, Valeria Lynch, Víctor Heredia y el siempre presente Leonardo Favio (citado en Universidad del Salvador, s.f., párr. 5).

Desde este enfoque y tales premisas, la profundización de los alcances de la estética pop internacional y su apropiación *kitsch* de las prácticas culturales e intelectuales argentinas de la segunda mitad de los años 60 permitirán explicar la doble mirada hacia lo nuevo y hacia el pasado nacional desde las perspectivas afectivas y de sacralización de las figuras de artista que incorporan tanto la valoración de lo nuevo en

el arte (el caso del *Happening*) como la vieja cultura de la celebridad, la cual está asentada en un campo de producción que, desde el sainete criollo hasta la TV, a lo largo del siglo XX convirtió la fama de los artistas y otras figuras mediáticas locales a valores universales (Mazzaferro, 2017).

Así, en la Botica y sus experiencias inmersivas o anexas, esas vertientes nostálgicas son procesadas con algunos protocolos humorísticos interiorizando uno de los principios del arte pop, a saber: el registro irónico crítico orientado a corromper las formas autónomas de hacer arte, a revisar las formas liminales (intermedialidad) y la separación conflictiva (para las vanguardias) entre el arte y la vida. No es casual que la Botica cite e invierta las funciones originales, serias y religiosas del edificio de Sáenz Peña (un templo protestante) como de otros sentidos posibles de las procesiones, la exhibición de los restos-exvotos y, en general, de la sacralización de lo artístico e incluso de lo banal. En síntesis, una revitalización festiva de elementos relacionados con un pasado obsoleto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (a) (diciembre de 1968). *Cuando el ángel se muda. Gente*.
- ANÓNIMO (b) (noviembre de 1969). Delirios La noche de los ángeles terribles. *Periscopio*.
- BAJTIN, M. (1998). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- BOURRIAUD, N. (2013). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- DUBATTI, J. (2020). *Teatro y territorialidad*. Gedisa.
- FOUCAULT, M. (2010). *El cuerpo utópico. Heterotopías*. Nueva Visión.
- GROYS, B. (2016). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra Editora.
- REVISTA HUELLAS EN PAPEL (2015a). “Tiene que quedar algo de cada día”. Entrevista a José Luis Larrauri y Lilian Yolanda Acuña. *Huellas en Papel*, 3(6), 96-107. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/huellas/article/view/3091>
- REVISTA HUELLAS EN PAPEL (2015b). “Bergara era un hombre del Renacimiento”. Entrevista a Marikena Monti y Juan Carlos Benitez. *Huellas en Papel*, 3(6), 86-95. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/huellas/article/view/3090>
- KOSTZER, K. (2016). *La generación Di Tella y otras intoxicaciones*. Eudeba.

MAIRESSE, F. (2013). *El museo híbrido*. Ariel.

MAZZAFERRO, A. (2017). *La cultura de la celebridad. Una historia del star-system en Argentina*. Eudeba.

MOLES, A. (1973). *El kitsch. El arte de la felicidad*. Paidós.

UNIVERSIDAD DEL SALVADOR (s.f.). Museo Botica el Ángel.
<http://boticadelangel.usal.edu.ar/botica/historia>

FRONTERAS, VIOLENCIAS Y ALTERNATIVAS DE RESISTENCIA EN EL COLECTIVO TEATRO PARA EL FIN DEL MUNDO

BORDERS, VIOLENCE AND RESISTANCE ALTERNATIVES IN THE COLLECTIVE TEATRO PARA EL FIN DEL MUNDO

Rocío Galicia

Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, México

rociogalicia90@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-7703-5414>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.167>

Fecha de recepción: 23.07.2023 | Fecha de aceptación: 25.08.2023

RESUMEN

El texto centra su reflexión en el teatro que surge en contextos sociales conflictivos, particularmente en la frontera México-Estados Unidos. El norte de México es una zona marcada por las consecuencias devastadoras de la denominada “Guerra contra el narco”. En esas circunstancias surge el colectivo Teatro para el Fin del Mundo, el cual se define por sus acciones de resistencia y organización social. Esta experiencia extrema es la fuente para la creación de una metodología para el trabajo escénico en contextos de violencia. A través de la historia de este grupo es posible entender su apuesta estética y política, así como su vínculo con la comunidad.

PALABRAS CLAVE: Teatro de fronteras, violencia, resistencia, ruinas, comunidad.

ABSTRACT

The text centers its reflection in the theater that arises in conflictive social contexts, particularly in the Mexico-United States border. The north of Mexico is a zone marked by the devastating consequences of the so called “Mexican drug war”. Under these circumstances, the collective Theater for the End of the World emerges, which is defined by its actions of resistance and social organization. This extreme experience is the source of creation for a method of scenic work in contexts of violence. Through this group’s history, it is possible to understand its aesthetic and political bet, as well as its ties with the community.

KEYWORDS: Borders theater, violence, resistance, ruins, community.

Comienzo situando nuestras circunstancias y resistencias. Desde la perspectiva de diversos pensadores e investigadores sociales, la pandemia por Covid-19 no fue una crisis, sino una catástrofe que ha tenido fatales consecuencias para millones de personas. Inmediatamente después, la guerra entre Ucrania y Rusia ha funcionado como una profundización de la catástrofe tanto para los involucrados como para millones de personas que han sido forzadas a migrar, o para quienes, estando en sus países, viven en un paulatino proceso de empobrecimiento. Así, en pocos años hemos vivido grandes cambios en todos los órdenes, a saber: se han modificado nuestras perspectivas sobre el mundo, nuestro comportamiento social, nuestros hábitos, nuestros entornos laborales y hasta la forma de habitar nuestras propias casas.

La pandemia causó estragos en la economía del mundo, lo cual ha tenido repercusión en el mercado de trabajo al agudizar aún más la cotidiana precariedad laboral, el desempleo en otros casos y, en general, las desigualdades sociales. Todos sabemos que el gremio artístico ha sido uno de los más afectados por la pandemia; por ejemplo, el cierre de teatros y la cancelación de proyectos llevaron a repensar particularmente, en el caso de México, los procesos de autoorganización colectiva más allá de las instituciones, las cuales se vieron absolutamente desbordadas ante la emergencia sanitaria. En ese contexto, la organización del gremio teatral condujo a los creadores a levantar diversas funciones y festivales vía *Zoom* que lograron una nutrida asistencia de espectadores aun cuando en esos primeros momentos hubo, en términos, generales problemas técnicos. Asimismo, se tuvo que afrontar la entrada abrupta al trabajo a distancia mediado por las pantallas, las plataformas y la conectividad; en suma, la imposibilidad de reunirnos nos llevó a aquilatar el valor del encuentro de presencias, la posibilidad de hacer comunidad.

Paradójicamente, la comunicación vía plataformas virtuales posibilitó la reunión de creadores de diversos estados que compartieron sus preocupaciones y experiencias. Así, la reflexión emprendida por la comunidad teatral llevó a señalar el terrible déficit de teatros fuera de la capital del país, así como que el pluriempleo ha sido una estrategia desesperada de subsistencia. Pese a todo, los creadores escénicos han seguido levantando proyectos inclusive en las regiones más conflictivas de la geografía nacional. ¿Cómo explicar este fenómeno impensable en un contexto capitalista que se rige por el dinero? Hacer teatro es

una práctica de resistencia que funda comunidades a partir de la activación de afectos y de memorias. Es, a su vez, un ejercicio contrahegemónico que evidencia y activa otras vías, otros imaginarios y otras posibilidades de vida.

¿Cómo sería o es ese teatro? Sin duda puede tener múltiples formas, motivaciones y apuestas. Desde mi perspectiva, se trata de un teatro que trabaja para su comunidad y que toma críticamente las problemáticas de su contexto para introducirlas en sus creaciones escénicas enunciado lo invisibilizado, que es resultado de procesos de investigación de campo y que arriesga pensamientos y dispone la exploración corporal como vía para la producción de afectos sin olvidar que considera la subjetividad de los espectadores como elemento nodal para la generación de sentidos, así en plural, porque acepta la relatividad y la multiplicidad de miradas. Una apuesta de este tipo puede aparecer bajo diversas denominaciones en distintas geografías.

En México, a ese teatro se le ha denominado Teatro del Norte, Teatro Fronterizo, Teatro Norfronterizo o, más recientemente, Teatro de Fronteras. El desplazamiento conceptual parece inocuo, pero es radical. Su arraigo geográfico fue su fortaleza durante muchos años, pues la frontera México-Estados Unidos es una zona de enorme conflictividad que ha devenido en problemáticas como la migración, el narcotráfico, los feminicidios, la violencia económica, el racismo, entre otras. Estas problemáticas tienen su concreción escénica en cientos de obras surgidas desde hace más de tres décadas hasta hoy. No obstante, las fronteras en los últimos años han tomado relevancia en el mundo para dejar ver que hay conexiones profundas entre los procesos migratorios de nuestros países latinoamericanos con las migraciones africanas, asiáticas y europeas, y también con la generalizada explotación de seres humanos y sus territorios, y con los abusos que al amparo de capital quedan impunes. En consecuencia, las fronteras resultan hoy metodologías críticas para pensar lo complejo de nuestra contemporaneidad; vale decir, para reflexionar en términos de incertidumbre, traslado y continuo riesgo.

En este sentido, la apertura que implica la denominación Teatro de fronteras desborda lo geográfico; sirva como ejemplo exponer una perspectiva producida en otro contexto. En Montevideo, Gustavo Remedi (2009) escribe “Teatro de frontera: espacios contaminados. Argumento desde la trans-modernidad” en el que señala que su título refiere a “fronteras

sociales, ideológicas y estéticas dentro de una misma unidad político-económica, resultantes de una situación de fractura, desintegración y polarización social y cultural” (p. 83) Esa propuesta teórica fue pensada para explicar un cierto teatro que emerge en el contexto uruguayo, y Remedi advierte que es “un teatro que ‘se mezcla’ con motivaciones lógicas de índole política, social, institucional, pedagógica, etc.” (p. 85); en síntesis, Teatro que compromete una mirada que requiere de otras disciplinas sociales y de una discusión estética que no puede reducirse a lo “convencional” o “culto”. En consonancia con esta definición, el Teatro de fronteras gestado en el contexto mexicano es una propuesta que conceptualiza a las fronteras como entrecruzamientos espacio-temporales que entran en contacto y tensión productiva. Si bien se reconoce la complejidad y la polisemia del término frontera, se pluraliza para afirmar la multiplicidad y la diversidad de miradas que las obras concitan. Tal como sostiene Galicia (s.f.):

En el plano filosófico, pensamos las fronteras como franjas de transición donde intensidades, afectos y fuerzas se condensan para emplazar, en presente, su desdibujamiento, porosidad e intercambios, así como nuevas construcciones. En específico, nuestra área de reflexión comprende fronteras geográficas, epistemológicas, étnicas, de género, migratorias, estéticas y/o éticas, las cuales se concretan material y simbólicamente. El corpus de obras, puestas en escena, piezas, instalaciones ciudadanas y performances que estudiamos se articula a partir de problemáticas llevadas a los límites (fronteras), así como por la exposición de estructuras flexibles que tienen como meta la inclusión de la presencia y la memoria de las comunidades (s/p).

Entonces, el Teatro de frontera conceptualizado en Uruguay y el Teatro de fronteras denominado en México concuerdan en su desbordamiento hacia lo político y la consideración de una diversidad de fronteras para repensar lo escénico. Remedi (2019) señala también que las obras exceden los márgenes de una estética convencional, lo que resulta otro punto en común porque aquellas que corresponden al Teatro de fronteras atraviesan diversos campos disciplinares para devolvernos conglomerados de sentido. He ahí lo fronterizo, no como una línea que delimita y detiene, sino como la fundación de una territorialidad que requiere un nuevo acercamiento teórico para su estudio. En ese orden, estamos frente a una formulación teórica que se encamina a pensar las fronteras como una metodología crítica porque nos llevan a establecer asociaciones profundas que tienen como objetivo no solo el señalamiento de problemáticas sociales, sino que a través del lenguaje avanzan al vislumbrar fracturas que pueden generar otros imaginarios y activar sensibilidades.

Sobre la densidad social de las obras, es necesario apuntar que implican posicionamientos políticos ante las violencias (desigualdades, injusticias, desapariciones forzadas y luchas de poder, entre otras) que se ejercen sobre determinados estratos de la población. Estos posicionamientos se concretan en discursos escénicos que abren un diálogo reflexivo con sus espectadores; además, son actos de resistencia y de transformación social que surgen como respuesta a entornos de extrema tensión, cuando no a situaciones límites que ponen en riesgo la vida de algunas comunidades. Es allí cuando los ciudadanos pueden tomar la decisión de huir de esos contextos, o bien quedarse para disputar los territorios a quienes los despojan. Ángel Hernández, coordinador del colectivo Teatro para el Fin del Mundo, en entrevista con Silvia Ortega Vettoretti (2019), señala que, en la disyuntiva de irse o quedarse, la respuesta era muy clara:

[...] mantenernos en la expectativa de una próxima desaparición o una muerte próxima; o la alternativa de generar una plataforma de diálogo frente a las circunstancias, desde el lugar que nos había tocado vivir, que era el de la resistencia. Así comenzamos a [abrir] espacios que luego de ser abandonados o de ser escenarios [...] de hechos violentos, se ofrecían como espacios [...] para la intervención escénica, para la investigación y el tratamiento de las temáticas que en ese momento era importante no solo intentar descifrar, sino poner siempre de frente como un manifiesto de necesidad por encontrar alternativas de resistencia común. Así que no éramos solamente nosotros, nos dimos cuenta que había mucha gente que intentaba buscar [...] alternativas de protección y resignificación sobre lo que entendíamos era nuestra única alternativa era hacer frente a esos episodios críticos por los que atravesaba el país, por medio de un manifiesto sensible, reflexivo, cuya poética pudiera inaugurar alternativas reales de sobrevivencia (4min34s).

La respuesta de Hernández apunta el grado de violencia que había en su entorno y cómo el teatro fue delineándose como herramienta que podía apoyar a la comunidad, o para disputar narrativas y espacios; e incluso para arraigarse como zona de expresividad afectiva y crítica de la comunidad. ¿De qué dimensión es la tarea que este colectivo emprendió? Tampico, la ciudad donde opera Teatro para el Fin del Mundo, es un puerto que se encuentra ubicado en el estado de Tamaulipas, uno de los lugares que más padecieron el impacto de la llamada “Guerra contra el narco”, declarada por el expresidente Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) en diciembre de 2006. Esta “guerra”, en el discurso, tuvo entre otros objetivos “[E]nfrentar, debilitar y neutralizar a grupos del crimen organizado/ [La] reconstrucción del tejido social/ [La] atención a las víctimas por violencia criminal/ Reducir crímenes de alto impacto y el rescate de espacios públicos” (Corona, 2019, p. 14) No obstante, la verdadera motivación era obtener, a través del combate a los grupos criminales, la legitimidad de un

gobierno que había llegado al poder a través del fraude electoral. Ante la militarización de las calles, los cárteles comenzaron una batalla contra el Estado y entre ellos mismos. Hoy sabemos que el cártel de Sinaloa, comandado por Joaquín Archivaldo Guzmán Loera, mejor conocido como “El Chapo”, fue protegido por el gobierno de entonces.

Esta negociación tuvo en Genaro García Luna, entonces Secretario de Seguridad Pública, a uno de sus más poderosos agentes. Hace unos meses este oscuro personaje de la política mexicana fue declarado culpable en Estados Unidos por lavado de dinero y por las negociaciones que llevó a cabo con narcos para introducir drogas al territorio estadounidense. Durante la presidencia de Calderón se amasaron fortunas a costa del dolor de familias enteras; así, se desató una espiral de violencia imparable en la cual se vieron envueltas miles de personas inocentes. A estas víctimas inermes, Calderón Hinojosa las denominó “daños colaterales”. Se refería a personas inocentes que quedaron en medio del fuego cruzado, o a jóvenes secuestrados por equivocación, o a ejecuciones de personas que nada tenían que ver con los hechos y que simplemente, sin ninguna justificación, fueron asesinados.

Los cárteles comenzaron una cruel batalla contra el gobierno y entre ellos mismos, hecho que conllevó a vivir un estado de terror difícil de comprender tanto por su dimensión, por la saña en las ejecuciones, como por lo absurdo de sus motivaciones. La idea de la presidencia fue fragmentar a estas organizaciones criminales para acabar con ellos, aunque el efecto fue lo contrario, pues se multiplicaron y cada uno buscó apropiarse de territorios para el cultivo, venta y transportación de estupefacientes hacia los Estados Unidos, país donde se concentra el mayor número de consumidores del planeta; es más, algunas ciudades y poblados fueron ubicados como zonas estratégicas para el tránsito de la droga. En consecuencia, en los estados que hacen frontera con la Unión Americana desde hace muchos años se ha padecido lo que podríamos denominar como una tragedia contemporánea. Especialmente si a lo anterior se le suman los flujos de miles de migrantes que desesperadamente buscan llegar a la Unión Americana, y la instauración de cientos, quizá miles de maquiladoras que explotan a los trabajadores pobres, y al fenómeno de los feminicidios resultante en muchos casos de la pérdida de sentido y del menosprecio a la vida de las mujeres.

Las huellas de las desapariciones forzadas, la violencia inenarrable ejercida sobre poblaciones enteras y las tragedias que han enfrentado las familias nortañas aparecen reiteradamente en un conjunto de obras de teatro que han consignado esos hechos. Obras que intentan testimoniar lo que pasó, aproximar ciertas conjeturas sobre las motivaciones de quienes se ensañaron con los más vulnerables y, finalmente, abrir espacios para el encuentro sensible y la reflexión. Este, en suma, es el Teatro de fronteras en México, el teatro que desde hace 20 años estudio. ¿Qué pasó con los creadores que fueron atravesados por esa violencia? Algunos salieron de sus lugares de residencia ante la amenaza, y otros, como Ángel Hernández se quedaron y emprendieron una labor de activismo desde las artes escénicas.

El proyecto Teatro para el Fin del Mundo (Tampico, Tamaulipas, 2008) se define como un programa de intervención y ocupación escénica de espacios en ruina condicionados por la violencia y el abandono. El riesgo real en Tamaulipas —lucha del cartel del Golfo y Los Zetas— llevó a los integrantes del TFM a posicionarse frente a los hechos. Explica Hernández que tomaron la determinación de “defender a la ciudad y defender a los habitantes mismos de la ciudad, defendernos a nosotros como ciudad” (Ortega, 2019, 10min28s) Fue entonces que la realidad de Tampico los empujó a ocupar espacios abandonados, los cuales se contaban por cientos en una ciudad donde muchos de sus habitantes habían huido luego de sufrir extorsiones, ejecuciones y otros crímenes; parecía que esos espacios, algunos completamente derruidos, no tenían ya dueños. De tal modo, se fueron interviniendo escénicamente esos espacios. La puesta escénica de Teatro para el Fin del Mundo se orientó hacia la renuncia a continuar un discurso sobre la circunstancia trágica del espacio. ¿Qué hacer entonces? Levantar proyectos que encontraran alternativas ante las pérdidas. De esta manera, fundaron La Guarda, sede del Centro de Investigación de la Escena Teatral en Ruinas (Cediter), Antígona Rebelión y Prometeo Emergente, espacios para la presentación de proyectos escénicos y actividades culturales. Recuerda Hernández lo siguiente: “Recurrimos inevitablemente al origen, tratando de hacer una revisión crítica sobre los perfiles de lucha que tenían personajes icónicos, emblemáticos, de la tragedia griega” (Morales, 2016, s/p. ¿?). Eran espacios ruinosos, algunos de ellos habían funcionado como casas de seguridad, refugio de adictos, casas de citas, una sede del Sindicato de los Trabajadores del Rastro Municipal; otros, en cambio, habían sido abandonados ante la espiral de violencia, pero al paso de los

años también se convirtieron en ruinas. Estaban llenos de escombros de basura y de huellas de sus otrora habitantes:

De ahí que en la mayoría de los sitios que se ocupaban para el desarrollo de estos proyectos, siempre existiera un proceso previo de investigación, de levantamiento de las condiciones del espacio, de valoración de la memoria. En función de esto los procesos se programaban tratando de generar un diálogo cercano con el origen histórico del espacio, pero también con las posibilidades de trasgredir esa imagen de violencia, de decadencia, de crimen (Ortega, 2019, 12min37s).

Paulatinamente fueron conformando una metodología de trabajo que implicaba la investigación que señala Hernández, así como el estudio de qué tipo de espacio era, los usos que había tenido, quiénes habían estado ahí y qué significaba ese espacio para la comunidad, ya que se encontró que algunas casas, negocios u oficinas, en un momento determinado, fueron guarida o miradores para grupos delincuenciales que también tuvieron que huir, pero que, en cuanto pudieron, regresaron para ocupar nuevamente la propiedad. Es muy importante señalar que la comunidad apoyó estos proyectos porque vieron cómo de ser ruinas o espacios de la delincuencia, se transformaron en auténticos centros culturales. Así, nació una red de seguridad comunitaria para la presentación de las intervenciones y el cuidado de los espectadores. Entrábamos a zonas peligrosas a ver obras o intervenciones performáticas, debíamos ir con ropa cómoda y estudiar previamente un manual para evitar ponernos en riesgo; como investigadora del Teatro de fronteras fui parte de esa experiencia. La llegada de los espectadores a esos lugares estaba perfectamente pautada y protegida; ocurrían escenas artísticas con/movedoras porque literalmente sobre las ruinas transcurría la vida, esa que en todo momento se encuentra en peligro. En ese espacio-tiempo, las obras se resignificaban; a partir de ello, establezco un paralelismo con la anécdota de Susan Sontag cuando vio una obra de teatro en Bosnia: en medio de la guerra una función teatral era vital para los creadores y los espectadores, y todos colaboraban para que pudiera suceder; se presentaba porque proporcionaba la sensación de que había normalidad, esa que ya no era parte del cotidiano, esa a la que accedían solo en contadas ocasiones. Entonces, el teatro brindó la posibilidad perdida de ensayar, de caracterizarse para salir a escena; dejar de ser víctimas para ser espectadores, aunque sea por unos minutos. En Bosnia se escuchaban las bombas y disparos, la gente corría por sus vidas o para encontrar algo para comer. En Tampico, por su parte, la gente vivía con miedo, habían visto o sufrido atrocidades inenarrables, estaban amenazados,

y salir de casa implicaba encontrarse en el peor de los casos con un enfrentamiento entre cárteles y militares, mirar edificios con las huellas de cientos de disparos y sentir la constante atadura del miedo. La sobrevivencia en los márgenes es muy compleja tanto que a veces no la alcanzamos a concebir; no obstante, ahí está el teatro para sensibilizarnos ante el dolor de los otros.

Al paso de los años, Teatro para el Fin del Mundo ha ido generando una metodología para el trabajo en contextos de violencia toda vez que se trata de exploraciones escénicas apoyadas en recursos precarios como el empleo de restos o ruinas en tanto contenedoras de memoria; además, se estudia cómo enfrentar los espacios considerando la complejidad de su propia historia y activando la vida que tuvieron, a la cual acceden realizando un trabajo de arqueología, es decir, penetrando diversos estratos de las ruinas. En esta dinámica, la figura del palimpsesto adquiere un sentido articulador. Como puede colegirse, en estos procesos son cruciales la investigación de campo y la investigación escénica cuando se trabaja en espacios tan cargados de historias y hasta de un contenido emocional imposible de evadir. Signa este trabajo el riesgo real; sin embargo, se asumen una situación de extremo cuidado. En este sentido, aparece la relevancia de la construcción de redes comunitarias que apoyen las tareas no solo como futuros espectadores, sino como participantes activos en el cuidado de los intérpretes, del público y los espacios. Para que las intervenciones se concreten hace falta el apoyo comprometido de un colectivo de personas: la escena ya no la hacen solo los creadores y los intérpretes, se necesita mucho más apoyo. Si bien los involucrados en las intervenciones saben que son vulnerables, en este contexto la vulnerabilidad asumida se transforma en herramienta política porque es acción que rompe la ley impuesta por los delincuentes y los militares.

He tratado de enfatizar en el vínculo directo entre el Teatro para el Fin del Mundo y su comunidad, pero ¿cómo la entendemos específicamente? En principio, como señala Roberto Esposito (2003), habría que tener en cuenta que los términos *communitas* y *communis* están en oposición a lo “propio”. En “todas las lenguas neolatinas, y no sólo en ellas, <<común>> (*commun*, *comune*, *common*, *kommun*) es lo que *no* es propio, que empieza allí donde lo propio termina” (Solapa *Communitas*, pp. 25-26; énfasis del autor). Dicho autor advierte que *communitas* es el conjunto de personas a las que las une, no una propiedad, sino un deber o

una deuda, un *munus* o un don que no se puede no dar. Así, “[L]a *communitas* está ligada al sacrificio de la *compensatio*” (p. 30; énfasis del autor); en ese orden, ¿cuál es ese don que no se puede no dar? Situándonos en los contextos de violencia, sería asumir una responsabilidad de la comunidad o bien hacerse cargo de una tarea para vivir, existir y estar expuestos. Por otro lado, Jean Luc Nancy señala: “Cum es algo que nos expone: nos pone los unos frente a los otros, nos entrega los unos a los otros, nos arriesga los unos contra los otros” (citado en Esposito, 2003, p. 16); es decir, nos sitúa y responsabiliza en esa zona de muerte.

La metodología para el trabajo escénico en contextos de violencia no se ha quedado en su aplicación en Tampico, ya que ha servido para problematizar otros lugares signados por violencias como Vietnam, Chernóbil, Ucrania, Fukushima, Palestina, entre otros. Esta metodología también se ha puesto en acción en otras ciudades de México; tal es el caso de la Ciudad de Monterrey, donde se intervinieron los restos del casino *Royale*, que fue blanco de la delincuencia organizada en 2011 dejando un saldo de 52 personas fallecidas. Otro lugar que se intervino fue en la discoteca *News Divine*; en este lugar se produjo una estampida provocada por una intervención policial el 20 de junio de 2008 en el que murieron 13 jóvenes y 16 resultaron heridos. ¿Qué es lo que produce una metodología para espacios signados por la violencia? Ángel Hernández refiere que, desde su perspectiva, “el teatro tiene que ver con la injerencia social, con la interrupción de la cotidianidad, tiene que verse más orientado hacia el concepto de representar un atentado sobre lo que podemos considerar el orden público” (Morales, 2016, s/p). En otros términos, se trata de un teatro de resistencia, de organización social y de insurrección ante el control sobre los ciudadanos.

Un ejercicio de tal dimensión no debe ser romantizado, pues el peligro real es constante. Teatro para el Fin del Mundo ya sufrió la desaparición de tres de sus integrantes, quienes se encontraban trabajando en la calle y, probablemente, los confundieron y simplemente se los llevaron; desde 2013 no se sabe nada de ellos. El propio Ángel Hernández se encuentra exiliado en la Ciudad de México, y regresa a Tampico para llevar a cabo un proceso escénico o para celebrar el Festival Teatro par el Fin del Mundo, pero ya no puede vivir en su ciudad. Como se indica:

Tras la desaparición de sus compañeros, Hernández y el equipo de Teatro para el Fin del Mundo endurecieron sus políticas de seguridad y tienen planes de contingencia. El proyecto se ha extendido de tal forma, que ya cuenta con sedes en otros países de Latinoamérica que,

bajo los ideales de TFM, realizan obras en sitios abandonados de Montevideo, Uruguay, y Córdoba, Argentina (Morales, 2016, s/p).

Como se advierte, el proyecto está vivo y afirma su vocación de resistencia como alternativa. Ahora bien, durante el confinamiento por la pandemia, el colectivo notó que mientras las personas estaban en sus casas, muchos edificios en ruinas estaban desapareciendo para dar lugar a conjuntos habitacionales de lujo. La historia estaba siendo borrada una vez más para afirmar la presencia del capitalismo; así, surgió uno de sus trabajos más recientes, *Catálogo de demoliciones*. Esta vez, la propuesta se enfocó en la memoria a partir de lo que ya no estaba. A las anteriores pérdidas, también se sumó la de los afectos contenidos en la arquitectura de la ciudad.

En un ensayo escrito en colectivo, Valeria Falleti, Paola González, Andrés Romero y Alejandra Herrera afirman que “[E]l arte que hoy es político no necesita de discursos sino de comprender cómo el poder se ejerce desde diferentes centros de comando [es] aquel que sigue apostando a la creatividad como fuerza disruptora de un orden injusto” (p. 51). Ese ha sido el motor de Teatro para el Fin del Mundo y del Teatro de Fronteras en general, prácticas dramáticas y escénicas para las que la comunidad es nodal; en suma, ejercicios críticos de riesgo y sensibilidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORONA OJEDA, G. A. (2019). *Breve historia de la guerra contra el narcotráfico y la regulación del cannabis en México*. Centro de Investigación y Docencia Económicas.

ESPOSITO, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu.

FALLETI, V. *et al.* (2017). El arte escénico y el narcotráfico. Política agonista para intervenir. *El Cotidiano*, (205), 47-56.

GALICIA, R. (s.f). Emancipaciones identitarias indígenas en el Teatro de fronteras. *ReCHERches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman* [En prensa].

MORALES V. F. (19 de julio de 2016). Teatro en un mundo en ruinas. *Periódico Reforma*. <https://diputadosciudadanos.mx/replica-de-medios/teatro-en-un-mundo-en-ruinas>

ORTEGA VETTORETTI, S. (21 de febrero de 2019). Entrevista a Ángel Hernández, Parte 1. [Video de *YouTube*]. <https://www.youtube.com/watch?v=xeR7Q2kMQk4&t=361s>

REMEDI, G. (2009). Teatro de frontera: espacios contaminados. Argumento desde la transmodernidad. En Roger Mirza (ed.), *Teatro, memoria e identidad* (pp. 83-99). Ministerio de Educación y Cultura.

A MATERIALIDADE DA VIDA COTIDIANA E SEU USO NA CONSTRUÇÃO DA CENA DE TEATRO: DIÁLOGOS COM AGNES HELLER

THE MATERIALITY OF EVERYDAY LIFE AND ITS USE IN THE CONSTRUCTION OF THE THEATER SCENE: DIALOGUES WITH AGNES HELLER

André Carlos Capuano

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

andrecapuano@gmail.com

<https://orcidg.org/0000-0002-9647-0669>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.168>

Fecha de recepción: 21.07.2023 | Fecha de aceptación: 22.08.2023

RESUMO

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre as distâncias entre o trabalho teatral e a vida cotidiana urbana onde esse trabalho é realizado. São compartilhadas questões sobre a materialidade do cotidiano urbano e seu uso na construção da cena teatral, através de uma análise das criações do USO - Teatro Urbano, com sede na cidade de São Paulo desde 2004. A investigação do USO é analisada à luz da teoria da vida cotidiana da filósofa Agnes Heller.

PALAVRAS CLAVE: Arte, materialismo, cotidiano, teatro, performance.

ABSTRACT

This article presents some reflections on the distances between theatre practice and the urban routine where this practice takes place. Thoughts about the materiality of everyday urban life and its use in the construction of the theatrical creation are shared through an analysis of the work of the collective USO-Urban Theatre, based in the city of São Paulo since 2004. The investigation led by the collective is analyzed in the light of Agnes Heller's theory of everyday life.

KEYWORDS: Art, Materialism, Everyday life, Theatre, Performance.

INTRODUÇÃO

Com consciência e enfoque variados por parte dos fazedores de teatro, a vida cotidiana urbana está presente em todas as criações cênicas desde o tempo em que elas passaram a acontecer nas cidades. Isso porque, ainda que a forma e o conteúdo da obra não explicitem o dia-a-dia urbano, os modos de vida dos artistas que fazem a obra e do público que a especta são pautados por esse cotidiano, e, assim, o acontecimento teatral é influenciado por ele.

Alguns artistas de teatro se interessam em lidar diretamente com essa realidade, dentre os quais aqueles que se direcionam para espaços que congregam elementos característicos da vida cotidiana urbana e, ali, esses artistas realizam criações cênicas na presença desses elementos. Consequentemente, de diferentes modos, ruas dos centros das cidades, avenidas, calçadas comerciais, parques, praças, árvores sobre o asfalto, rios poluídos, barbearias, serralherias, passarelas, viadutos, entre outros locais, passam a ser interseccionados à prática do teatro.

Nesse processo, esses locais característicos da vida cotidiana urbana são metamorfoseados em elementos cênicos, ou ainda, a materialidade cênica passa a incorporar a materialidade do cotidiano da cidade. Vale ressaltar que essa materialidade é composta não apenas pelas estruturas arquitetônicas, mas, fundamentalmente, por pessoas que operam suas cotidianidades em tais estruturas.

O que está em jogo nas criações artísticas que se dão na zona fronteira entre teatro e cotidiano urbano? Como os artistas lidam com a materialidade da vida cotidiana? Quais são as especificidades de criação teatral exigidas por essa materialidade? Como essa materialidade influencia os processos de criação em todo o seu percurso, ou seja, como ela influi na elaboração de projetos de criação, nos modos de ensaiar as cenas, nas apresentações e temporadas dos espetáculos, nas observações dos efeitos das obras, entre outras atividades constituintes de tais processos?

Essas perguntas guiam a pesquisa cênica do USO-Teatro Urbano¹, sediado na cidade de São Paulo desde 2004. Trata-se de um processo de investigação artística que,

¹ De 2004 a 2012 o trabalho não tinha nome. Em 2012 o coletivo recebeu o nome de Corpo e Cidade. Já em 2013, teve seu nome modificado para Corpo_Cidade, quando havia conseguido se fundir mais à estrutura da vida cotidiana. Em 2018, Uso recebeu seu nome atual.

desde 2018, encontrou na filosofia de Agnes Heller (1983, 1987, 2014) um instrumental teórico capaz de promover um olhar crítico sobre a própria trajetória da pesquisa, bem como projetar passos futuros em direção ao cotidiano urbano.

O objetivo deste artigo é expor sucintamente como alguns conceitos apresentados por Agnes Heller podem enriquecer as análises sobre as criações teatrais que se interessam em lidar com a vida cotidiana urbana, e, na mesma medida, podem incentivar artistas a inventarem e/ou desenvolverem processos singulares de criação, processos esses que atuem mais diretamente com as especificidades do cotidiano da cidade.

HOMOGENEIDADE X HETEROGENEIDADE. SURGIMENTO DA PESQUISA USO-TEATRO URBANO

De 2001 a 2004 foi realizado, na cidade de São Paulo, o projeto Formação de Público. Idealizado pela Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo e promovido por essa secretaria em parceria com a Secretaria de Educação, o projeto tinha como objetivo proporcionar à população da cidade, especialmente a alunos e professores da rede pública de ensino, um contato maior com o teatro. Essa aproximação se dava por meio de (i) acessibilidade física, através da oferta de transporte e de sessões teatrais gratuitas em salas de teatros da cidade e nas próprias escolas participantes; e, (ii) acessibilidade linguística, por meio do desenvolvimento de estudos e reflexões sobre a arte teatral em encontros periódicos entre profissionais e pesquisadores das artes cênicas, e professores e alunos da rede pública de ensino.

Eu participei desse projeto por dois anos como ator apresentando um espetáculo em escolas, parques, albergues, praças, calçadas, entre outros espaços públicos. Eram realizadas sessões de segunda-feira a sábado, com duas apresentações nas terças e quintas-feiras, totalizando oito apresentações por semana. Em dias de sessão dupla, a equipe trabalhava aproximadamente quatorze horas. Essa rotina nos obrigou a inventarmos modos de trabalhar que minimizassem a perda do estado artístico, uma vez que esse risco era iminente e a qualidade do jogo cênico ficaria prejudicada caso nos deixássemos levar, com o passar dos meses de trabalho, pelo cansaço e mecanização do dia-a-dia. Naquele momento, esse alerta, que impulsionou uma mudança de postura frente ao cotidiano da equipe, não carregava consigo reflexões sobre o problema, apenas nos

estimulava intuitivamente a fazer algo para preservar a boa qualidade da nossa atuação em cena.

Anos depois, a partir do encontro com a filosofia de Agnes Heller, foi possível decifrar o que intuíamos sobre o risco da relação entre arte e rotina cotidiana. Heller (2014) diz que:

[...] o homem participa da vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias. O fato de que todas as suas capacidades se coloquem em funcionamento determina também, naturalmente, que nenhuma delas possa realizar-se, nem de longe, em toda sua intensidade (p. 31).

Quando a autora aponta as múltiplas coisas exercidas simultaneamente por cada pessoa na vida cotidiana, ela está apresentando a *heterogeneidade*, uma categoria central de análise dessa esfera da vida:

Uno de los caracteres principales de la vida cotidiana es [...] la heterogeneidad, que se refleja en las relaciones entre esferas heterogéneas, en el mundo de los diversos tipos de actividad, y es requerida por la relación recíproca entre capacidades y habilidades heterogéneas. En la vida cotidiana participa [...] el hombre entero. Las esferas y las objetivaciones entre las que el particular desarrolla su actividad en la vida cotidiana, son recíprocamente, heterogéneas (Heller, 1987, pp. 115-116).

O *homem inteiro* que Heller indica aqui, provém de uma categorização feita pelo filósofo Gyorgy Lukács, de quem Heller foi aluna, assistente e colaboradora até o fim da vida dele. Essa categoria de Lukács (1966), define o modo de vida cotidiano como um modo que faz com que cada ser humano coloque todo o seu ser a serviço de múltiplas tarefas, muitas vezes tarefas simultâneas, e, conseqüentemente, como um modo de vida que faz com que cada ser humano seja incapaz de se dedicar inteiramente a algo.

Outro modo de vida seria aquele do *inteiramente homem* ou *homem inteiramente comprometido*. Nas palavras de Heller (1987), “el ‘hombre enteramente comprometido’ es una individualidad que concentra todas sus fuerzas y capacidades en el cumplimiento de una sola tarea incorporada en una esfera homogénea” (p. 116). Para Lukács e Heller, a arte seria uma dessas esferas *homogéneas* através das quais e pelas quais o ser humano concentra todos os seus sentidos, suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias e ideologias a serviço de algo. Por exemplo, a realização de uma cena teatral convida atores e público à homogeneidade, dito

de outro modo, o teatro convoca as pessoas envolvidas em sua realização a se dedicarem plenamente a ela durante o tempo de sua existência.

Para estes autores, *heterogeneidade* e *homogeneidade* é um par categorial central para analisar a vida cotidiana e a arte, sendo que a primeira é heterogênea e a segunda é homogênea. Dentre outras esferas homogêneas estão a ciência e a filosofia. Segundo Heller (1987, 2014), a maioria das pessoas vive a maior parte da sua vida na heterogeneidade, inclusive as pessoas que se dedicam e trabalham com arte, filosofia e ciência. Porém, elas devem acessar constantemente o modo de comprometimento total que as esferas homogêneas exigem para serem realizadas.

No nosso caso, artistas do espetáculo que integrava o projeto Formação de Público, depois dos meses de criação da peça, deveríamos comprometermos inteiramente na realização das sessões que tinham duração de uma hora. Não obstante, essas sessões faziam parte de uma jornada de quatorze horas diárias de trabalho que incluía até cinquenta quilômetros de locomoção dentro de uma Kombi, muitas vezes em trânsito veicular totalmente congestionado; montagens apressadas de cenário; algumas apresentações sob um sol escaldante à beira de represas onde as pessoas nadavam durante a sessão do espetáculo; outras apresentações em quadras esportivas cedidas a contragosto por jogadores de basquete; algumas outras apresentações na frente de cantinas escolares exalando o cheiro de salsichas; uma apresentação em um pátio que havia sido incendiado na noite anterior em protesto realizado por alguns alunos; sessões em albergues destinados a pessoas em extrema miséria, algumas delas à beira da morte; sessões em teatros escolares bem equipados; sessões em quadras arrumadas cuidadosamente para o espetáculo; intervalos curtos entre uma sessão e outra, comendo macarrão com os alunos; intervalos longos onde era servido um jantar balanceado nutritivamente, coordenado pelos alunos que faziam aulas de gastronomia e nutrição; telefonemos dos atores, das atrizes, da equipe técnica, do motorista da Kombi para seus amigos e familiares; idas aos bancos dos bairros onde se localizavam as escolas, para pagamento de contas de água, luz, gás; entre outras diversas atividades e situações que se tornaram corriqueiras. O espetáculo tinha sessenta minutos de duração e ocorria em meio a essa rotina.

Com o passar dos meses, a esfera do cotidiano começou a invadir a cena e a tornou também cotidiana, ou seja, a homogeneidade exigida pela cena teatral estava sendo comprometida pela heterogeneidade do cotidiano. Fazíamos o espetáculo

mecanicamente, como mais uma tarefa do dia-a-dia a ser executada; além disso, percebíamos que os aquecimentos corporais e vocais não surtiam mais efeito. Não conseguíamos convocar nossa presença total na cena, fazíamos a peça pensando nas contas a pagar, na comida que íamos comer, no horário de chegada em casa, entre outros pensamentos e sentimentos que não se relacionavam poeticamente com a cena.

Para não perder completamente nosso interesse pelo trabalho, nos restou aproveitar o dia-a-dia. Dessa forma, passamos a jogar basquete com os alunos antes do espetáculo, a nadar na represa, a nos divertir enquanto comíamos com os alunos e os professores, a conversar mais demoradamente com as merendeiras, a frequentar o comércio dos bairros, entre outras atividades. Aos poucos, essas atividades do cotidiano começaram a ser nosso aquecimento para estar em cena. Isto é, inconscientemente passamos a invadir a esfera cotidiana heterogênea com a esfera artística homogênea, uma vez que todas as atividades que fazíamos fora de cena passaram a estar a serviço da convocação da nossa presença de jogo cênico.

Inicialmente esse processo surtiu efeito e voltamos a ter boa qualidade de jogo teatral. Porém, com o passar do tempo, essas atividades do dia-a-dia que escolhíamos fazer passaram a nos interessar mais do que o espetáculo:

Aos poucos uma inversão começou a se operar na atividade de criação, pois jogar basquete, conversar com as cozinheiras responsáveis pela merenda, isto é, conviver nos locais de modo criativo, passou a despertar um interesse artístico maior do que o que acontecia dentro da corda que delimitava o espaço cênico do espetáculo. De certa forma, entrar no cotidiano das escolas com uma máscara representando um determinado caráter proveniente da *commedia dell'arte*, havia deixado de ser a melhor maneira de estabelecer um diálogo com as pessoas do local. Além disso, os/as artistas envolvidos/as já sentiam a dificuldade de traçar representações sociais com a máscara tipificada. Esse era também um momento em que no teatro paulistano surgiam ideias importantes que geraram, na década seguinte, debates intensos entre representação e representatividade, principalmente nas formas teatrais tipificadas como o melodrama, o circo-teatro, etc. Entrar na corda, como universo separado do real, que trata do real através da mimese do mesmo, se tornava, em diversos aspectos, menos potente do que adentrar a realidade a partir daquilo que se é e daquilo que a própria realidade é (Capuano & Torres, 2021, p. 50).

A proximidade entre teatro e cotidiano parecia ter que ser mais real e complexa, uma vez que não interessava mais apenas falar sobre o cotidiano da cidade, ou mesmo fazer teatro no cotidiano da cidade. Quando acabou o vínculo com o projeto Formação de Público, em 2004, eu continuei investigando artisticamente essas questões. Era o começo

de uma tentativa de fazer teatro com o cotidiano da cidade. Assim, surgiu a pesquisa que hoje se chama USO-Teatro Urbano.

PRIMEIRAS TENTATIVAS E LIMITAÇÕES PARA A APROXIMAÇÃO ENTRE TEATRO E VIDA COTIDIANA URBANA. LONGA DESCIDA AO ASFALTO

Os primeiros experimentos do USO rumo ao cotidiano da cidade foram realizados na região central de São Paulo, sobretudo em ruas, calçadas e praças. Inicialmente, tudo o que estava ao alcance dos olhos dos artistas participantes foi olhado como teatro, operando desse modo um enquadramento cênico do real. Desse modo, árvores, prédios, pontos de ônibus, lojas, entre outros elementos, eram concebidos como cenários; as pessoas foram olhadas como personagens; as ações e diálogos foram contemplados como texto; e as situações cotidianas foram encaradas como situações teatrais. Diversos experimentos foram feitos a partir dessa perspectiva e muitos deles foram gratificantes para os artistas que passaram a ver a cidade como teatro.

No entanto, esses primeiros exercícios propostos para criação de cenas, e as cenas criadas, operavam com um limite de pensamento que não contribuía para a aproximação real entre teatro e cotidiano urbano. Esse limite pôde ser compreendido posteriormente, quando houve o encontro com a filosofia de Agnes Heller. Valendo-se das categorias de análise da autora, podemos dizer que, naquele momento inicial, o pensamento que guiava a pesquisa era um pensamento *ultrageralizador* ou *hipergeneralizador*. Segundo Heller (1987):

Para comprender mejor la problemática de la hipergeneralización, debemos preguntarnos de dónde tomamos los juicios, los tipos, las normas de acción bajo los cuales subsumimos espontáneamente el hecho singular. Muchos los tomamos simplemente de nuestro ambiente, sin someterles a discusión, sin verificarlos, y se trata, por tanto, de datos que preceden a la experiencia del particular. Los definiremos como normas, tipos y juicios preconstituidos. Lo cual no significa que no hayamos tenido nunca experiencias personales al respecto (lo que es perfectamente posible), sino solamente que encuadramos siempre las experiencias personales en tales esquemas sin poderlas ampliar y en parte cambiar o revisar. De este modo aparece un tipo social de acción (y pensamiento) que, aun siendo psicológicamente activo, en el plano del conocimiento y de la moral es pasivo (p. 307).

No caso do USO, o fato singular em questão era a tentativa de fazer teatro com a vida cotidiana urbana. Para isso, era preciso se dedicar à apreensão mais complexa dessa

singularidade a fim de superar a ultrageneralização tanto do teatro quanto da vida cotidiana, bem como da relação entre essas duas realidades.

As primeiras experiências do USO não me satisfizeram. Eu intuía que as respostas rápidas aos problemas que me levaram a querer investigar modos de aproximar o fazer teatral e o cotidiano urbano não eram suficientes. Nesse período, eu ainda não tinha a consciência de que aqui estava colocada uma questão relacionada ao método, já que isso eu só pude compreender depois de anos de trabalho na rua e depois de começar a estudar a corrente filosófica da qual Agnes Heller fazia parte quando ela escreveu seus trabalhos sobre a vida cotidiana, ou seja, o materialismo histórico dialético. Essa linha filosófica foi construída a partir de Friedrich Hegel, transformada por Karl Marx e Friedrich Engels, investigada por Lenin, e resgatada e defendida por György Lukács. Segundo essa corrente de pensamento:

[...] o homem vive em muitos mundos, mas cada mundo tem uma chave diferente, e o homem não pode passar de um mundo para o outro sem a chave respectiva, isto é, sem mudar a intencionalidade e o correspondente modo de apropriação da realidade (Kosik, 1995, p. 29).

Assim, a interpretação de uma realidade se dá “não mediante a redução a algo diverso de si mesma, mas explicando-a com base na própria realidade” (Kosik, 1995, p. 35). É preciso se aproximar do objeto, se deixando levar por seus movimentos.

Por essa perspectiva epistemológica, podemos afirmar que nos primeiros experimentos os artistas que participavam do USO estavam regendo o objeto de fora e, portanto, não estavam conhecendo o objeto. Dado que o interesse era criar com o cotidiano (não apenas sobre, a partir ou para o cotidiano), os artistas deveriam apreender os seus elementos constituintes interpretando a realidade com base na própria realidade. Nesse sentido, era necessário compreender a lógica interna da vida cotidiana dos territórios escolhidos, bem como compreender a lógica interna, ou seja, necessária, da relação entre esse objeto e o teatro.

Embora ainda inconsciente dessa questão metodológica, pude concluir, através da prática frustrada por cenas e ensaios que não rompiam uma espécie de bolha teatral, que não era tão simples se aproximar da realidade do cotidiano. Até 2014, dez anos de tentativas se passaram, durante os quais fiz alguns espetáculos de teatro na rua; abandonei a rua algumas vezes; fiz experimentos individuais diversas vezes descobrindo modos de

aproximações; realizei conversas sobre teatro com as pessoas da rua, com as quais eu combinei simples ações que nós passamos a chamar de cena; fiz parcerias com artistas e grupos de teatro que queriam investigar esse movimento de aproximação criando alguns experimentos e espetáculos em conjunto com eles; criei procedimentos de ensaio; entre outras coisas. Diversas pessoas participaram desses processos, em épocas diferentes, com tempo de permanência variado, e eu, como condutor do USO, servi de elo entre as múltiplas questões surgidas no percurso, sempre perturbado pela aparente impossibilidade de conseguir de fato criar teatro com a cidade. Esse processo eu chamo de longa e demorada descida ao asfalto.

CHEGADA AO ASFALTO

Durante dez anos, USO fez uma longa e demorada descida em direção ao asfalto, até que em 2014 começou a tocar a tessitura cotidiana urbana. Essa nova etapa da pesquisa foi fomentada por uma residência artística coordenada por mim na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no bairro do Bom Retiro, também na região central da cidade de São Paulo. O intuito da curadoria da instituição era que houvesse uma residência que proporcionasse uma relação mais direta entre a Oficina Cultural e as pessoas do bairro. Aproveitei para rever os anos anteriores da pesquisa e fazer uma síntese do material, o que levou à criação dos Procedimentos Relacionais do USO, os quais são jogos com regras bastante definidas que possibilitam aos participantes acelerar o processo de entrada na vida cotidiana dos locais escolhidos pela pesquisa.

Os Procedimentos Relacionais foram compartilhados com diversos artistas que se inscreveram para a residência. Eles foram estudados e aplicados no processo de construção de relações com o bairro na busca de uma criação de cenas teatrais que se desse junto com o cotidiano local. Nesse trabalho foi possível verificar um diálogo mais interessante entre os artistas proponentes e as demais pessoas do bairro participantes do processo. Isso porque as respostas das pessoas que operavam o cotidiano local foram diferentes daquelas habitualmente proferidas em relação a realizações artísticas na cidade de São Paulo, como: “artista é vagabundo”, “tudo bem, isso é teatro”, “que legal, é teatro”. Embora muitas das respostas às propostas artísticas da residência de USO eram de confronto, elas eram mais complexas que essas, e menos passivas. Algumas delas se transformaram em ação dos moradores, trabalhadores e demais frequentadores do bairro, dentre as quais está o encontro de M. com um policial para discutir sobre arte:

Uma das ações do Uso foi distribuir carne moída pelo asfalto e outros locais da Rua Três Rios. Essa ação fazia parte do procedimento [relacional] que se denominava Ruídos Poéticos, no qual o intuito era perceber, realçar e/ou criar estranhamentos, isto é, ruídos, na realidade cotidiana local. A ação específica da carne sobre o asfalto despertou a ira de M., um comerciante que tinha uma loja na Rua Três Rios. Um dia, ele tirou uma foto de um cavalete onde tinha carne moída, para, em suas palavras, “usar como prova”. Ao enquadrar esse aspecto do real, M. produziu um objeto, a foto, que servia de evidência do fato ocorrido. Ele então chamou a polícia e se encontrou com o policial no saguão da Oficina Cultural Oswald de Andrade. Ali, eles discutiram sobre o que era ou não era arte. Depois desse encontro os policiais se tornaram parte recorrente das ações, e M. dançava jocosamente e ria com seus colegas quando o espetáculo Corpo_Cidade_Bom_Retiro, produzido a partir das experimentações na região, passava em frente ao seu comércio (Capuano & Torres, 2021, p. 56).

A gravação de uma fala de outro comerciante sobre uma cena do espetáculo Corpo_Cidade_Bom_Retiro², resultante da residência, indica que os objetivos artísticos de USO estavam mais próximos de serem alcançados. Ele diz:

Teve teatro de rua aí, muito melhor. Feito de noite. Não atrapalha o trânsito, não atrapalha nada. Atrapalha o trânsito, é uma rua de movimento. [...] Vou arrumar um rato, juro por deus, vou criar, amarrar no rabo e soltar no meio. (USO, 2014a, 12s).

Outro registro afirmativo da relação mais próxima entre o teatro do USO e o cotidiano urbano foi feito pela rede Globo local, em entrevista concedida pela esposa de M. ao jornal SPTV, quando ela nega o estatuto de arte às ações do Uso: “eu não acho que é arte, a não ser que eles me digam qual é o objetivo do que eles estão fazendo e o propósito disso” (USO, 2014b, 1 min 38 s). Além disso:

A matéria do SPTV foi assistida pelos trabalhadores, trabalhadoras, moradores e moradoras da Área de Atuação nos bares do Bom Retiro e a discussão se ampliou. Passados sete anos, quando um/uma artista do Uso passa pela Rua Três Rios, há conversas com os trabalhadores e trabalhadoras e M. abre um sorriso desconcertado e desconcertante (Capuano & Torres, 2021, p. 56).

Essas e outras respostas das pessoas do território ao processo de criação do USO, na residência artística na Oficina Cultural Oswald de Andrade, indicaram que a pesquisa estava chegando a um novo patamar, ou seja, finalmente estava pisando o asfalto e se aproximando da possibilidade de criar teatro junto com o cotidiano urbano. Mas ainda era apenas uma chegada, e a criação não era junto com o cotidiano urbano. Estávamos começando a pisar no asfalto.

² Informações sobre o espetáculo podem ser acessadas em <https://www.uso.art.br/obra02-bom-retiro>

Essa imagem de descida e chegada ao asfalto é inspirada no filme *Tão Longe, Tão Perto*, de Win Wenders (1993). Nessa obra, o personagem anjo Cassiel, de tanto amar o modo de vida dos seres humanos, decide abandonar sua condição de ser eterno que pensa, ouve e vê as pessoas de longe, para se tornar, ele próprio, um ser humano. Há uma cena em que Cassiel desce do topo do monumento Siegestäule, ou Obelisco da Vitória, em Berlim, e chega ao asfalto da cidade. Durante o filme, ele passa por várias fases em seu processo de aproximação: sai do campo distanciado, conceitual, passa pelo estranhamento do aprendizado das coisas humanas mais banais como andar, comer e pedir bebida em um bar ficando cada vez mais perto de se tornar humano.

Na residência no Bom Retiro, foi criado um procedimento inspirado no personagem anjo Cassiel. Como dispositivo de investigação relacional com a cidade foi elaborado um jogo de cartas a partir da trajetória desse anjo. As cartas inventadas direcionaram os modos das/dos artistas se relacionarem no território, desde uma grande distância do cotidiano, como a carta *Anjo Tão Perto do Paraíso*, cujo direcionamento era: *Você deve ver pessoas, objetos, prédios, animais, com distância, pensar sobre as pessoas e as coisas, ter a distância de quem vive desde sempre e para sempre*. Até uma mínima distância do cotidiano, como a carta *Homem Tão Perto das Funções*, cujo direcionamento era: *Você deve se mover guiado pelas funções, ter pensamentos funcionais e ações funcionais. Ser usado pela cidade e usá-la de acordo com as funções*.

O aspecto de jogo com o cotidiano traz consigo a possibilidade de escolha, assunto central na filosofia helleriana. Para Heller (1987, 2014) a ampliação de escolhas por dentro da vida cotidiana é um combate contra a separação entre o ser humano e aquilo que constitui a sua humanidade, ou seja, é um combate contra a alienação. Em *Sociologia de la vida cotidiana* (1987), a autora problematiza a questão do jogo apresentando sua positividade e negatividade:

Como hemos dicho, mediante el juego pueden ser puestas en movimiento *todas las facultades humanas*. [...] ¿Cuál es, por tanto, la función del juego en la vida cotidiana? El juego constituye una actividad que desarrolla las capacidades, que está guiada por la fantasía, y que —dada su falta de consecuencias— *no puede ser un deber*: no se podría nunca exigir, ni nunca nadie lo ha hecho. El desarrollo de las capacidades sin consecuencias sociales, por un lado y la inexigibilidad por otro, crean una particular *esfera* y una particular *consciencia de libertad*. Tenemos así un momento positivo y un momento negativo interrelacionados entre sí. Es negativo el aspecto de la ausencia de obligación; el dato positivo es el desarrollo de las capacidades (pp. 373-375, grifo no original).

Assim mesmo, Heller (1987) ressalta a tendência da alienação em invadir esferas que não seriam alienadas, tanto mais quanto a sociedade em questão estiver dominada pela alienação:

Todos los pensadores que han emitido hipótesis sobre un futuro no alienado, se han interesado particularmente por la parte que el juego puede tener en un mundo sin alienación (Rousseau, Fourier). Por el contrario cuanto más alienadas son las relaciones sociales, cuanto mas alienada es la actividad de trabajo y la misma vida «verdadera», tanto más clara y unívocamente el juego se convierte en una *evasion*, en un punto de apoyo, en una pequeña isla de libertad. [...] Los adultos juegan la mayoría de las veces para olvidar el mundo, para crear un mundo distinto en el lugar del real, y también para constituirse una pseudo-individualidad en el lugar de una individualidad efectiva. [...] El juego, elegido como instrumento de evasión, sigue siendo improductivo y el mismo hombre, precisamente a causa de la libertad subjetiva conservada de este modo, se convierte en *prisionero del juego* (p. 375, grifo no original).

E conclui que:

La lucha contra la alienación se convierte en una lucha por la *reconquista* del juego. Debe ser reconquistado el juego auténtico, que no es el juego de las funciones, las apariencias, sustituto de la vida, sino parte orgánica de la libertad finalmente conquistada (p. 376, grifo no original).

Refletindo por essa perspectiva, USO se encontrava no limiar entre a alienação e a liberdade, isso porque o jogo estava sendo proposto, e quase o tempo todo jogado conscientemente, apenas pelos artistas participantes da residência. Ainda que as diversas respostas das demais pessoas do bairro fossem criativas, pouco elas participavam conscientemente do jogo, muito menos propunham suas regras e objetivos. Era preciso descer mais em direção ao asfalto para chegar a uma tentativa de horizontalidade na criação conjunta com o cotidiano local.

INFILTRAÇÃO NA VIDA COTIDIANA URBANA. INFILTRAR E SER INFILTRADO

Em 2015, a pesquisa foi levada do Bom Retiro para o bairro da República, também no centro da cidade de São Paulo. Alguns artistas participantes da residência permaneceram nessa jornada. Nesse momento, buscou-se uma relação mais continuada com as pessoas do território, criando rotinas com elas. Agora a pesquisa se debruçava sobre uma infiltração na vida cotidiana local, de modo que os artistas se infiltrassem ali, mas também fossem infiltrados por ali. Antes de qualquer jogo, era necessário ser jogado para descobrir os jogos locais.

Para isso, foram utilizados procedimentos relacionais que tinham sido treinados no Bom Retiro, bem como outros foram criados. Já, aqueles que causavam ruídos no cotidiano foram deixados provisoriamente de lado, bem como o foram aqueles que tinham servido para levar a pesquisa até o asfalto, como o Jogo das Cartas do Anjo. Para a infiltração acontecer, foram utilizados os seguintes Procedimentos Relacionais³: (1) área de atuação; (2) habitação; (3) atuante; (4) anonimato; (5) infiltração; (6) suspensão de visões/filtros pré-existentes; (7) enunciado; (8) qualquer; (9) contagem de tempo; (10) ação metamorfose; (11) giro; (12) mapeamento; (13) formações; (14) registros; (15) suspensão; (16) rotina. Para a construção do espetáculo Corpo_Cidade_Rotinas_(ficção), resultante do processo de infiltração na República, foram utilizados também os seguintes Procedimentos Relacionais: (17) abertura de procedimento; (18) diálogos; (19) ruídos poéticos; (20) narrações do que se vê; e (21) andar olhando para as entranhas.

Sem dizer que se tratava de um processo de teatro, cada artista participante da pesquisa passou a realizar as mesmas atividades que grande parte das pessoas realizava no quarteirão escolhido para ser o território de criação. Com essas atividades, cada artista criou rotinas, repetidas duas vezes por semana durante meses, as quais geraram relações cotidianas com os trabalhadores locais. Depois de alguns meses de relação, depois de quase se esquecer de que estava ali por escolha artística, cada artista realizou uma fala de caráter explicitamente artístico convidando seus interlocutores daquele cotidiano a criarem junto com ele. Nessa fala foi dito que a ação que eles realizavam juntos, como por exemplo, a ação entre um artista e o balconista que sempre servia café para ele, que essa ação, pela perspectiva do artista, era uma criação, porque ele estava escolhendo ir ali como uma criação. Assim, a conversa era considerada por ele uma criação teatral, também o balcão, o gesto do balconista, e tudo o que acontecia ali naquele momento. Por fim, o artista perguntava a seu interlocutor se eles poderiam continuar criando aquilo juntos, isto é, se ele poderia continuar indo ali tomar café e se o balconista queria continuar criando com ele. Quando o convite era aceito, depois de algumas semanas de criação conjunta, o artista perguntava a esse seu novo parceiro de criação se ele gostaria de fazer modificações na ação, alterando falas, cenário, adereços, gestos, e tudo o mais que estava presente no acontecimento. Nesse sentido:

³ A descrição detalhada dos Procedimentos de 01 a 10 pode ser assistida em <https://www.youtube.com/watch?v=eB6y5qDjeEY>

A conversa por dentro do cotidiano que desnaturaliza o cotidiano passou a ser entendida como a principal obra criada pelo Uso, uma vez que se compreende como obra o instante em que o balconista reflete sobre o seu gesto realizado todos os dias e escolhe se vai realizar daquele mesmo modo ou não. Assim, ainda que se faça o gesto repetido na aparência exterior, ele já não será o mesmo, uma vez que internamente opera-se uma dimensão de escolha (Capuano & Torres, 2021, p. 59).

A partir das cenas de teatro criadas nessas relações, foi criado o espetáculo itinerante de rua *Corpo_Cidade_Rotinas_(ficção)*⁴, um espetáculo realizado por alguns artistas do USO e dezenas de trabalhadores e trabalhadoras locais, os quais atuaram durante a temporada de um ano com duas sessões semanais, de Dezembro de 2015 a Dezembro de 2016. O espetáculo era uma jornada por dentro do cotidiano dos quarteirões das ruas Barão de Itapetininga, Dom José de Barros, Vinte e Quatro de Maio e Avenida Ipiranga. O espetáculo não recebeu verba pública ou privada para a sua realização, pois uma produção totalmente independente, do Uso em parceria com as demais pessoas do território.

Com esse trabalho, a pesquisa USO chegou à tessitura cotidiana urbana e os artistas, as cenas e também o modo de produção se misturaram, quase completamente, com a vida cotidiana local: USO tinha conseguido fazer teatro com a cidade, com a vida cotidiana urbana. Para isso, tinha inventado modos de fazer teatro; no entanto, esses modos levaram o trabalho a um beco sem saída.

BECO SEM SAÍDA. ENCONTRO COM AGNES HELLER

Depois de dois anos de infiltração recíproca entre os artistas de USO e o cotidiano do quarteirão do bairro da República, a pesquisa chegou ao seu ápice, mas também tocou um ponto de estagnação, o qual quase fez a investigação acabar. A sensação era de que nada seria mais intenso do que aquele processo, mas era muito difícil manter o espetáculo em cartaz por mais tempo, uma vez que nunca houve recursos financeiros para remunerar os artistas do projeto. Isso, sobretudo, porque o trabalho recebeu todas as negativas de editais públicos de incentivo ao teatro do município e do estado de São Paulo. Além de ser difícil enquadrar o formato do espetáculo a esses editais, o trabalho não tinha um apelo da crítica especializada, já que não teve chance de cair nas graças dessa crítica porque seus agentes

⁴ Uma descrição pormenorizada desse espetáculo encontra-se em Capuano & Torres (2021), disponível em <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4950>. Outras informações e análises sobre o espetáculo também podem ser acessadas em <https://www.uso.art.br/obra01-rotinasfic%C3%A7%C3%A3o>

não compareceram às sessões por mais que tivessem sido convidados durante um ano de temporada.

Assim que acabou a temporada, alguns artistas saíram da pesquisa e outros chegaram à sua nova etapa. Como as descobertas do processo anterior ainda estavam muito latentes, a investigação seguinte partiu da repetição dos procedimentos anteriores, agora com um novo coletivo. Porém, a permanência de parte dos novos participantes seria mais curta, o que gerou um teste de expansão que se deu através da experimentação com novos artistas, simultaneamente um teste de condensação, o qual se deu pela diminuição do tempo. Embora o resultado para os artistas ingressantes fosse satisfatório, pouco se construiu de relação com as pessoas do quarteirão, devido à redução do tempo.

Outros experimentos foram feitos no ano de 2017, mas parecia que a pesquisa não saía do lugar. A impressão era de que não fazia sentido algum continuar buscando a aproximação entre o teatro e o cotidiano urbano, uma vez que já tínhamos encontrado um caminho que nos levou a um beco sem saída. Não obstante, antes de desistir da pesquisa, me dirigi para a academia em uma graduação em filosofia. Era uma tentativa de criar nesse beco sem saída, ou de pelo menos entender esse beco.

Minha necessidade de abstrações teóricas partiu do concreto da cidade com o objetivo de retornar com mais compreensão à realidade desse concreto. Penso que esse ponto de partida tenha sido determinante nas escolhas que me colocaram em contato com Agnes Heller, uma vez que sua teoria da vida cotidiana foi escrita na corrente filosófica marxista, especificamente um marxismo que faz defesa do método materialista histórico-dialético.

Foi através desse método que Ágnes Heller decifrou a vida cotidiana. Contrária à escassez de material filosófico sobre o assunto e ao idealismo que depreciava o cotidiano nos pensamentos que a precederam, ela buscou apreender, nas palavras de Gyorgy Lukács, “la vida cotidiana como totalidad específica” (citado em Heller, 1987, p. 13). Este autor afirma que através de sua investigação e de sua exposição em *Sociologia de la vida Cotidiana*, Heller nos oferece:

Un cuadro conjunto en el cual tenemos con nitidez frente a nosotros, no solamente las funciones de la vida cotidiana, sino la misma vida cotidiana en el concreto ser-así de su génesis, de sus límites, de su actuar auténtico. Este complejo de problemas extremadamente importante de la vida social es de este modo expuesto por Agnes Heller con mayor claridad, globalidad, con mayor disponibilidad para desarrollos ulteriores,

de lo que habían hecho los escasos autores que hasta ahora se han ocupado de tan importante tema. Ésta es la razón por la que su escrito representa uno de los estudios más importantes de todo el campo de investigación sobre la génesis y el devenir del ser social concreto (citado em Heller, 1987, p. 14).

Segundo Heller (1987), a maior parte das pessoas, durante a maior parte do tempo de suas existências vive na cotidianidade, independentemente de terem ou não terem consciência disso. Ninguém pode escapar da vida cotidiana porque é ela que propicia a sobrevivência de cada pessoa e, também, a continuidade da existência da espécie humana. É o mundo onde nascemos e onde aprendemos a nos mantermos vivos realizando todas as atividades necessárias para isso, de uma maneira eficaz para os padrões sociais em vigor.

Fundamentada pelo pensamento de Karl Marx (2015), Heller (1987) aponta que nas sociedades determinadas pela propriedade privada —vinculada à produção mercantil, ao trabalho assalariado e à divisão do trabalho—, as pessoas deixam de lado seus interesses mais genéricos, ou seja, os interesses de humanidade, e a vida cotidiana se dirige quase em sua totalidade para os interesses particulares. Em consequência do processo de exploração da força de trabalho, o interesse particular da maior parcela da população mundial foi reduzido a comer, beber e dormir, isto é, um interesse apenas na sobrevivência. Enquanto isso, a outra parcela da população defende suas particularidades menos miseráveis economicamente, mas também imediatas pensando nos benefícios próprios que garantam o bem-estar de si mesmo independentemente do que ocorra com a espécie humana.

Porém, Heller (1987) considera que esse panorama de rebaixamento de vida não é intrínseco à vida cotidiana, mas é um sintoma de determinadas organizações sociais. Considera também que as transformações dessas organizações se dão por dentro do cotidiano, uma vez que o cotidiano é “el fermento secreto de la historia” (p. 20). Assim, na vida cotidiana estariam os caminhos para as revoluções, bem como se encontrariam ali os motivos de alguns fracassos revolucionários. Por isso, Heller se dedicou a elaborar uma teoria da vida cotidiana que “no negase su afinidad con la enajenación y, sin embargo, afirmase al mismo tiempo que junto a la estructura intranscendible de la vida cotidiana y a pesar de ella una vida cotidiana no alienada es también al menos concebible” (p. 6).

Nesse processo de enfrentamento da alienação por dentro da esfera da vida cotidiana, a filósofa considera a arte uma aliada, pois ela contribuiria para a construção da individualidade das pessoas. Ou seja, a arte favoreceria a consciência de cada pessoa em relação à sua própria constituição particular e genérica ampliando as possibilidades de escolhas no dia-a-dia que valorizariam a humanidade.

Em *Sociologia de la vida cotidiana*, apresenta todas as categorias que ela apreendeu em seu estudo na busca da compreensão do que *a vida cotidiana é*. Através dessas categorias, pode-se perceber que o USO estava sendo levado pelo fluxo cotidiano e criando com esse fluxo, mas não estava compreendendo as entranhas da matéria cotidiana, a sua estrutura e a sua gênese. Por isso, o trato artístico com a matéria estava limitado, sem capacidade de novos movimentos e experimentações.

Mais uma vez a pesquisa corria o perigo de operar com um pensamento ultrageneralizador. Ou seja, um modo cotidiano de pensar estava se infiltrando na pesquisa:

São traços característicos da vida cotidiana: o caráter momentâneo dos efeitos, a natureza efêmera das motivações e, a fixação repetitiva do ritmo, a rigidez do modo de vida. De forma análoga, é o pensamento cotidiano um pensamento fixado na experiência, empírico e, ao mesmo tempo, ultrageneralizador [...]. De duas maneiras chegamos à ultrageneralização característica de nosso pensamento e de nosso comportamento cotidianos: por um lado, *assumimos* estereótipos, analogias e esquemas já elaborados; por outro, eles nos são “*impingidos*” pelo meio em que crescemos e pode-se passar muito tempo até percebemos com atitude crítica esses esquemas recebidos, se é que chega a produzir-se uma tal atitude” (Heller, 2014, pp. 63-64, grifo no original).

Agnes Heller me fez perceber que o beco sem saída era falso, que era na verdade o início de uma longa jornada de jogos com os diversos elementos constituintes da vida cotidiana urbana que estavam (e ainda estão) e muitos continuarão sendo ignorados inconscientemente por mim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diálogo com a teoria da vida cotidiana da filósofa Agnes Heller tem a potência da construção de um rico instrumental crítico para a observação dos mais variados aspectos da relação entre o fazer teatral e a vida cotidiana das cidades onde esse fazer ocorre. As categorias apresentadas pela autora podem enriquecer as análises sobre as criações teatrais que se interessam em lidar com a vida cotidiana urbana, e, na mesma medida,

incentivar artistas a inventarem e/ou desenvolverem processos singulares de criação que atuem mais diretamente com as especificidades do cotidiano da cidade.

Através do encontro com a teoria da vida cotidiana de Heller, a pesquisa USO - Teatro Urbano encontrou sentido e apoio de existência. Pudemos refletir com mais inteireza as razões pelas quais insistimos em nadar contra a corrente, os porquês de permanecemos em um quarteirão do centro da cidade de São Paulo desde 2015 fazendo teatro em parceria artística com os trabalhadores e as trabalhadoras em seus locais de trabalho, ou seja, em lojas, em barracas, em carrinhos, em casa de jogos, em restaurantes, no horário comercial, em pleno pico da atividade cotidiana urbana. Além disso, pudemos entender, com Heller (1983), que fazemos isso para assumir e lidar criticamente com nosso papel conquistado indiretamente na divisão social do trabalho, na qual ficou a cargo de poucos a lida com a arte, quando essa se tornou uma profissão de especialista. Cabe dizer que, no Brasil, essa divisão faz com que a maioria esmagadora das peças teatrais seja vista sempre por uma minoria da população, geralmente também artistas.

Heller possibilitou também uma observação mais precisa da variação das distâncias entre o fazer teatral do USO e o cotidiano da cidade. Bem como auxiliou no desenvolvimento de ensaios e de dramaturgia ao dar maior entendimento aos Procedimentos Relacionais que foram criados nas últimas décadas.

Compreender um pouco mais a estrutura da vida cotidiana possibilitou ao USO elaborar e realizar a construção de uma sede ambulante, o Carrinho Trágico de Churrasco Grego, inaugurado em Novembro de 2022. A criação e a produção da sede engajaram diversos trabalhadores do território; esse processo colocou o USO mais perto da tessitura cotidiana do território criando uma rede de pessoas envolvidas nas indicações de fornecedores de material, nas indicações legais para o funcionamento da Sede, nas dicas de melhor localização, na escolha do logotipo da sede, nos palpites sobre a carne e nas discussões em torno da programação trágica da sede. Também foi inspirado, nos estudos hellerianos sobre a vida cotidiana, o projeto de montagem de *Édipo Rei*, de Sófocles, no quarteirão da República, com a participação de dezenas de trabalhadores.

Vale ressaltar que o Carrinho Trágico de Churrasco Grego foi feito com aportes financeiros particulares, sem apoio público ou privado. E que *Édipo Rei* foi recusado nas duas edições de edital de incentivo à produção teatral da cidade de São Paulo nas quais

foi inscrito. Além dos artistas do USO, desse projeto participariam e seriam remunerados trinta e dois trabalhadores e trabalhadoras do quarteirão, fazendo Édipos, Creontes, Jocastas, Sacerdotes e os demais personagens da tragédia de Sófocles. Ampliar o olhar feito com o cotidiano urbano é necessário e urgente para que diversos projetos que buscam novas formas de criar teatro com a cidade não sejam impossibilitados de existir. Por fim, a relação com Agnes Heller também deu origem a meu projeto de pesquisa de mestrado que foi aceito pelo Instituto de Artes da UNESP em 2023, cujo título é o mesmo do presente artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAPUANO, A. & TORRES MACHADO, V. (2021). A matéria do cotidiano: o trabalho do Coletivo Uso. *Ephemeris: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas*, 4(9), 47-65. <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4950>
- HELLER, A. (1983). *A filosofia radical*. Editora Brasiliense.
- HELLER, A. (1987). *Sociologia de la vida cotidiana*. Ediciones Península / Edicions 62.
- HELLER, A. (2014). *O cotidiano e a história*. Paz e Terra.
- KOSIK, K. (1995). *Dialética do concreto*. Paz e Terra.
- LUKÁCS, G. (1966). *Estética-Volume 1 a 4: la peculiaridad de lo estético*. Ediciones Grijalbo S.A.
- MARX, K. (2015). *Cadernos de Paris & Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*. Expressão Popular.

AUDIOVISUAL

- USO (2014a). *Corpo_Cidade_Bom_Retiro* [Vídeo de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=qmbBop8Yn60&t=103s>
- USO (2014b). *Matéria do Jornal SPTV, Canal Rede Globo de Televisão* [Vídeo de YouTube]. <https://youtu.be/opZMJKzhud4>
- WENDERS, W. (1993). *Tão longe, tão perto*. Sony Pictures Classics.

DE POÉTICAS A POLÍTICAS: TEATRO EN XALAPA EN TIEMPOS DE CRISIS

FROM POETICS TO POLICIES: THEATER IN XALAPA IN TIMES OF CRISIS

Elka Fediuk
Universidad Veracruzana
efediuk@uv.mx
<http://orcid.org/0000-0001-6586-0114>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.169>

Fecha de recepción: 18.07.2023 | Fecha de aceptación: 20.08.2023

RESUMEN

Dos años de pandemia dejaron experiencias y aprendizajes que marcarán un antes y después en muchos aspectos de la vida social, los mismos que reconfiguran también los proyectos teatrales. Delimitado territorialmente, mi estudio sobre el teatro en Xalapa, estado de Veracruz, México, trabaja sobre las categorías del teatro institucional y el teatro independiente o teatro de grupo. En la segunda categoría es necesario distinguir entre los colectivos consolidados, otros en consolidación y las iniciativas recientes. Mi objetivo es presentar y reflexionar sobre el entramado entre sus credos (concepciones de teatro), las poéticas (modo de generar la *poiesis*) y la producción-gestión que implica las condiciones y soluciones artísticas y financieras. Lo anterior bajo un lente conceptual de crisis, contingencia, vulnerabilidad y precariedad.

PALABRAS CLAVE: Teatro, teatro independiente, crisis, pandemia, México.

ABSTRACT

Two years of pandemic left experiences and learning that will mark a before and after in many aspects of social life, which also reconfigure theater projects. Territorially delimited, my study on theater in Xalapa, state of Veracruz, Mexico, works on the categories of institutional theater and independent theater or group theater. In the second category, it is necessary to distinguish between consolidated groups, others in consolidation and recent initiatives. My objective is to present and reflect on the framework between their creeds (theatre conceptions), poetics (way of generating *poiesis*) and production-management that implies artistic and financial conditions and solutions. The above under the conceptual lens of crisis, contingency, vulnerability, and precariousness.

KEYWORDS: Theater, independent theater, crisis, pandemic, Mexico.

INTRODUCCIÓN

Uno de los tópicos al que el teatro recurre para pensarse en las condiciones cambiantes es la crisis. El vocablo requiere de una concretización: de qué crisis se trata, cuáles son sus síntomas y si estas se relacionan con otras crisis, como la política, social o económica, o con las tres juntas, y si se trata de una cadena de crisis de diverso origen y sintomatología que impactan la producción escénica y la vida de sus hacedores.

Sin duda, la crisis surgida por el Covid-19 desencadenó múltiples problemáticas que aún se proyectan en la actividad teatral. Las experiencias dolorosas, las dificultades para producir “arte en casa”, los retos de cambiar el foro por la pantalla, aunque en muchos casos han dado resultados sorprendentes, no permiten obviar la mengua en las finanzas de las y los artistas y de los colectivos teatrales. La reciente euforia por la superación del cúmulo de restricciones puestas a la vida y al teatro, tampoco logra ocultar la precariedad que el gremio teatral mexicano arrastra por décadas.

Sin recurrir más que a las políticas llamadas neoliberales que en México entraron formalmente en 1989¹, es necesario subrayar el impacto que tuvieron sus lineamientos sobre la producción teatral. El país manifestó sumarse al primer mundo, abrirse a la globalización económica y, por otro lado, seguir los postulados de la UNESCO que en aquellos años perfilaba proyectos hacia el nuevo milenio. Las teorías interculturales y decoloniales reforzaron las poéticas escénicas que absorbían la otredad y sus problemáticas. De pronto, el hábil juego de los discursos neoliberales parecía coincidir con la economía global de las empresas transnacionales y con la idea (o utopía) promulgada por Edgar Morin (2003) y su grupo de pensadores sobre la “sociedad planetaria”. El único periodo en que dominaba la esperanza gracias al fin de la guerra fría y de la amenaza nuclear, solamente duró hasta el ataque a las torres gemelas en Nueva York. Inadvertidamente, entramos a la etapa de sospecha, amenaza terrorista, guerra contra el narco o su versión reciente en México de “abrazos y no balazos”; hechos que reconfiguraron la vida cotidiana, abrieron el abismo de violencia, desapariciones forzadas, feminicidios y atropellos a los derechos ciudadanos y humanos, lo cual perfiló un camino hacia el autoritarismo ya visible en varias partes del mundo.

¹ La presidencia de Salinas de Gortari (1988-1994) fue la promotora de la filosofía de globalización y del Tratado de Libre Comercio México-USA-Canadá. Al mismo tiempo, las revoluciones “de terciopelo” en el bloque socialista y la Perestroika en la URSS promovida por Gorbachov apresuraron la caída del imperio soviético.

Las políticas neoliberales han recibido nuestras críticas por su carácter cuantitativista y porque se redujo la inversión en la cultura. Sin embargo, debemos reconocer algunos aciertos que tuvieron, como el sistema de apoyos y becas concursables para artistas, la regularidad de las convocatorias y la claridad de los requisitos y criterios de evaluación ejercida por los pares. También hubo críticas por los vicios que se instalaron en estos procesos, tal como lo demuestra el estudio de Tomás Ejea Mendoza (2011). La participación de pares —aunque se pudiera objetar sus decisiones— respondía a la democratización del sector y buscaba legitimar la repartición del presupuesto. Los recortes presupuestales en el rubro de cultura, al principio maquillados, se fueron incrementando con la entrada a este milenio.

Falló también la esperanza de revertir esta tendencia que el sector de cultura había puesto en el gobierno de izquierda; por el contrario, en 2019 se presentó la mayor disminución presupuestal llegando —durante la pandemia— al extremo del 75%² del recorte, lo que afectó la cadena de instituciones de cultura y, consecuentemente, al gremio artístico. Durante el confinamiento, la Secretaría de Cultura hizo un llamado al que respondieron numerosos grupos y artistas presentando sus producciones (su capital) por internet abierto, sin recibir nada a cambio e incluso padeciendo convocatorias suspendidas, pagos cancelados o retrasos en las ministraciones de lo previamente obtenido.

Así, pues, la crisis ocasionada por la contingencia sanitaria hizo sentir al gremio teatral mexicano una amenaza a su supervivencia. Los espacios teatrales independientes que debían pagar renta a pesar de la clausura de las actividades, se sentían vulnerables y comenzaron el diálogo mediante las plataformas virtuales de comunicación. Como lo confesó Alejandra Serrano: “nunca tuvimos tanto tiempo para conversar” (comunicación personal, s.f.); ciertamente, los conversatorios ayudaban a paliar la angustia del aislamiento, tocaban temas existenciales, estéticos, prácticos y técnicos del trabajo teatral local y nacional. Así nació la Asociación Nacional de Teatros Independientes (ANTI). En su fundación participaron treinta y siete foros y su primera consigna fue la “resistencia

² El 23 de abril del 2020, la Secretaría de Gobernación (2020) publicó en el *Diario Oficial de la Federación* el DECRETO por el que se establecen las medidas de austeridad que deberán observar las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal bajo los criterios que en el mismo se indican. Entre otros, fue afectado el sector de cultura: “No se ejercerá el 75% del presupuesto disponible de las partidas de servicios generales y materiales y suministros. Esto también incluye a lo supuestamente comprometido. Se cancelan diez subsecretarías y se garantiza el empleo con el mismo rango y los mismos ingresos a quienes dejarán dichos cargos”.

teatral ante la distancia”; la acción inmediata se consumó en el ANTIFestival (15-30 de junio 2020) con espectáculos de paga, además de talleres y conversatorios gratuitos³. A su vez, se popularizó el uso de taquilla virtual monetizando la producción adaptada a la pantalla y estrenos en este nuevo formato.

Mis reflexiones sobre el estatus social/laboral, las condiciones del trabajo artístico y los aspectos estéticos parten de la observación de varios años, especialmente durante la reciente pandemia. Los resultados del sondeo que realizamos en junio del 2020, entre los grupos de teatro en Xalapa y otras ciudades del estado de Veracruz (Fediuk & Herrera, 2021), develan la persistente y agravada precariedad en todas sus variantes. El sondeo registra la situación de los grupos previa y durante la pandemia, así como sus expectativas y proyectos hacia la anunciada entonces “nueva normalidad”.

Iniciaré a modo de una reflexión anticipada con el entramado conceptual ligado a las experiencias del teatro de grupo o independiente, lo que posteriormente se significará en algunas producciones teatrales estrenadas durante el confinamiento estricto y otras que arribaron a la cartelera en el año 2022, iniciado el retorno al convivio presencial.

TEATRO Y CRISIS

Cada lengua orienta las pautas y límites para trabajar sobre las nociones. Tratándose de *crisis*, la Real Academia Española (s.f., definición 1) destaca el “cambio profundo y de consecuencias importantes en un proceso o una situación, o en la manera en que son apreciados”; asimismo, el diccionario Oxford (s.f., definición 1) la define como: “situación grave y decisiva que pone en peligro el desarrollo de un asunto o un proceso”, mientras que el diccionario de Larousse (s.f., definición 2) como “momento decisivo y grave de un asunto o situación que puede tener consecuencias importantes”. En el primer caso, la crisis alude a un resultado (cambio); en el segundo se subraya el peligro y en el tercero la gravedad de la situación como un imperativo para la toma de decisión. Las tres asumen que la crisis es un estado momentáneo pero que deja huella (por)que exige/produce un cambio.

Las principales características de una crisis, según Raúl Bustos González (2005), son: 1) es una variación de un estado o de una situación predeterminada, 2) es súbita, inesperada, 3) es objetiva, se puede medir, valorar, analizar, 4) es momentánea. Sin

³ <https://nacionmx.com/2020/06/12/asociacion-nacional-de-teatros-independientes-en-funciones/>

embargo, como lo advierten algunos sociólogos, entre ellos Rolando Mellafe citado en el mismo artículo, la balanza entre lo normal y lo crítico es incierta y también que “[o]lvidamos que los actos más valiosos y constructivos, aquellos que surgen a la historia después de la más profunda introspección a que nos obliga la crisis, es quizás la parte más medular de la estructura del acontecer” (p. 55). Así pues, aunque la crisis aparece en sus aspectos negativos, sus consecuencias apuntan al cambio, innovación y transformación. Además, es importante “medir, valorar y analizar”, por eso nos propusimos realizar el sondeo y comparamos sus resultados locales y específicos del teatro independiente con el estudio de opinión “La cultura y el covid” (VV. AA., 2020) que abarcó todo el sector de cultura en México.

La relación del teatro con la crisis se volvió un tópico en los años sesenta, pero remite solamente al aspecto estético. El compendio de ensayos *El teatro y su crisis actual*, encabezado por Theodor Adorno (1971), habla más de la nostalgia de un teatro que se extingue sin abordar los nuevos fenómenos sociales y las poéticas en busca de conectar con la emergente sociedad civil y sus demandas. De tal modo, la crisis es también un despido y nacimiento, por lo general, tardíamente advertido. Es probable que la experiencia que se ha vivido con la obligada mudanza a los medios digitales signifique también la emergencia de nuevas relaciones entre el gremio teatral y sus espectadores. Pasadas las pruebas y ajustes de la primera etapa desesperada que —como lo expone Lola Proaño Gómez (2020)—, se caracterizaba por una “dramaturgia de encierro” y una poética de “cuerpos recortados”, se ha podido constatar en las producciones en formato *streaming* un despliegue de creatividad que apuntaba a un arte intermedial.

PRECARIEDAD

Gerard Vilar (2017), en *Estética de la precariedad*, enlaza este concepto con la contingencia, la vulnerabilidad y la pobreza. En el alcance de la contingencia subraya “que la vida humana es producto de una serie de contingencias en la biósfera de este planeta que bien pudieran no haberse producido y todo sería de otra manera, pues lo contingente es aquello no necesario, y nosotros los humanos no somos necesarios” (p. 19). La contingencia, cuyo significado básico es que algo puede suceder o no, implica la incertidumbre, el riesgo, es multifactorial y obliga a modificar los hábitos de comportamiento y a la improvisación de las respuestas. Entre las “n” contingencias que nos atraviesan, en tiempos recientes compartimos la pandemia por Covid-19, lo que en el

terreno teatral produjo nuevos comportamientos y la improvisación en sus modos de producción y recepción, privados de la “zona de experiencia” del convivio. Ahora bien, la contingencia libera también la espontaneidad y los artistas escénicos la viven en cada singular acontecimiento teatral que se produce en nuevas condiciones externas e internas de la vida social y del particular encuentro.

La vulnerabilidad subraya la fragilidad del ser humano; para este caso, de la supervivencia de los grupos y proyectos teatrales cuando por la crisis o tan solo por la contingencia no fluyen los ingresos por trabajo y los apoyos de los fondos concursables. Los grupos de teatro se componen de personas vulnerables al carecer de seguridad social y derechos laborales (precariedad laboral). Esta vulnerabilidad se percibe en la corta vida de muchos proyectos teatrales.

Así, los grupos de autogestión, en su gran mayoría integrados por profesionales, son vulnerables debido a la precariedad económica y laboral; y además de estar expuestos a las contingencias y a las crisis externas o internas, presentan los síntomas de pobreza. En los Estados nacionales que por mandatos de su constitución están obligados a asignar presupuesto a la cultura con rubros específicos para las artes, en cada crisis económica o política los recortes presupuestales de este rubro son proporcionalmente mayores⁴.

Y, finalmente, la precariedad estética es una consecuencia de los cambios epistemológicos y filosóficos, y va a la par con las prácticas sociales, políticas y culturales. Vilar (2017) deviene este concepto del pensamiento de Theodor Adorno, aunque es difícil omitir las contribuciones de Nietzsche, Picasso y Duchamp para pensar la *artización* y *desartización* como procesos que diluyen toda normativa en el arte. La primera corresponde a “considerar como arte algún objeto o práctica no considerada como arte con anterioridad” (p. 82), mientras que *desartización* significa “la pérdida de las cualidades o propiedades tradicionales o familiares poseídas por el arte hasta un determinado presente” (p. 83). En este terreno movedizo y ante la pérdida del fundamento de arte, las obras tienden a ser efímeras, inestables y, como argumenta Fischer-Lichte (2011), al dar el giro performativo pierden su carácter de obra volviéndose acontecimiento.

⁴ “Para 2019, la Secretaría de Cultura recibió un presupuesto 3,9% menor al de 2018” (AFP, 2019). En 2020, el presupuesto fue recortado en dos ocasiones y hubo subejercicio 11,2% porque se suspendieron los pagos para proyectos ganadores de algunas convocatorias y otras no han sido publicadas.

ACTIVIDAD TEATRAL EN XALAPA

La amplia oferta artística de Xalapa es inseparable de la vocación que la Universidad Veracruzana muestra desde su fundación. En 1953, la puesta en escena de *Moctezuma II* de Sergio Magaña con la dirección de Dagoberto Guillaumin, discípulo de Seki Sano, marca el inicio de la Compañía de Teatro universitario vigente a sus 70 años. En 1975, en el marco de “magno proyecto” de cultura, se crea el Área Académica de Artes y la Facultad de Teatro con el programa de Licenciatura.

Hasta fines del siglo veinte, el perfil de egreso estaba limitado a actuación obligando a los egresados a emigrar en busca del trabajo. En el año 2000 inicia la apertura de contenidos diversificados⁵ y la operación flexible del plan de estudios promovió la gestación de grupos desde el proceso formativo. Actualmente existe casi medio centenar de colectivos, la mayoría integrados por egresados de Licenciatura en Teatro UV, y hay al menos 15 grupos consolidados: algunos cuentan con teatro, foro o un espacio para ensayos, talleres y funciones.

Según los datos del anuario *Teatro en los estados*, fuera de CDMX la actividad teatral profesional permanente se realiza solo en Guadalajara, Xalapa, Monterrey y Mérida. La tabla comparativa de 2013 pone a Xalapa en primer lugar en cuanto la densidad de la actividad teatral por número de habitantes, al igual que respecto a espacios culturales independientes por km² (Serrano, 2020).

Ciudad	Total de obras 2013	No. de habitantes ¹³	Relación teatro/habitantes
CDMX	592 ¹⁴	8 918 653 ¹⁵	1 obra x 15,065.3 hab
Guadalajara	199	1 460 148	1 obra x 7,337.4 hab
Mérida	151	892 363	1 obra x 5,909.7 hab
Monterrey	144	1 109 171	1 obra x 7,702.6 hab
Querétaro	121	878 931	1 obra x 7,263.9 hab
Xalapa	105	480 841	1 obra x 4,579.4 hab

Tabla 1. *Actividad teatral en México*

⁵ Actuación: texto y cuerpo; Creación: escritura para la escena, dirección, diseño escénico; Investigación o Teatrología, Gestión y producción, Pedagogía teatral. Plan de Estudios 2000.

Ciudad	Espacios independientes	Relación teatros/ territorio	Relación teatros/ habitantes
Xalapa	8	1 cada 15.5 km ²	1 teatro x 60,105 hab
CDMX	15	1 cada 99.6 km ²	1 teatro x 594,577 hab

Tabla 2. *Comparativo de la densidad de foros independientes por territorio y habitantes*

Solo para completar las características del teatro de grupo en Xalapa, en la categoría de maestros con larga trayectoria solo encontramos activos a los destacados maestros: Abraham Oceransky, vanguardista con toque estético de Japón (Teatro Studio T, Teatro La Libertad), y a Carlos Converso (Mano y Contramano), quien trajo desde Argentina la tradición y renovación al arte de títeres y objetos. Los grupos consolidados llevan entre 10 y 15 años de trayectoria y otros son de más reciente conformación. Sus fuentes de ingreso son diversificadas dentro de la profesión teatral o la exceden en muchas ocasiones, ya que la remuneración es insuficiente. Sin apoyos de las convocatorias (becas o coinversión) es casi imposible producir, aunado a que Xalapa es una ciudad universitaria sin industria o empresas que pudieran fungir de mecenas.

PRODUCCIÓN ESCÉNICA 2020-2022

Pensando en el eje de la crisis, lo más inmediato es referirme a las producciones en la etapa marcada por la contingencia que cortó de tajo la actividad, infundió miedo, produjo parálisis y trastornó la vida diaria. Sin embargo, aunque la contingencia fue superada, sus estragos permanecen; y cabe señalar que tampoco ha regresado la regularidad de las convocatorias, e incluso algunas no han salido y otras aparecen con retraso.

Entre la vasta producción que mostró la esperanza y resiliencia del gremio teatral, elegí —como ejemplos— dos realizadas por un grupo consolidado (Área 51 Foro Teatral), dos por grupos en consolidación y dos por una compañía subvencionada. Mi interés es evidenciar la transición entre la etapa a distancia y la reactivación presencial en los últimos estrenos.

INSTRUCCIONES PARA HABITAR UN HOGAR

Esta obra de Ana Lucía Ramírez⁶ bajo la dirección Sergio López Vigueras se estrenó el 11 de diciembre de 2020 en el marco del 6^{to} Festival de Unipersonales. Posteriormente,

⁶ La dramaturga y actriz integra el grupo Tres Colectivo Escénico y es una de las/los fundadores del Área 51 Foro Teatral A.C. Es egresada de Licenciatura en Teatro. Tomó cursos de dramaturgia con Luis Enrique

las funciones esporádicas motivaron modificaciones y, posteriormente, una versión híbrida a la que asistí a distancia el 30 de enero de 2022.

El proceso de creación dramática y actoral condujo a la actriz-autora por la senda de autoexploración de las sensaciones, síntomas y transformaciones del yo incurriendo en la investigación sobre la memoria, la enfermedad de Alzheimer y a las indagaciones acerca del espacio, las cosas, los signos y los afectos. Mientras estudiaba en España, alejada de sus padres, de su familia y la casa, descubría el valor de los pequeños objetos guardados o dispersos que evocan algún recuerdo o significado emocional. Su dramaturgia dio un giro cuando a su regreso, en lugar de aquella casa, encontró un edificio de departamentos, de los cuales uno le pertenece. Haciendo allí algunos arreglos se intoxicó y padeció síntomas inquietantes como la pérdida de memoria, el dolor de cabeza, náuseas y mareos (A. L. Ramírez, comunicación personal, 03/08/2022). La escritura que le ocupó buena parte del año de encierro transitó de una memoria-recuerdo a una memoria-existencia. La obra, en su estructura y carácter, fluctúa entre el bioteatro y la autoficción.

En un salón del edificio donde vive la actriz, el recorrido entre los objetos e imágenes ocurría de manera libre, a diferencia del tecnovivio (Dubatti, 2020). Las presencias de los personajes se desdoblaban en una física (Ana la paciente) y otra virtual de su neuróloga (la misma actriz), o de Ana afectada por la progresión del mal de Alzheimer y la otra Ana, su cuidadora y cómplice. Ana como personaje es el alter ego de la actriz-dramaturga que deja desarrollar un futuro posible a partir de la contingencia (afectación de salud). La acción de Ana nos ubica en la constelación de su familia (fotos, recuerdos, objetos), nos conduce por sus estrategias de pegar los *post-it* y otras marcas que le ayudan deambular por su departamento cuyos espacios se diluyen. ¿Quién soy yo? Busca respuestas en los recortes de fotografías, en un *collage* desmembrado cuyos fragmentos pega a su cara. El yo se intenta reconstruir a través de los testimonios sobre su ser y su vida. Las amigas o amigos poseen más de este yo suspendido en su inmediatez sin pasado y ni futuro. Su ritmo es lento, lo cual deja tiempo para la (auto)reflexión, se mueven las imágenes y los sonidos extienden el presente revuelto con el pasado que no

Gutiérrez Ortiz Monasterio con quien compartió el premio por *El origen de las especies* (2012) en calidad de coautora. Realizó posgrado de dramaturgia en España con Juan Mayorga.

embona. Se trata de una invitación a sumergirnos en nuestra propia existencia precaria, insegura e incierta. ¿Cuál es la verdad de la existencia? ¿Qué nos hacer ser?

Sin duda, esta obra lleva un gen relacionado con los tiempos de la crisis, de la pandemia, del encierro. Las características que Lola Proaño Gómez (2020) resume en una “dramaturgia del encierro” y una “poética de los recortes” del cuerpo, de la acción y las relaciones, se confirman en esta obra.

Ambas fases del proyecto, la escritura y la producción, fueron apoyadas por una convocatoria individual. En tanto, el Festival de Unipersonales es el proyecto de Ana Lucía Ramírez y Karina Meneses para el cual gestionan apoyos para cada edición desde el 2015. Así, el Festival es parte de las actividades de la asociación civil Área 51 Foro Teatral, formada por los grupos Tres Colectivo Escénico, al que pertenecen ambas, y La Talacha Teatro⁷.

BODEGÓN DE LAS CEBOLLAS

Otro proyecto que me parece importante mencionar es *Bodegón de las cebollas*, cuya dramaturgia estuvo a cargo de Patricia Estrada Ramos y Alejandro Colorado⁸. Su estreno, a finales de 2018, invitaba a llorar en comunidad para superar el dolor por los desaparecidos y las víctimas mortales que, durante el sexenio, que estaba por terminar, azotaba el país y al estado de Veracruz. Aunque inducido por las cebollas, el llanto producía catarsis y ofrecía la esperanza y la reconciliación. En los comicios de julio de aquel año le dimos triunfo en las urnas a la izquierda y esto se reconocía en los ánimos.

Reunidos en torno a una gran mesa que fungió también como escenario, recibimos unas tablitas de madera, los cuchillos y las cebollas. Compartíamos los consejos y trucos para evitar las lágrimas mientras las cortábamos y también las causas de los llantos más recientes o importantes en nuestras vidas. En medio del convivio social, discretamente emergió la fábula del “Bodegón de las cebollas”, tomada del Libro III cap. 8 de la novela *El tambor de hojalata* de Gunter Grass, mexicanizada y actualizada en los comportamientos, lenguajes y relaciones. Terminada la función, retornaba el convivio con guitarra y cantos prolongando el acontecimiento creador de afectos.

⁷ Más sobre esta agrupación se encuentra en “Poética y acción en la pandemia: Área 51 Foro Teatral” (Fediuk, 2022).

⁸ Dirección: Patricia Estrada; actuación: Leticia Valenzuela, Santiago Dorantes, Tayde Pedraza, Iván Ontiveros y Patricia Estrada.

El cierre de la primera temporada se hizo el 14 diciembre de 2019, que el Instituto Veracruzano de la Cultura presentó anunciando entrada gratuita, mientras al grupo ofreció la sala del Teatro del Estado y el pago por una función. Por un lado, se puede entender como un reconocimiento de la institución por la calidad profesional del grupo, pero, por otro lado, devela la vieja manera de apropiación política que minimiza el valor del arte y no alienta a que los espectadores reconozcan/moneticen el trabajo profesional de artistas. La gratuidad de los espectáculos es una táctica política desfasada con la aspiración del gremio teatral que lucha porque el ciudadano aprenda a comprar un libro y a pagar un boleto en la taquilla. Por cierto, las entradas a la Orquesta Sinfónica de Xalapa, al teatro de la UV y teatro independiente no superan el costo de dos cervezas.

Al inicio del 2022, el *Bodegón de las cebollas* cambió su efecto sobre los espectadores: el llanto despedía el largo tiempo de la pandemia, sus víctimas y sus pesares, y aunque seguíamos usando cubrebocas, la presencia de nuestros cuerpos formaba una comunión que restablecía lazos mediante el acontecimiento teatral. La temporada se extendió durante todo el año en festivales y giras terminando en la Muestra Nacional de Teatro en Torreón, Coahuila, con la función del 14 de noviembre. La producción fue apoyada por la convocatoria nacional para grupos con trayectoria.

VARIACIONES MEYERHOLD

Esta es una versión libre a partir de *Variaciones Meyerhold* de Eduardo Pavlovsky y que incluye fragmentos del texto de Jorge Dubatti con respecto a esta obra. Nuevamente en formato de unipersonal, pero sabemos que, incluso si hay un actor en escena siempre existe un equipo, porque un espectáculo nunca pertenece a una sola persona. Esta vez se presentó en colaboración de tres grupos: Serpiente Emplumada Colectivo (Enrique Vásquez Burgos-dirección), Fatídica Marioneta (Roberto Enríquez-actuación) y Teatro Árbol 14 (Julio César Hernández-iluminación).

La invitación al preestreno el 6 de marzo de 2022⁹ revivió en mi memoria la presencia imponente del maestro Pavlovsky, a quien tuve la oportunidad de ver en escena fundiendo la esencia meyerholdiana con su propia lucha en el mundo y en el teatro¹⁰. La trágicamente consumada disidencia del artista revolucionario, en palabras de Jorge

⁹ En mayo de 2022 realizaron una temporada en el Teatro La Caja.

¹⁰ El estreno se realizó el 8 de abril de 2005 en la Sala Solidaridad del Centro Cultural de la Cooperación, pero fue precedido por talleres y el formato de “teatro en borrador” (Dubatti, 2005). En el mismo lugar, presencié una función en agosto de 2006.

Dubatti (2005), hizo devenir la figura de Meyerhold en “una suerte de micropolítica de la resistencia ‘dentro’ de la macropolítica comunista” (p. 66). Naturalmente, este equipo joven no intentó competir con la experiencia del análisis y aquella encarnación sapiente de fuerza y madurez del artista y pensador que emanaba Pavlovsky.

El *collage* de los textos seccionados por temas y etapas históricas fue resuelto mediante la integración de los ejercicios de Biomecánica y salpimentado con la crueldad (Artaud o Grotowski) en el sentido de poner el cuerpo humano en el límite de resistencia, mientras la convicción absorbía la tortura sin claudicar la perfección técnica. Los cinco espectadores y una cámara para el envío de señal por *streaming* estábamos frente a un cubo del tamaño de una celda, limitado por tres paredes lisas sobre las cuales la luz recortaba la figura. Las escenas de creciente intensidad terminaban con un repentino oscuro, estos intervalos negros contrastaban con la luz blanca y chillante del interrogatorio, se teñían de colores y formas para —deteniendo la figura— destacar los textos de envío filosófico destinados a artistas luchadores por la libertad individual. Los intervalos de oscuridad interactuaban con los cambios lumínicos de sombras y colores, y de sonidos metálico-carcelarios que transmitían el agotamiento físico del actor/personaje martirizado con las posturas incómodas y los fragmentos de ejercicios de Biomecánica en repetición. Esta puesta parecía conectar a través del cuerpo con las generaciones que muestran una obsesión por los ejercicios extenuantes, como si quisieran contrarrestar la ansiedad y el miedo al futuro que para los artistas no es alentador.

En esta producción se mezclaba la reminiscencia del encierro y de la vida fragmentada (recortada), pero también la explosión creativa que quiere poner fin a una vida precaria. La producción de *Variaciones Meyerhold* sumó las aportaciones de los tres grupos (no hubo convocatorias). Como sucede con frecuencia, no se lograron recuperar los gastos, ni siquiera mediante la corta temporada que tuvieron en mayo en el Teatro La Caja (UV). Tampoco hubo apoyo para la edición de 2021 del Maratón Pandemia que el Teatro Árbol 14 realizó en modalidad híbrida. Durante el confinamiento estricto, la recuperación por las producciones previas adaptadas para la pantalla tampoco fue suficiente para solventar sus gastos, al igual que la participación remunerada en el Festival Cultural Mictlán, evento con subvención oficial por el Día de Muertos.

ALIENTOS DE ECLIPSE

No quiero omitir el arrojo de un grupo compuesto, a diferencia del proyecto anterior, por tres actrices: Roberta de Prado Muñoz, directora y gestora del grupo, Maricarmen Luna y Adyari Cházaro. *Alientos de Eclipse*, estrenada el 24 de junio del 2022, es una creación colectiva de las integrantes del grupo con la asesoría de Agustín Meza (Teatro el Ghetto, CDMX), música en vivo con la percusionista Claudia Rojas y la iluminación de Damián Sastré. Trasmundo Teatro como grupo y foro¹¹ está unido por las ideas que ven en teatro una función “catártica y sanadora”; asimismo, los temas de corte feminista se abren a la acción social de alertar y prevenir estos delitos.

Alientos de eclipse nos introduce a los sueños y deseos de tres mujeres distintas en edad, experiencia y carácter. Evoca las tradiciones de la Región de Los Tuxtlas¹², menos conocidas que las de los brujos por practicarlas las mujeres que ocultan sus deseos prohibidos, sus rencores por la violencia recibida y los agravios que han padecido. En el amplio espacio, solo unos cuantos elementos apoyan la acción, las mujeres parecen estar suspendidas en sus burbujas y oscilan entre fragmentos de una realidad que se diluye en un ensueño. Sus movimientos corporales ondulados y etéreos expiden la magia y el trance, y transitan entre las ensoñaciones, miedos y deseos buscando la cura de sus traumas mediante el hechizo de sus voluntades.

Este grupo, más próximo a una empresa, pretende y necesita volverse rentable; aunque esta obra no tuvo financiamiento previo, apuestan a recuperar la inversión. Otros trabajos cuentan con becas y el foro se convierte en fuente de ingreso por renta o por circuitos de otras producciones ganadoras de apoyos oficiales.

VACÍO VIRTUAL

Con esta obra de Elena Guiochins, pasamos a un espacio institucional, la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana y su Compañía Titular de Teatro, que este 2023 cumple 70 años de existencia. Bajo la dirección artística del dramaturgo Luis Mario Moncada, la Compañía realizó proyectos memorables, como el experimento performático

¹¹ El foro, de aprox. 10 x 20 m² y 10 m de altura, es un espacio recién abierto por gestión personal de Roberta del Prado con inversión familiar. Este espacio múltiple está recubierto con bambú y tiene un aforo que oscila entre los 80 y 100 espectadores.

¹² La región montañosa del sur del estado de Veracruz (San Andrés Tuxtla y Santiago Tuxtla) conocida por sus tradiciones mágicas, como la Fiesta de Los Líseres (camuflajes de jaguares) y el Día de los brujos que se celebra en Catemaco cada primer viernes de marzo con actos rituales de limpiezas y en el cerro del Mono Blanco con la *Misa negra de los brujos blancos*.

El puro lugar (2016) en colaboración con Teatro Línea de Sombra, y espectáculos de autores-directores como Richard Viqueira (*Psicoembutidos*, 2015) y Alberto Villareal (*La extinta variedad del mundo*, 2018), así como los consecutivos estrenos de varias obras de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz-Monasterio, conocido como LEGOM, quien hasta sus últimos días fue dramaturgo residente de la Compañía.

Durante la pandemia, la Compañía realizó varias producciones que se encuentran alojadas en su sitio *web*¹³ o en su página de *YouTube*¹⁴. Sin embargo, *Vacío virtual* (producción 2021) resultó ser más que un experimento o ajuste a la pantalla; utiliza los planos y el diseño característicos de las plataformas virtuales de comunicación, pero también incluye efectos cinematográficos y la narrativa está atravesada por el paradigma tecnológico.

El título, *Vacío virtual*, juega con los conceptos que articulan la obra: el vacío de una reminiscencia nihilista y la cibercepción como una alteración de nuestra percepción al “habitar el mundo real y el virtual al mismo tiempo” (Compañía Titular De Teatro UV, 2023, 2m25s). Emmanuelle, escritora de novelas policiacas en cuyo nombre (¿adoptado?) reverbera la mítica figura erótica del cine de los setenta, es “una mujer desesperada que oculta su soledad y siente que envejece” (2023, 15m31s). Así la define Elena, una *millennial* que la escritora contrata para buscar a “un hombre perdido en la nada” (2023, 15m27s). Ella es de piel suave y sabe atravesar la pantalla para materializarse en cuerpo real. El caso de la desaparición de Nicos solo le interesa a Emmanuelle porque “pretende llenar con él su propio vacío” (2023, 13m58s). Nicos es el artista conceptual para quien el arte solo amerita el performance de “el salto al vacío” (2023, 4m05s). Completa el cuadro Glenda, una asistente virtual como *Alexa* o *Siri*, no exenta de intereses personales, que rastrea con eficiencia los datos y documentos sin distinguir su validez.

La obra fue escrita hace algunos años por Elena Guiochins, pero con algunos ajustes de la autora tomó especial relevancia durante la crisis pandémica que nos lanzó a este cambio de la percepción que contiene la obra. El aislamiento y la virtualidad que se imponen en las relaciones humanas también producen el vacío que los personajes pretenden llenar con “un hombre que me conmueva” (2023, 46m37s) (Emmanuelle), “ser tocado por una mujer” (2023, 46m41s) (Nicos), “ser capaz de sentir” (2023, 46m41s)

¹³ <http://www.organizacionteatral.com.mx>

¹⁴ <https://www.youtube.com/c/ciateatrouv>

(Elena), pero la intervención de Glenda es definitiva al borrar el disco duro. El video¹⁵ se estrenó el 29 de octubre de 2021. Una producción con mucha tecnología, costos mínimos, solo los creativos y especialistas, los actores con sueldos asegurados.

TROTSKY: EL HOMBRE EN LA ENCRUCIJADA

Este ambicioso proyecto fue gestado por el dramaturgo Flavio González Mello y realizado con la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV) bajo la dirección de Luis Mario Moncada. Reunió un potente equipo creativo con Mauricio Jiménez (dirección), Leoncio Lara Bon (música original y musicalización) y escenografía de Jesús Hernández, así como la participación de actores de la Compañía Titular de Teatro y varios grupos de música popular, jazz y el coro pertenecientes a la Universidad Veracruzana.

La obra lleva el subtítulo “tragicomedia musical”, desmarcándose de los esquemas de la comedia musical. El estreno fue el 3 de junio de 2022, es decir, cuando ya se confiaba en el fin de la pandemia; no obstante, nuevos casos de Covid-19 entre el elenco suspendieron la breve temporada. El largo y demandante proceso que involucraba alrededor de cien personas inició ensayos casi un año antes y dejó al público en espera de una siguiente temporada sin efectuar¹⁶.

Al dramaturgo le sirvieron las mismas fuentes que Sabina Berman utilizó para su obra *Rompecabezas*, puesta en escena en 1988 por la Compañía Titular de Teatro UV y dirección de Abraham Oceransky. Sin embargo, tres décadas después, para González Mello no era importante el magnicidio o los enredos del juicio a Mornard o Mercader. La investigación para esta obra se amplió al ambiente político y artístico que les añade el color histórico mexicano a las rivalidades entre Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, relacionados indiscutiblemente con la figura de Trotsky. De hecho, la historia se presenta con una intención oculta de recordarla con la distancia del tiempo que cambió las coordenadas éticas y estéticas mediante la deconstrucción y otras estrategias posmodernas.

¹⁵ Dirección: Patricia Estrada; Actores: Miriam Cházaro, Karem Manzur, Marco Rojas y Ana María Aguilar; Producción: David Ike; Sonido y diseño sonoro: Rafa Arcos; Dirección de fotografía y post producción: Luis Veco.

¹⁶ Solo tuvo dos funciones más en el 50 Festival Internacional Cervantino, el 18 y 19 de octubre 2022, en el Teatro Principal de Guanajuato, Gto. Al año siguiente se efectuó otra temporada corta del 9 al 19 de junio de 2023.

Se trata, pues, de un gran espectáculo. La música de Lara Bon lleva importantes retos vocales para actores del teatro dramático, la música en vivo con músicos integrados al espectáculo, la monumental escenografía de tres pisos (Jesús Hernández), las variadas coreografías y los vertiginosos cambios de la imagen, la aparición del mural de Diego Rivera pintado para el Rockefeller Center y que conlleva el sello del carácter de este artista, las pugnas políticas representadas con gran humor y en coplas entre Diego y David Alfaro Siqueiros (magníficamente representado por Karina Meneses) resultaron en grandes atractivos para los espectadores de largo ayuno del acontecimiento teatral convivial¹⁷.

La Compañía es subvencionada desde 1976; sus actores tienen estatus académico con sueldo y prestaciones, no obstante, los altibajos económicos empobrecieron sus presupuestos para la producción que —en general— no dista mucho de los grupos independientes. El proyecto de las dimensiones antes descritas no corresponde al teatro universitario, sino a la industria cultural de importantes capitales que solo se encuentra en la CDMX. Se requirió de estratagemas de gestión para solventar a esta producción aprovechando una reciente ley llamada EFIARTES, aprobada por el Legislativo de algunos estados desde el 2019. Entrado en vigor el “Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción de artes visuales, danza, música y teatro, así como la publicación de obras literarias nacionales”¹⁸ es un logro del gremio que podrá facilitar apoyos de la iniciativa privada y no depender exclusivamente de productoras privadas o de convocatorias gubernamentales. ¿Qué grupo profesional independiente sumido en la precariedad no sueña con las oportunidades para hacer alguna vez un teatro rico?

REFLEXIONES FINALES

Tras revisar las producciones correspondientes al periodo crítico de la pandemia y las del año 2022, cuando se tenía mayor confianza en superarla, presenté aquí (bajo la lupa de los temas) las poéticas escénicas o virtuales con relación a la crisis pandémica, tanto en el confinamiento estricto como en el proceso de retorno a la presencialidad con el estigma de la precariedad económica y laboral, un “bajo continuo” del gremio teatral independiente de la capital del estado de Veracruz. Sin duda, hay diferencias en las

¹⁷ Envío al lector a la página donde encontrará más información sobre esta producción: <http://www.organizacionteatral.com.mx/2022/07/trotsky-el-hombre-en-la-enrucijada>

¹⁸ Más información sobre este estímulo en <https://www.estimulosfiscales.hacienda.gob.mx/es/efiscales/efiartes>

condiciones de trabajo y empleo entre una compañía subvencionada que, por cierto, es uno de los casos excepcionales en México, y los grupos independientes consolidados o los que están sentando bases para lograrlo.

El modelo de mecenazgo, trasladado del sistema monárquico al Estado, siguió hasta finales de los ochenta. Desde entonces, el establecimiento de reglas de concurso por proyecto (becas y coinversión) ha promovido nuevas estrategias entre los grupos autogestivos y les ha incitado aprender, anticipar, planear y dialogar con las políticas y las prioridades de los gobiernos. Las convocatorias, incluso cuando se dirigen a grupos de teatro, funcionan con la responsabilidad unipersonal. De allí el ajuste a grupos pequeños; a veces una persona pertenece o colabora con dos o tres grupos y también es frecuente la participación de varios grupos en un solo proyecto. La figura de una asociación civil sin fines de lucro, como es el caso del Área 51 Foro Teatral, aporta mejores oportunidades para acceder a apoyos para proyectos de gran escala.

Es evidente la dependencia del teatro independiente de las becas y coinversión que ha creado el sistema gubernamental. Sin embargo, las becas no forjan futuro laboral ni derechos. Por tanto, la precariedad es un estado y un proceso que afecta notoriamente la vida personal y artística del gremio teatral.

La situación crítica durante la pandemia también se puede apreciar en los temas, en las atmósferas y emociones que destilan las obras puestas aquí como ejemplo. La soledad, el encierro, la callada angustia dominaron en aquel periodo. En los días de la esperanza, de la catarsis del llanto emana la reconciliación, un paliativo de la precariedad cotidiana de afecto, por eso se busca una “cura” ritual o estalla con una “tragicomedia musical” anticipada. Tras las restricciones, el encierro y los recortes, la escena pretende renacer en un teatro pleno ocultando la precariedad que lo sostiene.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Th. (1971). *El teatro y su crisis actual*. Monte Ávila.

AFP (24 de junio de 2023). Sector cultural está inconforme por recortes del gobierno y la falta de un plan de trabajo. *Animal Político*. <https://www.animalpolitico.com/2019/06/sector-cultural-inconforme-recortes-gobierno-amlo>

- BUSTOS GONZÁLEZ, R. (2005). Desarrollo local y representación: el concepto de crisis. *Diálogo Andino. Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, (25), 53-76. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=371336235004>
- COMPAÑÍA TITULAR DE TEATRO UV (11 de febrero de 2023). *Vacío virtual. Escrita por Elena Guiochins y dirigida por Patricia Estrada* [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=8FsmpU76T-Y>
- DUBATTI, J. (2005) Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: de “El Cardenal” (1991) a “Variaciones Meyerhold”. *Hologramática*, II(3), 8-32.
- DUBATTI, J. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Rebento*, I(12), 8-32.
- EJEA MENDOZA, T. (2011). *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. Universidad Autónoma de México.
- FEDIUK, E. & HERRERA, V. (2021). Teatro de grupo en Xalapa: sondeo en tiempos de pandemia, *Investigación Teatral*, 12(20), 7-27. <https://doi.org/10.25009/it.v12i20.2685>
- FEDIUK, E. (2022). Poética y acción en la pandemia: Área 51 Foro Teatral. En Elka Fediuk & Ahtziri Molina (coords.), *Artes en emergencia: creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia* (pp. 201-231). Universidad Veracruzana/Ediciones del Lirio. <https://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/book/FC319>
- FISCHER-LICHTE E. (2011). *La estética de lo performativo*. Abada.
- MORIN, E. (2003). *El método 5. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Cátedra.
- OXFORD LANGUAGES (s.f.) Crisis. En *Diccionario de español de Google*. https://www.google.com/search?q=crisis&rlz=1C1CHZN_enMX1053MX1053&oq=crisis&aqs=chrome.69i59j69i57j69i59l2j69i60.1114j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2020). Teatralidad social/teatralidad pandémica: una continuidad. En Lola Proaño Gómez & Lorena Verzero (eds.), *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia* (pp. 29-45). Aspo (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). Crisis. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/crisis?m=form>
- RED LAROUSSE. (s.f.). Crisis. En *Diccionarios: español*. <https://red-larousse.com.mx/Dictionary>

SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN (23 de abril de 2020). DECRETO por el que se establecen las medidas de austeridad que deberán observar las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal bajo los criterios que en el mismo se indican. *Diario Oficial de la Federación*. http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5592205&fecha=23/04/2020#gs.c.tab=0

SERRANO RODRÍGUEZ, A. (2020). Xalapa, capital teatral de México. *Investigación Teatral*, 10(16), 54-77.

VILAR, G. (2017). *Estética de la precariedad*. Círculo rojo.

VV. AA. (2020). *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para sector cultural para el futuro* [Discurso principal]. Cultura-UNAM, Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural, CDMX.

MUJERES AL FRENTE: OFRENDAS TEATRALES PARA REPENSAR LA GUERRA DE MALVINAS

MUJERES AL FRENTE: THEATRICAL OFFERINGS TO RETHINK MALVINAS WAR

Ricardo Dubatti

CONICET / Universidad Autónoma de Entre Ríos

ricardo.dubatti@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0479-9636>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.170>

Fecha de recepción: 19.07.2023 | Fecha de aceptación: 21.08.2023

RESUMEN

La Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) es, hoy en día, una herida abierta. Pese a que han transcurrido más de cuarenta años desde su acontecimiento, numerosas consecuencias todavía deben ser examinados en profundidad. Voces, imágenes, apropiaciones simbólicas, entre otros elementos heterogéneos, forman parte de un entramado complejo que continúa activo, imponiendo desafíos que pueden ser confrontados desde la perspectiva de las artes. Un caso singular que ha experimentado recientemente la malvinología es aquel de las mujeres en la guerra, que han ganado una visibilidad considerable en la última década. Si bien en el ámbito del teatro ha existido un fuerte interés en el rol de la mujer durante años (Dubatti, 2022), en el último tiempo ha crecido y ha ofrecido poéticas de particular singularidad. En el presente artículo se analiza el caso de una de esas poéticas, *Mujeres al frente. Historias de Malvinas* (2021), de Gabriela Aguad. Se trata de un espectáculo que se nutre de la materialidad de dichas voces femeninas para articular una poética que parte de la narración y la amplía a través de recursos teatrales para atacar los silencios y las omisiones, y articular nuevas lecturas del pasado y del presente, de la mujer y de la guerra.

PALABRAS CLAVE: Teatrología, malvinología, poética, narración, memoria.

ABSTRACT

The Malvinas War (2 April – 14 June 1982) is, to this day, an open wound. Although more than forty years have passed since its event, numerous consequences still need to be examined in depth. Voices, images, symbolic appropriations, among other heterogeneous elements, are part of a complex network that continues to this day, imposing challenges that can be confronted from the perspective of the arts. A unique case that Malvinology has recently experienced is that of women in war, who have gained considerable visibility in the last decade. While in the field of theater there has been a strong interest in the role of women during battle for years (Dubatti, 2022), in recent years it has grown and offered valuable poetics. This article analyzes the case of one of these poetics, *Mujeres al frente. Historias de Malvinas* (2021), de Gabriela Aguad. It is a show that draws on the materiality of these voices to articulate a poetics that starts from the narrative and expands it through theatrical resources to attack silences and omissions and articulate new readings of the past and present, of women and war.

KEYWORDS: Theatreology, Malvinology, Poetics, Narration, Memory.

La Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) es, actualmente, una herida que continúa abierta¹. Aunque mucho se ha dicho y se ha escrito en torno a la multiplicidad de procesos históricos que anuda este conflicto bélico que enfrentó a la Argentina con el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte, numerosas voces aguardan aún su momento para hacerse oír y ganar una mayor notoriedad, no solo entre historiadores y conocedores sino en el campo social en general. Entre estas voces, una de las que ha experimentado una creciente visibilidad en años recientes es aquella de las mujeres, con especial interés en las vivencias de las llamadas “veteranas”.

Las omisiones y los silencios son inherentes a las guerras. Todo conflicto bélico traza unas coordenadas espacio-temporales propias que alteran radicalmente los valores y las prácticas del régimen de experiencia cotidiano. En este contexto, el acto de matar, por ejemplo, deviene una acción éticamente aceptable (Lorenz, 2012). Se perfilan entonces dos zonas de experiencia en apariencia separadas, pero íntimamente unidas: una bélica, próxima al frente de batalla, y otra cotidiana, fuera del teatro de operaciones, que se retroalimentan recíprocamente². Como resultado, a través de vivencias diversas, la guerra afecta tanto a quienes pisan el campo de batalla como a quienes no, lo cual exige sopesar intercambios, es decir, transacciones y traducciones entre ambos ámbitos que, como tales, nunca pueden ser completas, simétricas, unívocas o transparentes.

1 La Guerra de Malvinas representa el único enfrentamiento bélico de la Argentina contra una potencia mundial en el siglo XX y el primero en producirse desde el siglo XIX. Pese a su carácter pluricausal, la guerra gira principalmente en torno a las disputas por la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias y Sandwich del Sur. Estas inician prácticamente en 1492, en tanto el llamado “descubrimiento” de América sienta las bases jurídicas del Imperio Español, que reclama las Islas Malvinas al Reino de Francia en 1765 (Francia las había colonizado en 1764 e Inglaterra había realizado un asentamiento menor en la Isla Saunders en 1765, abandonado oficialmente en 1774) y comienza a administrarlas formalmente en 1767. Tras el retiro de España de las islas en 1811, las Provincias Unidas comienzan proyectos como herederas del imperio. El 10 de junio de 1829 se nombra a Louis Vernet como comandante político y militar de las Islas Malvinas, hecho que produce un primer reclamo por parte del Reino Unido (que había reconocido la independencia argentina en 1825). Sin embargo, el 3 de enero de 1833, el buque británico *Clio* ataca la colonia y la incluye en el territorio de ultramar del Reino Unido. Pese a numerosos reclamos de la Argentina, es recién en 1965 que el Comité de Descolonización de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) reconoce una disputa e insta a ambas partes a negociar. Debido a la lentitud de tales negociaciones, la Junta Militar, que se encontraba *de facto* en el poder desde 1976, opta por realizar acciones militares con el fin de obligar al Reino Unido a negociar. El Operativo Rosario del 2 de abril de 1982 es exitoso, pero finalmente el Reino Unido envía una flota para combatir. La guerra dura 74 días y concluye con la rendición de la Argentina, que pierde 649 soldados y sufre una elevada tasa de suicidios en la posguerra. Pese a esto, la ONU ratifica la continuidad de la disputa de soberanía y vuelve a exigir que se retomen las negociaciones diplomáticas entre ambas naciones sin considerar el principio de autodeterminación de los isleños, asumidos como un pueblo implantado.

2 Se emplea el término “teatro de operaciones” cuando el territorio delimitado en el que se va a combatir incluye la posibilidad de múltiples frentes de batalla.

Al mismo tiempo, toda posguerra arrastra el caudal de lo dicho y lo callado durante la guerra. De este modo, no implica necesariamente el final del conflicto ni la resolución de sus procesos históricos en la medida de que establece una doble relación *simultánea* como (1) lo que ocurre *cronológicamente después* de la guerra; pero también como (2) lo que ocurre *como consecuencia* de la batalla. La pos-guerra, entonces, se encuentra signada por la guerra, la continúa en tanto despliega un “campo de batalla” (Cardoso, 2013) social, político y cultural. Allí se sigue disputando el sentido de los hechos, sus resultados y sus consecuencias, y los silencios revelan una constante tensión en tanto siguen circulando de modos heterogéneos y cambiantes.

El presente artículo se propone indagar sobre algunas de estas problemáticas a través del caso de la obra de teatro *Mujeres al frente (Historias de Malvinas)* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2020), de Gabriela Aguad. Mi interés en este espectáculo radica en que desafía abiertamente tales silencios y omisiones a través de la narración y, a su vez, se propone explícitamente intervenir en las disputas de la posguerra mediante la evocación de las voces de diversas mujeres que participaron en la Guerra de Malvinas. Para ello, propongo tres instancias: la primera será una breve introducción en torno a algunos de los desafíos historiográficos de la guerra del Atlántico Sur, así como el reciente interés en torno a las mujeres; la segunda se centrará en la presentación de la pieza; y la tercera, finalmente, ofrecerá un análisis de la poética y de la semántica de la pieza de Aguad con el fin de observar de qué maneras invita a (re)pensar la (pos)guerra.

LA GUERRA MALVINAS: HISTORIOGRAFÍA, SILENCIOS Y VETERANAS

Se ha afirmado que toda guerra incluye la pérdida como elemento constitutivo. En el caso particular de la Guerra de Malvinas, los silencios y las omisiones se combinan con diversos desafíos historiográficos a tener en consideración antes de atender la singularidad del teatro. Por tal motivo, propongo contemplar por lo menos tres de estos retos, indispensables para dimensionar mejor la complejidad de los hechos históricos que aquí me interesan.

El primer desafío se encuentra en la polisemia. Cuando se habla de “Malvinas”, típicamente se asume la referencia concreta a la Guerra de Malvinas; sin embargo, el nombre propio “Malvinas” articula cuando menos cuatro procesos históricos heterogéneos: (1) la Cuestión Malvinas, proceso histórico extenso, inter y supranacional que reúne todos los reclamos de soberanía de las Islas Malvinas, Sandwich del Sur y

Georgia del Sur, desde el llamado “descubrimiento” de América hasta el presente (en tanto el conflicto de fondo sigue sin resolución); (2) la Causa Malvinas, o los procesos de justificación de la guerra; (3) la Guerra de Malvinas propiamente dicha; y (4) el territorio propiamente dicho. Desde esta perspectiva, la Guerra es una parte de una historia compleja cargada de sentidos que no siempre operan de forma transparente o armónica³.

Un segundo desafío radica en que la guerra es planeada, impulsada y ejecutada por la dictadura cívico-militar del “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983). Mucho se ha discutido en torno a ello⁴, pero son indudables los nexos entre el cruento accionar del gobierno *de facto* durante la llamada “guerra sucia” (para-estatal, interna, contra la guerrilla de “los subversivos”, de carácter “anti-comunista”) y una “guerra limpia” (estatal, externa, contra “el inglés” y “anti-colonial” [Rozitchner, 2015])⁵. Tal conexión genera que las sucesivas revelaciones de la violencia dictatorial posicionen a la guerra como *una más* de sus acciones contra la población argentina (Lorenz, 2012)⁶, Así, como mero “manotazo de ahogado” de la Junta Militar, se minimiza la agencia de los actores sociales y políticos del momento.

Un tercer desafío es introducido por los conscriptos de la guerra, quienes eran jóvenes civiles de entre 18 y 20 años que cumplían, o habían completado muy recientemente, el Servicio Militar Obligatorio al momento de iniciarse en el combate. Como jóvenes y civiles, estos conscriptos traen a escena consumos culturales novedosos y generan cortocircuitos simbólicos y pragmáticos en torno a la vida militar (muy distinta a la mostrada en Rouquié [1983]), política, familiar, social y sexual (como las plantea, por ejemplo, Cosse [2010]) de su tiempo. Esto causa exabruptos con la concepción de generaciones pasadas, en especial la de sus padres, típicamente

3 Como ejemplo del peso simbólico que tiene la Cuestión Malvinas sobre la Guerra, cabe considerar cómo la Junta Militar argentina apresura sus planes de recuperación de las islas intentando evitar que llegara el por entonces inminente 150° aniversario de la usurpación británica (ocurrida en enero de 1833).

4 Incluso en tiempos de guerra, como ocurre, por ejemplo, entre el escritor Néstor Perlongher y los intelectuales de la revista *Sitio* (consultar Svetliza, 2017).

5 Como muestra, basta con señalar que al día de la fecha se sigue investigando (y discutiendo) si las torturas realizadas a conscriptos argentinos por parte de sus propios superiores durante el conflicto deben ser consideradas como crímenes de lesa humanidad. Tales debates resultan arduos no solo por su importancia histórica, sino también porque implican sopesar los hechos, los sentidos, las ideologías y los afectos que se hallan detrás.

6 En un panel titulado “Perspectivas de géneros y diversidad, pensar Malvinas a 40 años”, llevado a cabo el 11 de octubre de 2022 por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, la escritora Raquel Robles sintetizaba esta relación de forma nítida. Allí afirmó que, desde su óptica, la Guerra de Malvinas era “un campo de detención” más para la dictadura cívico-militar.

conservadora, e impone la circulación de imaginarios y representaciones en tensión con aquellas de décadas previas.

Desde una perspectiva de la historiografía, la figura de los conscriptos trae dos situaciones cruciales. Por un lado, la revalorización de las experiencias singulares (léase individuales) de los combatientes de la guerra; y, por otro lado, el riesgo de una historia atomizada, bajo la amenaza de la eventual anulación de toda lectura panorámica. Pese a tal disyuntiva inherente a lo testimonial, las voces de quienes estuvieron en la guerra son una parte indispensable para comprender su impacto en la posguerra, debido a que suponen herramientas que desafían los reduccionismos propiciados por la historiografía bélica “tradicional”, cuyo foco son los resultados de la contienda y no tanto los procesos históricos sobre los cuáles se montan (González Calleja, 2008).

A través de estos desafíos, la Guerra de Malvinas se manifiesta como un conflicto aún abierto que reclama estudios rigurosos que potencien y amplíen las lecturas de los sucesos históricos habida cuenta de que han articulado un campo simbólico novedoso allí donde antes no existía como tal (Badiou, 2015), y que se encuentra vigente en el tiempo presente. En este contexto, tanto los testimonios (de los cuales se nutre *Mujeres al frente*, como se verá en un momento) como los objetos culturales (Collingwood, 1968) aportan a explorar el complejo entramado de la posguerra.

Desde comienzos de la década pasada, como se anticipó, el campo de la malvinología transita una expansión sin precedentes. Hasta 2012, por ejemplo, los relatos históricos se centraban de forma casi exclusiva en la labor de hombres que estuvieron en el frente de batalla. Esto ha traído una bibliografía testimonial de gran valor, pero que tiende a reducir o simplemente omitir la labor de las mujeres. De tal modo, como afirmaba Alicia Panero en 2015, “el veterano en el inconsciente colectivo es un hombre” (citado en Parrilla, 2015, s/p). Tal concepción remite a la división heteronormativa de los géneros para la guerra y reserva exclusivamente roles “periféricos” y “pasivos” para las mujeres, como tejer bufandas o escribir cartas para soldados que eran novios, hijos o hermanos (Panero, 2015). Esto comienza a cambiar en 2012 cuando el Ministerio de Defensa resuelve el reconocimiento de 16 mujeres que participaron de la Guerra.

Según la resolución 1438/12 del Ministerio de Defensa, se reconoce por su labor desempeñada en el Conflicto Armado del Atlántico Sur (es decir, la Guerra de

Malvinas) a: (i) veteranas pertenecientes al Ejército Argentino: Susana Mazza, Silvia Barrera, María Marta Lemme, Norma Etel Navarro, María Cecilia Riccheri y María Angélica Sendes; (ii) pertenecientes a la Armada Argentina: Mariana Florinda Soneira, Marta Beatriz Giménez, Graciela Liliana Gerónimo, Doris Renee West, Olga Graciela Cáceres y Marcia Noemí Marchesotti; (iii) perteneciente a la Fuerza Aérea Argentina: María Liliana Colino; y (iv) pertenecientes al Estado Mayor Conjunto: Maureen Dolan, Silvia Storey y Cristina María Cormack⁷. En 2021, Alicia Reynoso, una de las 14 enfermeras de la Fuerza Aérea que trabajó en el Hospital Militar de Comodoro Rivadavia, logra un reconocimiento por vía judicial, hecho que sienta los precedentes para el de reconocimiento de otras participantes en el conflicto (Bermúdez, 2021), como Stella Morales y Ana Masitto⁸.

La Guerra de Malvinas, en consecuencia, deja así de ser “cosa de hombres”. Aunque la bibliografía específica aún es joven, libros como *Mujeres Invisibles* (2015), de Alicia Panero, que retoma la voz de diversas mujeres ubicadas en diferentes zonas del Atlántico Sur durante la guerra, han servido para estimular la reflexión. También es posible mencionar *Mujeres olvidadas de Malvinas* (2017), de Sandra Elizabeth Solohaga, dedicado a las enfermeras “continentales” del Hospital de Puerto Belgrano (provincia de Buenos Aires), o *Crónicas de un olvido* (2018), texto en el que Alicia Reynoso repasa sus vivencias durante la guerra y la posguerra. A su vez, películas documentales como *Nosotras también estuvimos* (2021), de Federico Strifezzo, y

7 La resolución se puede consultar en línea, disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/defensa/coordinacion-de-veteranos-y-veteranas-de-la-guerra-de-malvinas/veteranas-de-guerra>

8 Para determinar la pertenencia o no a la categoría de “veterano/a”, se sigue la ubicación geográfica al tiempo del conflicto. De este modo es “veterano/a” todo individuo desplegado por las Tres Fuerzas en el Teatro de Operaciones Islas Malvinas (centrado en el archipiélago, desplegado del 2 al 7 de abril de 1982) o en el Teatro de Operaciones Atlántico Sur (que incluía el archipiélago y el territorio marítimo, del 7 de abril al 14 de junio de 1982). Quedan fuera así las “movilizadas”, aquellas que estaban en el Teatro de Operaciones Sur (que incluía el territorio continental por debajo del paralelo 42, límite de las provincias de Río Negro, al norte, y Chubut, al sur, desplegado entre el 7 de abril y 14 de junio) y las llamadas “continentales”, aquellas que estaban por fuera de todos los Teatro de Operaciones (caso de las enfermeras de Puerto Belgrano, al sur de la provincia de Buenos Aires). En el caso de Reynoso, enfermera del Hospital Militar de Comodoro Rivadavia, se le reconoció que su labor había sido efectivamente una extensión de la guerra debido a la presencia de los heridos y a las amenazas de eventuales bombardeos, situación que aún hoy se evalúa si puede extenderse al caso de las “continentales” (véase, por ejemplo, Mannino, 2022).

muestras fotográficas, como *Valientes*, de Ivy Perrando Schaller (2021), han aportado también a la visibilización⁹.

El campo teatral no es ajeno a este interés. Si bien la atención por el rol de la mujer en la guerra ha experimentado un crecimiento durante la última década, existen numerosas obras que han trabajado en torno a la figura de la mujer en la guerra¹⁰, a saber: *Del sol naciente* (1983/1984, Ciudad de Buenos Aires), de Griselda Gambaro, que toma un enfoque feminista de la memoria; *Las palomas de Malvinas* (2014), de María Rosa Corrales, protagonizada por enfermeras; *Las del Sur* (2020, Río Grande, provincia de Tierra del Fuego), de David Gudiño, desde la óptica de dos mujeres que viven la guerra en Río Grande (a unos 576 kilómetros de las islas), entre otras. Además, en 2022, por el cuadragésimo aniversario de la guerra, el Teatro Nacional Cervantes realizó un concurso en torno a “Las mujeres y Malvinas”, que seleccionó dos obras ganadoras y una mención: *Condolencias*, de Alicia Muñoz; *Regimiento 25*, de Moira Mares; y *La niña sobre el alambre*, de Fabián Díaz, respectivamente.

En este contexto se han visto dos casos que trabajan de forma directa con la materialidad de las voces de las mujeres en la guerra: *Mujeres al frente* (2020, Ciudad de Buenos Aires), de Gabriela Aguad, y *Valientes: Una historia de mujeres* (2022, Ushuaia, provincia de Tierra del Fuego), de Victoria Lerario e Ivy Perrando Schaller, inspirada en los retratos de la fotógrafa. Examinó a continuación el primero de estos casos¹¹.

MUJERES AL FRENTE: HISTORIA Y GÉNESIS

Mujeres al frente es un espectáculo de narración oral escrito durante el 2019. Si bien originalmente tenía como fecha de estreno el 21 de marzo de 2020, debido a las restricciones impuestas por la situación de la pandemia de Covid-19, se retrasa un año, presentándose el 26 de marzo de 2021 en el Teatro del Pasillo (Ciudad de Buenos Aires) y realizando funciones aún al día de la fecha¹². Se trata de un material producido como

9 Lamentablemente, en la actualidad no existe una historia integral de las mujeres en el conflicto que proponga un análisis sistemático sobre la temática y que sirva de referencia para consultar. Se trata, sin lugar a duda, de una investigación pendiente y de enorme valor para la malvinología futura.

10 En un artículo de próxima publicación desarrollo algunos ejes en torno a las representaciones teatrales de la mujer en la Guerra de Malvinas.

11 En el presente artículo, opto por focalizar la atención sobre *Mujeres al frente*, pero con el compromiso de retomar el caso de *Valientes* en un próximo escrito, en tanto reporta un interés significativo por el modo en que ambas obras retoman voces comunes, compartidas.

12 Ficha artístico-técnica: Idea e interpretación: Miriam Simcovich y Alicia Strupeni. Dramaturgia y dirección: Gabriela Aguad. Sonido: Ana Fernández. Fotografía: Rubén Areces. La pieza ha recorrido

texto escénico (Dubatti, 2020), es decir, desarrollado a partir de una escritura que se somete a la escena, pensada desde y para los cuerpos produciendo convivio y dotando de un espesor singular la presencia de las dos actrices que intervienen.

A lo largo de ocho escenas, *Mujeres al frente* presenta las experiencias de diferentes mujeres que vivieron la guerra de Malvinas desde ángulos, identidades, territorios y oficios diversos, aportando una determinada “ofrenda” delante del escenario (Aguad, 2020, p. 14). De forma brevísima, las escenas presentan las siguientes situaciones¹³:

- Escena 1 (pp. 1-5): la pieza inicia con una poesía en *off*. Inmediatamente se presenta Silvia, civil e instrumentadora quirúrgica, que decide viajar al Sur para defender a su patria. Pese a la oposición de su novio viaja a Comodoro Rivadavia (provincia de Chubut) desde donde finalmente es embarcada en el buque Almirante Irizar junto a otras cinco instrumentadoras. Desde allí narra sus impresiones sobre el combate, los heridos y la posguerra.
- Escena 2 (pp. 5-7): Felicia y Clara, voluntarias, amasan pan en Comodoro Rivadavia para ofrecer a los soldados en el Hospital, pero, según afirman, no son las únicas mujeres en la ciudad queriendo ayudar. Cuando Clara manifiesta su desazón porque la guerra no termina, Felicia le pide que mantenga la esperanza, pero ambas se alarman por un mal augurio: un delantal que se descose.
- Escena 3 (pp. 7-9): Dos mujeres se encuentran en Villa Cacique (provincia de Buenos Aires). Una es la mamá de Gaby, niña que ha enviado una “carta al soldado argentino”¹⁴ y que, para sorpresa de todos, ha recibido una respuesta de Daniel, soldado que se encuentra en las islas. A partir de tal conmoción, surgen dudas: ¿deben contar a Gaby que su carta fue contestada? ¿Estará vivo aún ese

diversas provincias de la Argentina con el apoyo del Ministerio de Cultura de la Argentina y ha sido declarada como de interés municipal en Rosario y de interés comunal en Ibarlucea (provincia de Santa Fe).

¹³ Para mi análisis, me focalizaré en el texto dramático. Debido a que el texto aún se encuentra inédito, todas las citas corresponden al archivo de Word generosamente facilitado por la autora. Respeto la numeración de dicho archivo.

¹⁴ Las llamadas “cartas al soldado argentino” consistían en misivas enviadas por civiles, principalmente niños y mujeres, con el fin de hacer manifiestos de apoyo y de contención para los soldados en general. Por tal motivo, eran enviadas sin destinatario específico, simplemente a un “soldado argentino”, de modo que cualquier conscripto que recibiera la carta podía optar por abrirla, leerla e incluso contestarla como si fuera propia.

joven? ¿Qué sentirá la madre del soldado? La otra mujer afirma que sí, que deben escribir a Daniel.

- Escena 4 (pp. 9-11): Doris, enfermera civil, está en el Buque Formosa de la Marina Mercante. Tras el recuerdo de una llamada telefónica en la que avisa a una familia que un soldado está vivo, Doris rememora la caída en el buque de una bomba que no explota, lanzada por un avión argentino.
- Escena 5 (pp. 11-12): Liliana, enfermera civil de la Armada, cuenta cómo llega a ser la única veterana en pisar las Malvinas durante el conflicto y cómo logra volver al continente. Luego se narran sus experiencias posteriores, el olvido, las pesadillas y otras secuelas de la guerra.
- Escena 6 (pp. 12-14): Stella Maris, radio-operadora civil, se encuentra en el barco Lago Trafal. Las actrices cuentan la historia de cómo se embarca y cómo logra superar los problemas de logística para reparar un aparato de radio-aficionado que llevaban en el barco.
- Escena 7 (pp. 14-17): Se oye una segunda poesía (nuevamente en *off*) y luego Ana, enfermera, describe las secuelas “internas” (p. 14) y externas que experimentan las mujeres en la posguerra. Desde la omisión hasta la censura y la autocensura, Ana comenta los numerosos padecimientos de una guerra que, perdida, deja de ser nombrada.
- Escena 8 (pp. 17-18): Se produce el encuentro entre Gaby y Daniel en Villa Cacique. Los padres de Gaby cuentan cómo los vecinos (la otra mujer de la escena 3) le escriben a Daniel y cómo este propone conocerlos. Los padres comentan entonces la recepción especial que ofrecen a Daniel y cómo el soldado toma tal afecto por la niña que, tras idas y venidas, finalmente se muda a Villa Cacique. Con las diferentes ofrendas dispuestas al frente del escenario, ambas actrices se retiran.

Tras esta breve descripción se observa que *Mujeres al frente* recurre a una estructura de relato “cerrado” (Bovo, 2002, p. 73), similar a la de un contario. Se reúnen así historias diversas, pero atadas por un hilo conductor que conecta lo contado y lo vuelve parte de un universo común y compartido, con la temática de las mujeres en la guerra como hebra principal. Sin embargo, como se puede apreciar mediante el

entramado que produce el espectáculo, otras hebras se suman: la mirada social sobre lo que las mujeres pueden o no hacer; la guerra como hecho que desborda en la posguerra; la guerra como causa de desencuentros y quiebres sociales, y también como evento que trae valores positivos como la solidaridad, el accionar desinteresado, etc.¹⁵

En una entrevista que realicé a Gabriela Agud¹⁶, la co-autora y directora del espectáculo destacó una serie de elementos valiosos para nuestro análisis sobre la génesis de *Mujeres al frente*:

Hace ya algunos años, [la actriz] Miriam Simcovich se anotició de la participación de mujeres en la guerra de Malvinas. Su avidez y su curiosidad sobre el tema la impulsaron a comenzar el camino de la investigación. Para eso convocó a Alicia Strupeni, con quien ya había realizado otro espectáculo de narración escénica, y juntas continuaron con la búsqueda de material, artículos y, sobre todo, la lectura de un libro escrito por Alicia Panero [*Mujeres Invisibles*, 2015], que da cuenta de muchas historias, tanto de mujeres argentinas como de otras nacionalidades, que estuvieron involucradas de una u otra forma con la guerra. Asimismo, tomaron contacto con algunas de las verdaderas protagonistas, Silvia Barrera, Liliana Colino, Stella Maris Carrión, quienes generosamente brindaron sus testimonios. Con varias historias escritas y con la idea de hacer algo relacionado a la narración oral y al teatro, me convocaron para que le diera forma desde la dramaturgia y también me hiciera cargo de la dirección (Agud, comunicación personal, 2022, s/p).

Al mismo tiempo, las resonancias con la Guerra de Malvinas y el interés por el campo de vacancia en torno a las mujeres fueron un doble disparador que estimula una identificación por parte del elenco. En este sentido, Agud resalta que:

[...] el tema Malvinas, y fundamentalmente la guerra de Malvinas, nos conmovió profundamente desde siempre. Tal vez se deba a que las tres somos contemporáneas con esos hechos. [...] Compartir la época con alguien es conocer el contexto, tener vivencias parecidas, recuerdos similares, pensarnos desde la misma perspectiva. Por lo cual fue muy revelador y comprometido el trabajo que emprendimos. En la temática Malvinas, tan transitada por diferentes manifestaciones artísticas, lo femenino se encontraba hasta no hace mucho tiempo invisibilizado. Entonces se presentó para las tres como una gran posibilidad para que, desde el lugar y con la actividad que realizamos, pudiéramos contribuir para que esa situación siga emergiendo a la luz (Agud, comunicación personal, 2022, s/p).

De tal modo, la autora continúa con el siguiente parlamento:

15 A esto cabe agregar que la improvisación, típicamente presentada como una situación negativa en las memorias de la guerra, deviene en elogio del ingenio: así es como Stella Maris utiliza un objetivo típicamente asociado a lo femenino (un secador de pelo) como herramienta útil para resolver una situación de gran peligro en la guerra (escena 6).

16 Entrevista realizada por correo electrónico entre el 7 y el 8 de septiembre de 2022. Todas las citas corresponden a dicha comunicación. La entrevista completa se encuentra disponible en mi archivo de investigación.

[...] trabajar con la temática de las mujeres en la guerra de Malvinas nos abrió un universo desconocido pero, al mismo tiempo, una maravillosa oportunidad de contar desde el arte y desde una mirada actual, con todo lo que eso significa, historias conmovedoras, para hacerlas visibles. Aquello que venía siendo expuesto a través de distintos formatos: artículos, libros, entrevistas, desde hace algunos años, debía ser reflejado por el teatro para hablar de un tema tan oculto, que hasta ahora no había sido abordado por las artes escénicas (s/p).

Desde esta perspectiva, entonces, partieron para desarrollar un dispositivo escénico que sirviera como vehículo para la reflexión no solo del espectador, sino también hacia el interior del elenco. Esto implicó una tarea de selección y adaptación de los relatos con los que contaban y la formulación materiales nuevos que surgieran desde el proceso creativo. Al respecto, Aguad comenta que:

El trabajo de llevar esas historias a la escena fue muy intenso. Buscar desde la escritura y desde la puesta en escena un lenguaje común, más allá de que cada historia compartiera con el resto igual temática, hacer de cada historia una individualidad que, al mismo tiempo, guardara relación con el todo. Es así que me enfrenté con la tarea de decidir cuáles y cuántas historias formarían la pieza teatral. De las historias que mis compañeras escribieron, seleccioné las que estimé más representativas y que podrían brindar a la dramaturgia los condimentos adecuados para trabajarlas individualmente, para luego ensamblarse con las demás. Adaptar los relatos para que no fueran meras crónicas de los acontecimientos, que hablaran de la persona, de momentos puntuales que transmitieran lo vivido y cómo esos hechos, transformaron a esas mujeres para siempre. Al mismo tiempo, era necesario introducir otros relatos que podrían sumar diferentes miradas. Es así que en el proceso de los primeros ensayos, surgieron nuevas historias que me atrajeron y que finalmente después de darles forma dramática formaron parte del texto teatral (s/p).

Con respecto a la recepción de la pieza, Aguad destacó que la importancia del intercambio con el público resultó determinante para orientar la labor escénica:

Al finalizar cada función, junto a las actrices, abrimos y promovemos un espacio de charla con el público. No es un debate, solo les pedimos que si alguien quiere dejarnos algún comentario o contarnos alguna experiencia personal con relación al tema, lo comparta con nosotras y el público que está en la sala. A partir de eso, hemos tenido experiencias maravillosas y sumamente conmovedoras. Hay quienes se presentan como combatientes y con la emoción desbordante nos cuentan que fueron parte de esas historias, que los hechos pasaron así como se cuentan. Hemos conocido a otras mujeres que estuvieron en la guerra, de las cuales no teníamos conocimiento y nos relatan los duros momentos vividos, expresando que nunca antes habían podido hablar del tema y la obra las moviliza de tal manera que las motiva a hacerlo ante la gente, como una especie de catarsis (s/p).

En ese sentido, tales afirmaciones de Aguad plantean una serie de elementos valiosos para el análisis subsecuente, a saber: el interés por conocer y por visibilizar; la voluntad de trabajar con un espectador interesado; la combinación de relatos reales con elementos y estructuras ficcionales; el convivio como espacio de intercambio; y la

narración como acto de ofrenda, de compartir. Veamos a continuación cómo se logran estos objetivos.

NARRACIÓN, AUSENCIA Y PRESENCIA

Mujeres al frente se articula como una poética que parte de la narración oral y la cruza con el teatro combinando procedimientos de ambas disciplinas y produciendo una poética ampliada (Dubatti, 2009). A lo largo de la pieza, las actrices recurren a la voz y la narración como medio para transmitir las historias que quieren contar, pero lo hacen adicionando una labor corporal y una disposición escénica que amplía el registro de lenguajes disponibles y lo lleva al campo del teatro. Al mismo tiempo, se recurre a videos, poesías y sonidos grabados como medio de articular una ambientación que evoca paisajes, texturas y matices.

La poética de la narración oral se caracteriza por su énfasis puesto en la transmisión de un relato a través de la voz de un intérprete que se halla en convivio con, por lo menos, un espectador en unas coordenadas espacio-temporales compartidas. Tal presentación puede ser profesional, realizada por un especialista formado, o espontánea, producida por un narrador *amateur*. Sin embargo, en ambos casos es indispensable la producción de *poíesis* a través de la voz y la escucha *evocativa* del espectador. De este modo, la narración comparte registros con el teatro, pero apunta a tomar el soporte de la escena como un lenguaje más para la formulación de un universo poético que se halla dentro de la subjetividad y la imaginación del oyente.

Así, como afirma Ana María Bovo (2002), “narrar es escuchar” (p. 119). Esto remite a dos acciones fundamentales, hablar y escuchar, combinadas para la materialización de un lenguaje que se plasma sobre el lienzo que es el silencio del espectador. Tal carácter predominantemente auditivo no es casual para la pieza que aquí me interesa por dos motivos: por una parte, porque articula una perspectiva ética para presentar los relatos seleccionados, lo cual otorga una entidad ontológica particular a las mujeres que aparecen en escena; y, por otra parte, remite a una actitud específica que se espera en el espectador.

A lo largo de *Mujeres al frente*, la voz aparece como un medio para evocar la presencia de mujeres que han sido silenciadas de una manera u otra. No obstante, como remarca el filósofo Eduardo Del Estal (2009), toda voz sugiere la presencia de un cuerpo que opera como caja de resonancia, que hace posible dicha sonoridad singular.

De tal manera, el elenco propone traer a escena no solo estas voces sino su presencia ausente, es decir, su existencia fuera del teatro que se hace manifiesta a través del cuerpo presente de Simcovich y Strupani. Así, pese a no encontrarse sobre el escenario, la evocación deviene invocación y el espectador cobra consciencia de que esas voces pertenecen a personas reales que podrían estar sentadas a su lado (se resignifica así el grito de “¡Estás!”, que oye Doris luego de que caiga la bomba sobre el buque [Aguad, 2020, p. 11])¹⁷.

En eso consisten el compromiso y la perspectiva ética mencionadas por Aguad en la entrevista realizada, y en la que se advierten las palabras de Lispeth Lipari (2013) y su ética de la escucha:

Cuando fallamos en escuchar a otros como *otredad*, negamos su alteridad y limitamos nuestros horizontes de sentido. Sin embargo, cuando nosotros logramos escuchar a otros *como otredad*, allanamos el camino para una ética *de la escucha de los otros* y, al hacer eso, ponemos nuestros pre-conceptos y nuestras preciadas certezas en riesgo. Al saltar del borde del acantilado de una auto-certeza montada sobre los límites del ego, las acrobacias comunicativas de escucha a los otros *como otros* hacen que éticas y transformaciones (nuestras, de los otros, del mundo) sean posibles (pp. 156-157; énfasis de la autora).

Así, como afirma Nelle Morton (1985), “el empoderamiento mutuo de *escuchar a los otros hablar* revierte los autoritarios acuerdos sociales normativos de silencio y/o rechazo a la escucha de voces oprimidas” (p. 128), no solo porque “la voz del otro requiere de un oyente para ser completada; es que sin un oyente, el habla podría simplemente no producirse” (p. 128).

En un segundo aspecto, el espectador cobra un peso especial, en tanto es quien debe producir el silencio que habilita la creación de un universo poético otro, extra-cotidiano, dentro de su subjetividad. Tal labor implica callar de forma activa, como medio de apertura y de recepción; así, como sugiere Maurice Maeterlinck, en su *Tesoro de los humildes* (2008), es una cierta forma de silencio lo que posibilita no solo la recepción de lo dicho por otra persona, sino también su aprehensión profunda; y escuchar se vuelve la posibilidad de participar en la existencia de un otro. Entonces, el

17 Al ser consultada en torno al cruce entre narración y teatro, Aguad remarcó que “las artes escénicas son un medio muy potente para reflejar los hechos y darles trascendencia. Los acontecimientos ya ocurrieron, son parte de la historia, en este caso de una historia reciente, pero el teatro tiene esa maravillosa posibilidad de volverlas otra vez ‘reales’ o, por lo menos, de reinterpretar los hechos desde una mirada particular y poner a consideración aquello que ya fue pero que todavía tiene mucho para decir” (Aguad, comunicación personal, 2022, s/p). Como se verá, esta es una idea nodal de *Mujeres al frente*.

narrar se dirige al espectador a través de un doble empoderamiento: el de las mujeres que por fin pueden ser escuchadas y ganan una existencia hasta entonces negada, y el de espectadores que acceden a un conocimiento nuevo y desestabilizante, pero valioso.

El compromiso ético antes mencionado también se ve reflejado en el hecho de que los personajes evocados no cuentan con apellidos, solo con nombres. Tal recurso plantea una doble postura con relación a las figuras evocadas, de simultánea discreción y cercanía. De una parte, el espectador se encuentra con nombres individuales que sugieren conexiones con figuras históricas (“Liliana” es María Liliana Colino, “Doris” es Doris West), pero que, a su vez, plantean la posibilidad de que esas mujeres sean vistas como mujeres comunes, no excepcionales, no museificadas, sino simplemente como mujeres que desafían límites sociales arbitrarios e impuestos. De otra parte, la falta de apellidos implica la idea de una cercanía, esto es, de una proximidad con esas figuras que supone comenzar a *familiarizarse* con las mujeres de la guerra.

Tal perspectiva reenvía a otro factor crucial señalado por Aguad en la entrevista: la necesidad de realizar un espectáculo que opere como disparador para conocer más sobre las historias contadas. Sin embargo, el objetivo no es presentar una historia acabada o completa; por el contrario, se trata de cruzar un umbral para nuevos interrogantes. En ese sentido, la falta de apellidos remite a la idea de Carmen Martín Gaité, a saber, que omitir información abre la acción del espectador y propone una labor diferente en el oyente (citado en Bovo, 2002)¹⁸. Se articula, en consecuencia, una necesidad en el espectador por continuar adentrándose en las memorias de la Guerra de Malvinas toda vez que la información incompleta desliza preguntas: ¿quiénes son Stella Maris o Liliana? ¿Existen Gaby y Daniel, o son una creación de Aguad?¹⁹ ¿Dónde empieza la ficción y dónde los documentos históricos?

La ficción ejerce así una fricción adicional en torno a las tensiones entre teatro y narración. El espectador, por su parte, debe confiar en aquello que se le cuenta y a cambio logra hallar nuevos cabos a través de los cuáles producir su propio entramado de Malvinas. En sintonía con esto, la ficción se vuelve necesaria vehículo para contar

18 Sin lugar a duda, se trata de un tipo de omisión diferente al de los silencios de Malvinas mencionados en el apartado historiográfico, en tanto estos buscan estimular la reflexión, multiplicar lecturas y miradas sobre la historia, y aquellos optan por limitarse, en el mejor de los casos, a ratificar lo ya conocido.

19 En la entrevista realizada, Aguada comenta: “En varias funciones nos acompañaron y también estuvieron presentes los protagonistas de la historia de Daniel, el soldado de Malvinas, y Gabriela” (Aguad, comunicación personal, 2022, s/p).

historias que sostengan la atención del espectador en la sala y para orientar esta búsqueda del espectador fuera del ámbito del teatro.

Esto se complementa, a su vez, con su contracara: la inserción de datos fácticos dentro de la ficción. A lo largo de *Mujeres al frente*, las situaciones dramáticas que se narran escena a escena marcan no solo un estímulo para el espectador, sino que también remiten de forma sistemática a datos de la Guerra que se filtran a través de la ficción. De este modo, el espectador pasa a conocer hechos que para la trama pueden parecer “detalles”, pero que introducen información crucial para entender los hechos históricos. Así, el espectador se familiariza con que, por ejemplo, los aviones Hércules C-130 no podían aterrizar en las islas por temor a un ataque aéreo sorpresa y, por lo tanto, sobrevolaban la pista de aterrizaje de Puerto Argentino mientras los soldados bajaban los pertrechos y subían a heridos (como se narra en el relato de Liliana, escena 5).

El espectáculo recurre a un dispositivo teatral que resalta la cercanía de estas figuras históricas, asumidas, como se dijo, como parte de un universo real que se proyecta hacia afuera de la sala. Para ello se trabaja en la interconexión de los personajes gracias a un nexo simbólico que anuda una escena con la siguiente y refuerza escénicamente que aquello que el espectador presencia es parte de un entramado autónomo e interconectado: por ejemplo, el pan que aparece en la escena de Silvia reenvía al amasado de Felicia y Clara que, a su vez, remite, a través de la harina, a Villa Cacique; la carta de la escena 3 se asocia al teléfono usado por Doris y la bomba lanzada por el avión argentino se conecta con un avión de papel, y así sucesivamente.

Además, el espacio escénico se refuerza con telas y otros elementos como barcos y aviones de papel (Aguad, 2020) hechos en *origami*, y que resaltan temáticamente de lo que se habla en la pieza, pero también trazan un ámbito donde se colocan las diferentes “ofrendas”. A medida que las escenas se suceden, cada personaje deja en el proscenio un objeto que remite simbólicamente a sus vivencias de la guerra, ya sea un pedazo de pan o un barquito de papel. De tal modo, *Mujeres al frente* espeja estos objetos y los vuelve una doble ofrenda: como memoria para esas mujeres que estuvieron en la batalla y como testimonios que devienen en ofrenda para el espectador, vale decir, en llaves para seguir adentrándose en la Guerra de Malvinas desde una perspectiva abierta.

UN ENTRAMADO DE MUJERES

Desde el ángulo en cómo la pieza construye sentido, *Mujeres al frente*, desde el título, afirma una declaración de intenciones con la noción de “pasar al frente” como un doble acto. En primer lugar, el mostrar a las mujeres en el ámbito de la guerra yendo hacia el frente de batalla y experimentado el fragor de esta con sus efectos y sus consecuencias (peligro, heridos, temor, ansiedad, etc.). En un segundo lugar, y más significativamente, poner a las mujeres al frente de la escena, darles un escenario, un espacio, un cuerpo y una voz, y convertirlas en una presencia ausente que las revele como ausencia que está presente, como existentes, aunque hayan sido silenciadas o negadas.

Simultáneamente, el subtítulo *Historias de Malvinas* despliega un doble juego que complementa al título. Por un lado, señala que esos relatos y testimonios tienen efectivamente como nexo común las experiencias de la Guerra de Malvinas. No obstante, por el otro, el subtítulo sugiere que esas son, *también*, historias de Malvinas, es decir, son *algunas* historias, complemento de todas las otras que circulan o pueden circular. Al ser tratadas de este modo se revelan como una selección o como un entramado que desliza la presencia de más historias con las cuales deben ser puestas en diálogo. Así, el espectador ya es invitado desde el comienzo a pensar la pieza como una parte de la guerra que, por lo tanto, puede (e, idealmente, debe) ser conectada con otras historias de la batalla.

Desde la perspectiva de las temáticas referidas en torno a la Guerra de Malvinas, se mencionó una serie de “hebras” que componen el hilo de “las mujeres en la guerra”. Esto resulta muy significativo para el sentido que busca construir la obra en tanto hace manifiestas diversas situaciones con las que la mujer debía pelear en el momento de la guerra y que, por contraste, se revelan como un avance y como un desafío del tiempo presente. Asimismo, las imposiciones sociales, los mandatos heteronormados, la dificultad para hablar de las experiencias de la guerra y los límites impuestos pueden ser narrados hoy porque efectivamente se ha producido un avance en las libertades de la mujer. Al mismo tiempo, si todavía es necesario introducirlas a través de un dispositivo escénico, se hace evidente que aún existen muchos pasos por dar.

Ahora bien, se trata de celebrar las acciones de las mujeres, pero también de pensar experiencias compartidas con los hombres, similares y muy diferentes, motivo por el que se revela una doble guerra simultánea que las mujeres deben pelear: la de

Malvinas y la de los sexos, producto de una concepción heteronormativa que todavía persiste. Entonces, la mujer debe abrirse camino hacia el campo de batalla y afirmar su valor, tal como se ilustra en la escena 1 de *Silvia*, que retrata el desafío a los roles sociales: ir a casa a anunciar la decisión de partir al día siguiente y recibir como respuesta que “la guerra no es para mujeres” (2020, p. 3). Esto, a su vez, se refleja en el trato que recibe Stella Maris, “[l]a única mujer en el barco. No la dejaban caminar sola por la cubierta, tenía que ir siempre con dos compañeros. Incluso, en un momento el capitán le había dicho que «no utilizara el hecho de ser mujer para beneficiarse»” (2020, p. 13).

Mujeres al frente establece en este sentido una escucha que es, nuevamente, un doble gesto, de acompañamiento y de sanación, como sugiere el poema que aparece al comienzo de la obra y como luego afirma el personaje de Silvia:

Los heridos no nos contaban cosas de la guerra. Nos hablaban de sus vidas, sus familias. Del frío, la lluvia y la nieve. Lo demás, se lo guardaban para ellos. Y fuimos madres, novias, hermanas [...]. En sus delirios nos confundían. Algunos nos pedían que escribiéramos cartas a sus familias ¡para avisar que estaban vivos! Mirarlos a los ojos, *acompañarlos*, sostenerles la mano, alumbrar con una sonrisa la oscuridad de la guerra, *eso también fue la guerra...* (2020, p. 4; énfasis mío).

Acercarse a escuchar estos relatos implica, pues, escuchar aquellas “bombas internas” (Aguad, 2020, p. 15) que todavía explotan en la posguerra; es decir, exteriorizarlas, compartirlas con el público y transformarlas en una situación a ser confrontada de forma colectiva, en suma, exorcizarlas.

En efecto, la pieza se propone desafiar los silencios, hablar sobre los hechos del pasado y sobre su impacto en el presente en la medida de que la guerra articula un punto de quiebre en la vida de aquellos que intervienen en ella (“porque la guerra te cambia”, [Aguad, 2020, p. 3]). Hablar es entonces un desafío a esos silencios que muchas veces son arrastrados en el silencio, un silencio que se diferencia de aquel que se le reclama al espectador, debido a que es un silencio que forma un peso muerto en el cuerpo y en la mente. En ese sentido, no es casual que varias de las veteranas que aparecen en la obra hagan mención explícita a los olvidos y a los intentos de no hablar de la guerra una vez que ya se perdió (como sugiere Ana en la escena 7).

En sintonía con estas ideas, como hecho social, la Guerra de Malvinas presenta claroscuros que matizan su caracterización. Si bien es común que las guerras sean enunciadas desde una perspectiva humanitarista que las concibe como acontecimientos

fundamentalmente negativos, signados por la violencia, el interés, el sinsentido y la pérdida, Aguad, Simcovich y Strupani, por su parte, optan por resaltar las tensiones de la guerra. Por ello, sus personajes hablan de las miserias del combate, del hambre, del frío y del dolor, pero también remiten a la conexión simbólica que produce la guerra, invocando sentimientos positivos: la unión, la inocencia, la esperanza, la entropía, el desinterés, el amor por el otro, entre otros. Así, las memorias de las mujeres y la experiencia de la guerra no se reducen al dolor y al sufrimiento, ya que amplían el espectro de afectos con los que típicamente se asocia al combate.

También lo cotidiano resulta un campo de batalla que no debe ignorarse al pensar los hechos de la Guerra, razón por la que resulta ilustrativa la escena 2 en la que Clara afirma que:

[c]on Felicia descubrí que hacer pan es un gran misterio y que nunca es igual, aunque hagamos siempre la misma receta. Según las noticias que recibía de la guerra, había días que Felicia se levantaba llena de furia. Amasaba con tanta rabia que el pan levaba de pronto, impetuoso, lleno de energía [...]. Otras veces, Felicia amasaba con ternura. Entonces el pan levaba muy despacio y la masa salía esponjosa, suave como la pelusa de un bebé o una caricia en la mejilla [...]. Pero la mayoría de las veces Felicia amasaba con tanto amor y tristeza, que una lágrima de impotencia le rodaba despacio por la mejilla arrugada, y caía salpicando la masa. ¡Esos días el pan era el mejor! [...]. Y al partirlo sobre una cama o una mesita del hospital todo el lugar se llenaba de ese aroma a hogar, a comida caliente y casera para esos muchachos, tan lejos de casa, tan solos, tan niños (Aguad, 2020, pp. 5-6).

Lo cotidiano actualiza la pregunta por la guerra desbordada (Dubatti, 2022), es decir, una que va más allá del frente de batalla e introduce ámbitos y tiempos donde la guerra no deja de disputarse. Es en esa zona que *Mujeres al frente* propone adentrarse, remarcando que la Guerra de Malvinas no se limita al territorio de las islas ni a los 74 días que dura; por el contrario, introduce interrogantes que hablan del pasado y del presente: ¿cuándo concluye una guerra realmente? ¿Es posible dejarla atrás? Tales preguntas no solo tocan a los soldados, sino que también resuenan en las enfermeras que deben atender a pacientes incluso luego del último cañoneo, y también repercute en familias que deben seguir adelante con ausencias y heridas de difícil cicatrización.

De esta manera se desafía la historia de la guerra proponiendo un ámbito poético y teatral donde la mujer puede hacer resonar su voz y donde sus vivencias amplían, enriquecen e, incluso, problematizan lo concerniente a la guerra al trazar una zona de juego y estímulo para un espectador dispuesto a abrir sus sentidos y desafiar aquello que sabe (o que cree saber) de la Guerra de Malvinas. En suma, *Mujeres al frente* es un

entramado femenino, un tejido de experiencias de la guerra y de formas de conectarse, un potente homenaje dedicado a todos aquellos que quieran conocer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUAD, G. (2020). *Mujeres al frente* [Texto dramático inédito, facilitado por la autora].
- BADIOU, A. (2015). *El ser y el acontecimiento*. Manantial.
- BERMÚDEZ, I. (07 de mayo de 2021). Inédito fallo: la Justicia reconoció a una de las “mujeres olvidadas” de Malvinas. *Clarín*.
https://www.clarin.com/sociedad/inedito-fallo-justicia-reconocio-mujeres-olvidadas-malvinas_0_A7hAUWR4i.html
- BOVO, A. M. (2002). *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Atuel.
- CARDOSO, J. (2013) (comp.). La posguerra como campo de batalla. En *Primer congreso Latinoamericano 'Malvinas, una Causa de la Patria Grande'* (pp. 198-214). Universidad Nacional de Lanús.
- COLLINGWOOD, R. G. (1968). *Idea de la historia*. Fondo de Cultura Económica.
- COSSE, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta: una revolución discreta en Buenos Aires*. Siglo XXI.
- DEL ESTAL, E. (2009). *Historia de la mirada*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue.
- DUBATTI, J. (2020). ¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad? *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral*, (44), 31-66. <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.00>
- DUBATTI, R. (2022). *Nadar en diagonal. Representaciones de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007)*. EUDEBA.
- GONZÁLEZ CALLEJA, E. (2008). La cultura de la guerra como propuesta historiográfica: una reflexión general desde el contemporaneísmo español. *Historia Social*, (61), 69-87.
- LIPARI, L. (2013). Listening Others. En Angus Carlyle & Cathy Lane (eds.), *On Listening* (pp. 156-159). Uniformbooks.
- LORENZ, F. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Edhasa.

- MAETERLINCK, M. (2008). *Le trésor des humbles*. Grasset & Fasquelle.
- MANNINO, P. (02 de abril de 2022). Buscan que las enfermeras de la guerra reciban una pensión honorífica y vitalicia. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/politica/heroinas-de-malvinas-buscan-que-las-enfermeras-de-la-guerra-reciban-una-pension-honorifica-y-nid02042022/>
- MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL (19 de noviembre de 2012). Resolución 1438/12. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2021/11/resolucion_1438-2012_-000000.pdf
- NORTON, N. (1985). *The Journey Is Home*. Beacon Press.
- PANERO, A. (2015). *Mujeres invisibles. Remoto Atlántico Sur, 1982*. Bubok.
- PARRILLA, J. (31 de marzo de 2015). La silenciada historia de las veteranas de Malvinas. *Infobae*. <https://www.infobae.com/2015/03/31/1719360-la-silenciada-historia-las-veteranas-malvinas/>
- REYNOSO, A. (2018). *Crónicas de un olvido. Mujeres enfermeras en la Guerra de Malvinas*. Tinta Libre.
- ROUQUIÉ, A. (1983). *Poder militar y sociedad política en la Argentina. I - hasta 1943*. Emecé.
- ROZITCHNER, L. (2015). *Las Malvinas: de la guerra “sucia” a la guerra “limpia”*. Biblioteca Nacional.
- SOLOHAGA, S. E. (2017). *Mujeres olvidadas de la Guerra de Malvinas*. El Trébol.
- STRIFEZZO, F. (dir.) (2021). *Nosotras también estuvimos* [Película]. En el camino producciones.
- SVETLIZA, E. (2017). La guerra de Malvinas y sus trincheras intelectuales: entredichos entre los editores de la revista Sitio y el escritor Néstor Perlongher. *Remate de Males*, 37(2), 925-944. <http://dx.doi.org/10.20396/remate.v37i2.8648698>

ATOR EM DEVIR: UM MODO DE ATUAÇÃO PARA O ACONTECIMENTO

ACTOR IN BECOMING: A MODE OF ACTION FOR THE HAPPENING

Daniella Nefussi
Universidade de São Paulo
danefussi@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-8587-641X>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.171>

Fecha de recepción: 16.07.2023 | Fecha de aceptación: 19.08.2023

RESUMO

Nosso trabalho propõe uma revisão dos fundamentos filosóficos e políticos que sustentam os métodos de interpretação do ator no teatro. Sugerimos que, estando diretamente associado ao pensamento sobre realidade e sujeito, o trabalho do ator deve acompanhar as transformações desses pensamentos. Elegemos os conceitos de acontecimento e devir da filosofia da diferença e deleuziana como novos fundamentos para a arte da interpretação.

PALAVRAS-CHAVE: Trabalho do ator, teatro, acontecimento, interpretação, método.

ABSTRACT

Our work proposes a review of the philosophical and political foundations that support the actor's interpretation methods in the theater. We suggest that being directly associated with thinking about reality and the subject, the actor's work should accompany the transformations of these thoughts. We chose the concepts of happening and becoming from the philosophy of difference and deleuzian philosophy as new foundations for the art of interpretation.

KEYWORDS: Actor's work, Theater, Happening, Interpretation, Method.

Nossa pretensão é sugerir que abandonemos, definitivamente, modos de construir ficções cênicas que deem sustento a sistemas político-culturais sedentários, ultrapassados, e, porque não dizer, totalitários. Devolver ao teatro seu lugar de potência. Para isso precisamos falar sobre modos, mais especificamente sobre os modos de produção de realidade.

O pensamento eurocentrado, de fundamento platônico, na sua busca obsessiva por ideais absolutos e conceitos puros, segmentou a experiência humana afastando a arte da política, a cultura da religião, a vida das suas forças, criando modos de produção de realidade assépticos:

A verdadeira cultura age por sua exaltação e sua força, e o ideal europeu da arte visa jogar o espírito numa atitude separada da força e que fica assistindo a sua exaltação. É uma idéia preguiçosa, inútil, e que, a prazo curto, acarreta a morte (Artaud, 1985, p. 19).

O idealismo purista foi imposto à subjetividade humana e as expressões culturais ganharam letras maiúsculas: a Arte ficou tão “pura” que perdeu carne, sangue e suor, em busca de um espírito separado do corpo, tornando, por exemplo, a música uma Arte Maior, principalmente por sua linguagem ser quase imaterial. Em contrapartida, o Teatro só foi reconhecido como Arte enquanto literatura, sendo relegado ao ator o trabalho incorporar a “verdadeira obra”: a dramaturgia.

É da arte minúscula que devemos falar, ou seja, do teatro no corpo e não nas idéias; inspirado sim, mas expirado também. Um corpo atravessado pelas forças, por vida, por sentidos e não mortificado pela submissão aos significados, à palavra, ao conceito.

Todo conceito nasce por igualação do não-igual. Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual a uma outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do que é distintivo, e desperta então a representação, como se na natureza além de folhas houvesse algo, que fosse “folha”, uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da forma primordial [...]. A folha é a causa das folhas (Nietzsche, 2007, p. 33).

Vamos questionar o Teatro simbólico, representativo e reivindicar o ato teatral como Acontecimento, intensivo, portanto, ato político. Reivindicar um ator criador de realidades e não reproduzidor de formas:

[...] o teatro, que não se fixa na linguagem e nas formas, com isso destrói as falsas sombras, mas prepara o caminho para um outro nascimento de sombras à cuja volta

agrega-se o verdadeiro espetáculo da vida. Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro... (Artaud, 1985, p. 21).

Nosso corpo, nossa mente, e o modo como experimentamos nossa vida é o campo de pesquisa, não feita nos ambientes acadêmicos, mas uma pesquisa independente, nômade seria o termo mais adequado, porque nossa proposta não é uma tese, mas parte do próprio modo de existir. A pesquisa sobre o ator é uma pesquisa sobre si mesmo. E pedimos desculpas pela exposição parecer tão pessoal, mas é justamente a sujeição, a criação do sujeito, o tema de interesse; é oportuno que o pensamento não se dê por uma abordagem puramente teórica e isso só é possível se nos fizermos atravessados pelo tema.

Nossa maior perturbação, porque é desse modo que se dá em nós, tem sido: o que acontece no ator quando está executando sua função? Qual é, de fato, sua função? Imitar o real? Ficcionalizar o real? Reinventar o real? Incorporar uma vida imaginada, ou seria uma excorporação?

Sabemos, queremos crer, que os modos de atuação teatral estão diretamente associados aos modos de existir, ao como compreendemos nosso funcionamento psicoemocional, nossos comportamentos, enfim, ao como experimentamos nossa realidade. Por que continuamos a usar como modelos de interpretação e criação de personagens conceitos de sujeito, realidade, emoção, psique, existência, já questionados?

Essa provocação, claro, não começa neste artigo, mas há um século quando Antonin Artaud acusou a Cultura, e seus produtores (nós) de responsáveis por perpetuar sistemas de poder necropolíticos, em uma palavra. Perguntamos, por que continuamos a construir personagens baseadas em modelos psíquicos questionáveis, perpetuadores da crença de que somos neuróticos incuráveis?

A psicologia que insiste em reduzir o desconhecido ao conhecido, quer dizer, ao cotidiano e ao comum, é a causa dessa diminuição e desse assustador desperdício de energias, que me parece ter chegado ao fundo do poço. E me parece que tanto o teatro como nós mesmos devemos acabar com a psicologia (Artaud, 1985, p. 100).

Nossos métodos atuais de criação de papéis nascem das sementes do positivismo, de modelos de psique bastante desmistificados por novos pensadores como, por exemplo, Deleuze e Guattari na obra *O Anti-Édipo*; métodos que mesmo quando questionados e reinventados posteriormente, não investiram na destruição, na desconstrução, da própria noção de sujeito, que tanto nos assujeita a sistemas de poder colonialistas intermináveis. É urgente, e político, que paremos de investir nos modos de produção de subjetividade

inspirados em sistemas de poder, que também inspiraram modos de produção de objetividade escravagistas, como é o sistema capitalista. Empresto reflexões de Judith Butler (2018):

Estamos acostumados a pensar no poder como algo que pressiona o sujeito de fora, que subordina, submete e relega a uma ordem inferior. Essa é certamente uma descrição justa de parte do que faz o poder. Mas, consoante Foucault, se entendermos o poder também como algo que forma o sujeito, que determina a própria condição de sua existência e a trajetória de seu desejo, o poder não é apenas aquilo a que nos opomos, mas também, e de modo bem marcado, aquilo de que dependemos para existir e que abrigamos e preservamos nos seres que somos (p. 9).

O poder forma o sujeito. Isso quer dizer que nossa experiência de sujeito, nossa experiência do que somos, é formatada por um pensamento estabelecido, um pensamento de poder. Daí deriva nosso conceito de personagem e nosso modo de construir personagens tanto na dramaturgia quanto no trabalho de interpretação.

Que a gente tenha alcançado narrativas cênicas políticas importantes nos últimos cinquenta anos, na dramaturgia e até na reflexão sobre o fazer teatral, e, ainda, algumas significativas experimentações sobre transformar os modos de produção da arte do ator, talvez não tenhamos atingido o âmago da questão porque estivemos baseando nossas proposições em modelos de pensamento que são diversos nos métodos, mas não nos fundamentos. Diversos na aparência, mas não no valor.

Será que basta, por exemplo, que as personagens de Bertold Brecht façam denúncias sobre os sistemas de opressão, se os atores que as interpretam produzem essa realidade a partir dos modelos de sujeito e realidade, contra os quais estão falando? Quando Brecht sugeriu que a “quarta parede”, proposta pelo teatro stanislavskiano, fosse rompida, colocando ator e espectador em contato direto, para que as reivindicações políticas, do texto e da montagem, fossem atentamente observadas, teria ele, também, conseguido romper com os fundamentos que produziam as realidades contra as quais pretendia questionar?

De que adiantaria colocar na boca de um sujeito palavras de ordem contra o poder fascista, se a própria noção de sujeito, a noção de Eu, de individualidade, o modelo de psique, podem ser o cerne da escravização entre humanos? Como vamos mudar o mundo, ou um mundo, se continuamos a pensar “pessoas” a partir de estruturas de poder? Claro que não estamos num debate de filosofia para nos debruçar sobre a hermenêutica do

sujeito, mas acreditamos ser preciso repensar o trabalho do ator a partir do que se tem repensado sobre nossa própria noção de existência.

Foucault, em *Vigiar e punir*, vai nos provocar sobre como criamos nossa identidade psíquica, nossa “alma”, a prisão do corpo. Para compreender a construção do sujeito, Butler (2018) resgata o filósofo:

O discurso produz identidade ao prover e impor um princípio regulador que invade completamente o indivíduo, totaliza-o e o torna coerente, então, parece que toda “identidade”, na medida em que é totalizadora, age precisamente como uma “alma que encarcera o corpo” (p. 92).

Nos parece que os métodos de interpretação de personagens, os métodos de construção de personagens, e, ainda mais, o modo de produzir realidade, já na própria dramaturgia, não vem sendo insuflados por todas essas releituras do real, reproduzindo sistemas autoritários de produção de subjetividade.

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não existe, e o faz nascer. E tudo que ainda não nasceu pode vir a nascer contanto que não nos contentemos com ser simples órgãos de registro (Artaud, 1985, p. 22).

Talvez Beckett, para a dramaturgia, seja um nome consciente do poder camuflado na linguagem, com seus humanos de corpos incompletos, de corpos encarcerados, mas o que observamos nas pesquisas do trabalho do ator que tenham conseguido resgatá-lo do assujeitamento ao texto, ao discurso do pensamento?

Vamos continuar investindo num teatro que sirva de espelho para vidas impotentes e sociedades de poder? Cito o filósofo Luiz Fuganti (2016):

Não há sociedade constituída com Estado ou Lei que não demande formação de espelho de validação ou reconhecimento de existência de seus sujeitos. Toda vida separada do que pode, isto é, apartada de sua capacidade de acontecer no imediato do movimento e do tempo próprios que a atravessam, carece e investe um plano de reconhecimento (s/p).

Se vamos falar de teatro político sabemos que não podemos mais nos ater aos discursos dramatúrgicos separados dos modos de expressá-los. Foi-se o tempo em que era possível acreditar que bastava o ator “colocar verdade” num bom texto político que o entendimento provocaria mudanças na realidade social.

Insistimos, a mudança de referência não está no enredo, na dramaturgia escrita, na narrativa, mas no modo de produzir a experiência do real, que é o trabalho do ator.

Pensamos suficientemente sobre o que é “o ator colocar verdade”? O que é “dar vida” a uma personagem? De que vida estamos falando? Seria reproduzir a aparência da vida, imitando-a na sua forma? Ou buscar suas forças intensivas, seus desejos, a força vital? É possível imitar as forças vitais, ou elas teriam de ser recriadas? Pode o ator recriar as forças vitais?

Não era isso que Artaud estava tentando fazer emergir quando insistiu que a fome devia deixar de ser vista apenas como um sintoma alarmante da sociedade, uma imagem, mas dela engendrar um circuito de força e potência. É sair da imagem da fome, da forma da fome, do significado da fome, da representação da fome, e fazer emergir o sentido dela, a força dela. Não uma força imitada, uma força representada, mas uma potência em ato, transformadora. Menos significados e representações e mais sentidos, forças e intensidades. Menos linguagem representativa e mais linguagem intensiva, é disso que se trata aqui vampirizando o pensamento de Ana Kiffer (2011) no artigo “Meu corpo a vossa fome”.

E se é o ator capaz de recriar a força da vida para viver uma personagem, pode ele também recriar sua própria força vital? Um criador de realidades, portanto. O que o teatro deseja é afetar. É de afeto que trata o teatro, sabemos. Grotowski (1987) vai resgatar a palavra “encontro”, que fundamenta a teoria dos afetos de Espinoza. O que não conseguimos aceitar é que não precisamos de um sujeito, um elemento pré-discursivo, para realizar o afeto. Continuamos reproduzindo a idéia, porque é disso que se trata, uma idéia de que precisa existir um sujeito antes de afetar ou ser afetado, que primeiro percebemos nossa existência (“penso, logo existo”) e depois a colocamos em movimento. Como se fosse possível uma existência antes do acontecimento, uma potência sem ato.

Para pensar ator, realidade e existência, precisamos pensar ação. Ainda vivemos sob o mito ocidental da ação. Todo o teatro ocidental está fundado nesse pensamento. François Jullien (1998), filósofo francês especialista em pensamento chinês antigo, escreve um brilhante trabalho chamado *Tratado da eficácia* e nos diz:

A ação é, de fato, o objeto próprio do mythos, concebido exatamente como relato de ação, pelo qual teve início a civilização europeia [...] Deus [...] fez o mundo existir por meio de um ato criador; e é próprio do herói também imprimir sua ação sobre o mundo (p. 68).

Daí ser próprio desse teatro europeu representar os homens enquanto agem. Primeiro há o demiurgo, depois seu ato criador que depende de uma vontade para acontecer. Há uma vontade antes do ato, uma vontade sem ato.

E Espinoza vai perguntar: onde pode existir uma vontade sem ato? Onde pode estar um criador que não tenha criado se ele só se torna criador quando cria? Toda a potencia sempre está em ato, nunca é possibilidade. A possibilidade é uma idealidade. Já, por exemplo, o pensamento chinês antigo descreve as operações sob o aspecto não tanto do agente quanto do “funcionamento”. Cito Jullien (1998) mais uma vez:

O que me “porta” não é devido a mim nem tampouco é sofrido por mim, isso não é nem eu nem não-eu, mas antes passa através de “mim”. Enquanto a ação é pessoal e remete a um sujeito, essa transformação é transindividual, e sua eficácia indireta dissolve o sujeito. Isso, é claro, em proveito da categoria do processo (p. 69).

Não somos indivíduos, somos processos, processos históricos. Bergson vai sugerir que o real é um fluxo contínuo de mudanças. Não nos parece difícil perceber, porém quando nos aproximamos mais de seu pensamento:

[...] se o real é um fluxo contínuo de mudanças, tudo nele também o é. Não existe “a coisa” que muda, só existe a mudança porque “a coisa” também é movimento. A realidade é movente na essência, portanto, a essência do ser, parte dessa realidade, é o movimento, a duração, a mudança incessante (Rossetti, 2004, p. 18).

Devir. Se não há “a coisa” que muda, só é possível construir uma personagem a partir do seu movimento, não enquanto ação da vontade, mas em acontecimento, que é necessariamente o encontro onde se dá o afeto. É ao afetarmo-nos que existimos, não existe o antes do acontecimento. E só a intuição, capacidade profundamente estudada e lindamente descrita por Bergson, atinge essa duração.

Um método para o “ator em devir” passaria por uma revisão nos procedimentos da construção da personagem. Ao invés, por exemplo, de criar uma gênese para construir um perfil humano, como se fossemos resultado de traumas, passa-se a ser atravessado pelos encontros das personagens em ação. As emoções são experimentadas a partir dos encontros. A personagem não é construída no isolamento do ator, mas é percebida, descoberta, no olhar do seu coadjuvante. É em como a outra personagem olha, que a primeira se constitui. Butler (2015) reflete sobre a impossibilidade desse isolamento que pretendemos na construção de si: “[...] o “eu” não tem história própria que não seja também a história de uma relação —ou conjunto de relações— para com um conjunto de normas” (p. 18).

Claro que estamos provocando a revisão de toda a dramaturgia ocidental que insiste em estabelecer o ser como aquele que afirma sua vontade através da ação que impõe à realidade. A dramaturgia ocidental depende do conflito como uma força motriz criadora de intensidades. Mas a intensidade não depende de conflito para existir. Esse drama composto de personagens, movidas por suas vontades, que encontram contra-vontades e daí nasce a dramaticidade, é um modo de expressar o real condizente com um modo de existir baseado em dicotomias e idealidades que colocam o valor no sujeito, elemento pré-discursivo, e não no próprio acontecimento que torna o sujeito real.

O que tem sido sugerido por esses diversos filósofos citados é que pensamentos fundamentados em elementos pré-discursivos abrem os precedentes para modos autoritários de perceber a realidade e estabelecer as relações humanas. Esse é o ponto. Acontecimento deve ser nossa palavra-chave, por isso, demos esse nome: ator em devir, um modo de atuação para o acontecimento.

O teatro sabe bem o sentido da palavra acontecimento porque traduz a natureza da arte cênica: sua efemeridade. Quando falamos do acontecimento ele não já existe mais se não como passado, e com a mesma falta de intensidade de um teatro filmado, porque suas forças já se movimentaram, já se modificaram. Assim como a consciência. Quando nos damos conta, tomamos consciência de algo, esse algo já está no passado. Consciência não é sinônimo de presença. Temos chamado de presença justamente o esforço para congelar o acontecimento, em formas representativas.

Quando o ator vai criar o ciúme de Othelo, não deve procurar uma imagem de ciúme para ser representada ou uma experiência similar que lhe provoque esse sentimento como se a vida fosse uma sequência de causas e efeitos. Não há o eu ciumento que será construído por uma gênese de traumas e frustrações, ou de expiações divinas, tanto faz, constituindo uma individualidade. Devemos ter horror às individualidades. Horror político. Somos processos históricos, comuns entre todos, porém com singularidades e não experiências isoladas. Esse isolamento, a individualidade, é tecnologia de poder. Por isso, reproduzi-las na arte cênica pode ser manter ativo um sistema que nos formata e submete.

O entendimento desse deslocamento modifica todos os nossos procedimentos de construção e representação da personagem. Não se trata de construção e nem de representação. A própria ideia de construção é positivista e permanece em nosso

imaginário técnico. A vida intensiva é feita de atravessamentos. O ator não provoca, em si, emoções, ele se permite ser atravessado por elas. O fundamento é completamente diverso. Uma não-ação ativa.

Judith Butler (2015), em *Relatar a si mesmo*, nos diz: “[Q]uando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração” (p. 18). É disso que se trata. Um teatro de potência política, mas não porque pode colocar em debate questões políticas ou refletir sobre como o ser humano se comporta. Podemos dizer que tanto faz do que se aborda no teatro. O que de fato o torna político e o torna potente instrumento de provocação de transformações sociais é seu modo de produzir realidade: o trabalho do ator.

Ter submetido a experiência cênica à dramaturgia escrita, tendo dado ao autor o poder de constituir o ato teatral, é sintoma de uma sociedade que perpetua a gênese do humano a partir da ideia de um demiurgo. E o encenador é apenas uma nova versão dessa autoria que se estabelece fora da experiência cênica assim como um deus monoteísta que vive fora da vida.

A vida não é uma ideia sobre a vida, ela é um processo movente, infinito e intensivo. Não tem uma fonte criadora pré-existente à criação. Essa possibilidade encontramos traduzida no pensamento de Bergson:

[...] o princípio de todas as coisas é parte integrante da totalidade ou é um princípio transcendente e separado da totalidade? Se o princípio é separado e transcendente, como pode continuar a existir um *todo*, visto que o princípio é uma parte não interior ao *todo*? Se o princípio e o *todo* são partes distintas de uma totalidade ainda maior, o *todo* tornar-se-ia uma parte. Mas como o *todo* ser parte? Não haveria, inerente a essa forma de pensar, uma contradição que concebe um *todo* parcial? (Rossetti, 2004, p. 19).

Por que ao ficcionar uma vida nós nos preocupamos com recriar subtextos, superobjetivos, gêneses coerentes, interessadas em ressentimentos de traumas, ao invés de buscar excorpar as forças intensivas da existência? Por que investimos na lógica racional, emocional, ao invés de buscar no acontecimento os encontros e os afetos? Mas o que seria esse teatro: uma dramaturgia sem drama, uma peça sem personagens, um teatro sem forma, feito de sentidos? O que seria um teatro feito para os sentidos?

Se quisermos mudar de fato nosso teatro precisaremos desistir de acreditar que a mudança nasce na dramaturgia escrita, pré-discursiva ao ato teatral. A dramaturgia pode

ser essa mesma que está aí, ou nenhuma, porque sempre que há cena há dramaturgia. Não precisamos continuar investindo nesse modo literário, também chamado teatro, feito de diálogos e próprio para ser lido e imaginado como toda boa literatura. Inclusive seria muito útil para nossa revolução artística que voltássemos a incentivar a leitura de peças teatrais e as recolocássemos nas prateleiras, de onde, eventualmente, podem servir de inspiração para a cena, como servem os contos, os poemas e os romances. E só.

O teatro encenado, que merecia outro nome, talvez dança, teatro-dança, ou arte cênica, é regido por outras leis, outros sentidos e precisa, definitivamente e com urgência política, se desligar do autoritarismo da palavra. Ou seria a palavra apenas a escrava do conceito? O teatro que repete é um teatro conceito? A personagem que se repete é uma personagem conceito? Desmereceu-se a reivindicação de Artaud por uma encenação em que a repetição seja impossível.

Mas, é uma cena repetível? Todos que tem a oportunidade de estar em cena, ou convier com ela, sabem que estas nunca se repetem no teatro porque a vida não permite isso, mesmo que o encenador queira ou o ator tente. Alguns buscam esse ideal de uma repetição quase que perfeita e então temos de fato um teatro conceitual, e outros valorizam de tal modo a espontaneidade que essa prática deixou de chamar-se teatro para ser reconhecida como performance, um teatro menos teatro: *happening*.

Mas é justamente de acontecimento, de *happening* que estamos tratando. Aquele ato teatral que recusa a casa de espetáculos que separa a arte da vida, que recusa o texto inflexível, que volta seu olhar para a rua onde a vida escoia. Uma experiência teatral mais próxima do real. O que é o real?

Por muito tempo, a arte cênica se pautou na distinção entre real e ficção. O real é a vida experimentada fora do espaço cênico, do tempo cênico, da realidade cênica, e a vida em cena é uma vida imaginada.

Agora ficamos inquietos porque essa distinção perdeu esse caráter dicotômico e a noção de real passou a estar sempre associada à imaginação. Existe o que estamos experimentando ou é parte de uma criação de cada um, de alguém? A vida não é sempre imaginada? A verdade, ou a própria realidade, não é sempre um recorte de um fluxo inexprimível e infinito?

O mundo existe. Só que não o vemos. Não experimentamos o mundo como ele é porque nosso cérebro não evoluiu para tal. É uma espécie de paradoxo: seu cérebro lhe

dá a impressão de que suas percepções são objetivamente reais, mas os processos sensoriais que possibilitam a percepção, na verdade, o isolam do acesso direto à realidade (Lotto, 2019, p. 8).

Não apenas a filosofia contemporânea, mas a neurociência e a física encurralaram nosso modo de fazer teatro deslocando os conceitos de espaço e tempo, de percepção e da experiência que temos do real. E, a meu ver, foi isso que Beckett sugeriu em seu *Fim de Partida*: esse real acabou. Esse pensamento sobre o real sucumbiu e virou um imenso deserto. Por que insistimos em jogar? Por um biscoito? Estamos velhos, mutilados, adormecidos, inúteis e insistimos em repetir, repetir, repetir, o mesmo jogo, por que?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. (1985). *O teatro e seu duplo*. Editora Max.
- BUTLER, J. (2015). *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. Autêntica Editora.
- BUTLER, J. (2018). *A vida psíquica do poder. Teorias da sujeição*. Autêntica Editora.
- FUGANTI, L. (12 de fevereiro de 2016). A sociedade do espetáculo. *Escola Nômade*. <https://www.escolanomade.org/2016/02/12/a-sociedades-de-espetaculo-hoje/>
- GROTOWSKI, J. (1987). *Em busca de um teatro pobre*. Editora Civilização Brasileira
- JULLIEN, F. (1998). *Tratado da eficácia*. Editora 34.
- KIFFER, A. (2011). Meu corpo a vossa fome. *Revista Periferia*, 3(1). <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3409/2336>
- LOTTO, B. (2019). *Golpe de vista*. Editora Rocco.
- NIETZSCHE, F. (2007). *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Editora Hedra.
- ROSSETTI, R. (2004). *Movimento e totalidade em Bergson. A essência imanente da realidade movente*. Editora da Universidade de São Paulo.

**REPRESIÓN Y DISENÑO: LAS POLÍTICAS DE PROGRAMACIÓN DEL
TEATRO PAYRÓ DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR
ARGENTINA (1976-1983)**

**REPRESSION AND DISSENT: POLITICS AND PROGRAMMING
STRATEGIES OF THE *TEATRO PAYRÓ* DURING THE LAST ARGENTINEAN
MILITARY DICTATORSHIP (1976-1983)**

Eugenio Schcolnicov

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad de Buenos Aires (UBA)

eugeniobuzon@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2078-6114>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.172>

Fecha de recepción: 14.07.2023 | Fecha de aceptación: 16.08.2023

RESUMEN

El artículo se propone analizar algunos aspectos de la labor del director teatral argentino Jaime Kogan y el *Equipo Teatro Payró* durante los años de la última dictadura militar argentina (1976-1983). Gestado en 1967, el *Equipo Teatro Payró* fue uno de los exponentes más representativos de la actividad teatral independiente de Buenos Aires durante la década del setenta y del ochenta. En el contexto represivo, las dinámicas de producción desplegadas por la compañía expresaron diversos modos de intervención “micropolítica” y de supervivencia cultural. En una primera parte, describiré las características de los esquemas de programación en la primera edición del ciclo “Teatro al mediodía” (1977) y observaré cómo los sistemas de repertorio del teatro Payró fueron uno de los blancos predilectos de la censura. De forma complementaria, señalaré de qué manera los marcos de representación de los espectáculos estrenados ilustran la emergencia de diversas estrategias “contracensoriales” (Graham-Jones, 2017). Posteriormente, describiré los vínculos constituidos entre Kogan y algunas iniciativas culturales desarrolladas por el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) a partir de la reconstrucción del evento “Encuentro de las Artes” (1981-1982).

PALABRAS CLAVE: Historia del teatro en Buenos Aires, Teatro Payró, Jaime Kogan, Dictadura militar, Teatro y Política.

ABSTRACT

This article analyse some aspects of the work of the Argentinean theatre director Jaime Kogan and the *Equipo Teatro Payró* during the years of the last Argentinean military dictatorship (1976-1983). Founded in 1967, *Equipo Teatro Payró* was one of the most representative exponents of independent theatre activity in Buenos Aires during the 1970s and 1980s. In the repressive context, the production dynamics of the company expressed diverse modes of “micro-political” intervention and cultural survival. In the first part, I will describe the characteristics of the programming schemes in the first edition of the cycle “Teatro al mediodía” (1977) and I will observe how the repertory systems of the Payró theatre were one of the favorite targets of censorship. In a complementary way, I will point out how the representational frameworks of the shows illustrate the emergence of various “counter-censorial” strategies (Graham-Jones, 2001). Subsequently, I will

describe the links between Kogan and some cultural initiatives by the Socialist Workers' Party (PST), based on the reconstruction of the event “Encuentro de las Artes” (1981-1982).

KEYWORDS: Theatre History in Buenos Aires, Payró Theatre, Jaime Kogan, Military dictatorship.

INTRODUCCIÓN

Las dinámicas de la vida cultural y política durante la última dictadura militar argentina pusieron de manifiesto el carácter singular que el período comprendido entre 1976 y 1983 adquirió frente a los procesos represivos anteriores. De acuerdo con las definiciones elaboradas por Hugo Quiroga (2004), es posible caracterizar al gobierno de las Juntas Militares como un tipo de “dictadura soberana”, es decir, aquella que asume una voluntad fundacional basada en “la producción de un nuevo orden, la transformación del Estado y la sociedad” (p. 46). La apelación a un “estado de necesidad”, evocación recurrente del discurso militar de la época, constituyó una forma de legitimación para el ejercicio del poder *de facto*, garantizando el apoyo de un amplio volumen de la sociedad civil en los primeros años del régimen. La violencia represiva —amparada en la “lucha contra la subversión” y el peligro de la presunta “infiltración marxista”— encontró en el ámbito cultural y educativo un terreno de disputa privilegiado. El impacto de esta violencia, ejecutada de forma ubicua e impredecible, condicionó de manera radical el desarrollo de las prácticas artísticas y simbólicas. De allí que los criterios desde los cuales el gobierno dictatorial organizó sus mecanismos de control cultural oficiaron como un sistema de acción complementario al ejercicio de la represión política y de la violencia estatal (Gociol & Invernizzi, 2010). En simultáneo, la arremetida del poder en estos ámbitos no se limitó únicamente a una posición “reactiva, represiva y policial” (Terán, 2007, p. 297); por el contrario, los estudios de Risler (2018), al igual que las recientes investigaciones compiladas por Schenquer (2022), expusieron la dimensión “productiva” de las políticas culturales y comunicacionales del régimen militar, orientado a la transformación de la subjetividad de la sociedad argentina en su conjunto.

A pesar del terror autoritario, el análisis pormenorizado de algunas experiencias culturales revela la emergencia de un conjunto de estrategias de oposición y resistencia al orden “macropolítico” imperante (Altamirano, 1996). Miradas en conjunto, es posible reconocer en ellas un sistema de saberes específicos que cifró nuevas alianzas para el

desarrollo intelectual y artístico. En paralelo, estas prácticas posibilitaron nuevos mecanismos para pensar la articulación entre la actividad cultural y la praxis política. En este contexto, los modos de producción y organización desplegados por el Teatro Independiente¹, al igual que gran parte de la producción escénica gestada en este ámbito, adquirieron un rol protagónico.

A continuación, analizaré algunos aspectos de la labor del director teatral argentino Jaime Kogan y del Equipo Teatro Payró (ETP) durante los años de la última dictadura militar argentina². Gestado en 1967 bajo la dirección del propio Kogan, el Equipo Teatro Payró constituye uno de los exponentes más representativos de la actividad teatral independiente de Buenos Aires durante la década de los años setenta y ochenta. Tal como desarrollaré en este estudio, las dinámicas de producción desplegadas por la compañía durante el gobierno de las Juntas Militares expresaron diversos modos de intervención micropolítica³ y de supervivencia cultural, desplegando un conjunto de estrategias que se enfrentaron al ejercicio sistemático de la violencia represiva. Mi análisis se focalizará en algunas propuestas de programación y en los sistemas de repertorio elaborados por la

¹ Dubatti (2008, 2012) define al Teatro Independiente como un fenómeno específico de la actividad escénica de Buenos Aires, caracterizado por “una dinámica sustentada en la asociación grupal, la horizontalidad, la militancia progresista, el rechazo del mercantilismo, la promoción del teatro-escuela [...], la accesibilidad de la gente al teatro (ya sea por las entradas económicas para el público, por la apertura del hacer teatro a todo el mundo), la búsqueda de conexión con las tendencias internacionales y el rescate de formas del pasado teatral nacional” (2008, p. 517). A su vez, Dubatti pone el acento en el aspecto diverso y heterogéneo que caracterizó a cada una de las agrupaciones del movimiento teatral independiente desde sus orígenes, aspecto investigado y desarrollado en profundidad por Fukelman (2017).

² Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación más amplio, orientado al estudio de las prácticas de dirección teatral en Buenos Aires durante el último régimen militar argentino a partir de los siguientes ejes de análisis: la observación de los cambios y las transformaciones que acontecieron en el desarrollo del teatro independiente y la relación que el oficio de la dirección entabló algunas de esas formaciones; la integración de un conjunto de directores y directoras en los modos de producción oficial y comercial; el estudio de las poéticas de un conjunto de directores representativos mediante un análisis de los sistemas de repertorio, los procedimientos de espacialización, las concepciones visuales y sonoras, etc.; por último, y en consonancia con el punto anterior, el estatuto político que un conjunto de prácticas de dirección afirmaron en el período.

³ Deleuze y Guattari (1987) utilizan el concepto de “micropolítica” para caracterizar un conjunto de actividades y conductas que poseen un efecto en la vida pública y colectiva, pero que no son tenidas en cuenta en los paradigmas habituales de la acción política. La distinción entre lo “macropolítico” y lo “micropolítico” parte de la presunción de que toda sociedad y todo individuo están atravesados por líneas de segmentación molares y moleculares. Mientras que lo molar define entidades “unificables, totalizables y organizables” (p. 39), lo molecular remite a multiplicidades “intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad, que no cesan de hacerse y deshacerse al comunicar, al pasar las unas a las otras dentro de un umbral, o antes, o después” (p. 39). Tanto lo molar como lo molecular configuran diversas maneras de organizar y ocupar el espacio social. De allí que, para los autores, “la política es representada en conflictos entre entidades sociales molares, tales como clases sociales, sexos y naciones” (Patton, 2013, p. 70) pero también “a nivel molecular, en términos de afinidades sociales, orientaciones sexuales y variedades de pertenencia comunal” (p. 70). Según Bennett (2004), las acciones micropolíticas tienen como objetivo reformar, intensificar o disciplinar las emociones, los impulsos estéticos y morales, o los estados de ánimo que posibilitan la emergencia de programas políticos o compromisos ideológicos más amplios (p. 51).

agrupación liderada por Kogan entre 1977 y 1981, a partir de tres ejes específicos: en primer lugar, describiré algunas características de los esquemas de programación en la primera edición del ciclo “Teatro al mediodía” (1977). Por medio de la reconstrucción de este evento, observaré cómo los sistemas de repertorio del teatro Payró fueron uno de los blancos predilectos de la censura y, como respuesta, señalaré de qué manera los marcos de representación de los espectáculos estrenados en la sala ilustraron la emergencia de diversas estrategias “contracensoriales” (Graham-Jones, 2017). En segundo término, describiré los vínculos constituidos entre Kogan y algunas iniciativas culturales desarrolladas por el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), a partir de la reconstrucción del evento “Encuentro de las Artes” (1981-1982).

Este estudio se integra a una serie de perspectivas que en los últimos años han intentado repensar las dinámicas de la producción artística y cultural durante el último régimen militar argentino. En principio, resulta necesario abandonar la caracterización de ese período como un tiempo de “apagón cultural” o de interrupción absoluta de las prácticas artísticas. Según Longoni (2013), en el contexto represivo:

[...] existió una variada, compleja y contradictoria trama de producciones culturales y artísticas que van desde las políticas oficiales (que no se restringieron a la censura y la persecución sistemática), sus vínculos con la industria cultural así como ciertas complicidades de parte del campo intelectual con el régimen, hasta aquellas diversas (y arriesgadas) estrategias de producción, circulación y asociación (pp. 4-5).

A continuación, Longoni define estas estrategias como:

[...] iniciativas colectivas alternativas que lograron sobrevivir a la cruenta represión y a la sistemática censura que impuso el terrorismo de Estado, e incluso nacieron en medio de esas adversas condiciones de manera precaria pero vital, y desplegaron diversas estratagemas que encontraron para decir lo suyo en medio del (y a pesar del) terror (p. 5).

En la misma dirección se inscriben, entre otros, los trabajos de Margiolakis (2011) —en torno a las tramas culturales de las revistas subterráneas—, los análisis de Burkart (2017) sobre la sátira política en la revista *Humor Registrado*, y los estudios de Verzero (2013, 2014a, 2014b, 2016, 2017), La Rocca (2018a, 2018b, 2020), Manduca (2022a, 2022b), y Suárez y Manduca (2020), quienes analizaron diversos aspectos de las prácticas teatrales y de la política cultural en esos años.

La segunda perspectiva invita a considerar el desarrollo de las experiencias teatrales durante la última dictadura más allá del hito que marcó el ciclo “Teatro Abierto”⁴. Como advierte Graham-Jones (2017):

[...] por lo general, los críticos de teatro argentinos han preferido sintetizar todo el teatro producido bajo la dictadura militar en el fenómeno Teatro Abierto (1981-1985). Sin embargo [...] el teatro creado durante los primeros años del régimen mostraba una gran vitalidad y diversidad, mucho antes de Teatro Abierto (p. 33).

La observación pormenorizada de un conjunto de acontecimientos teatrales gestados antes de 1981 y su continuidad hasta 1983 permite corroborar esta hipótesis, no solo por la fuerte productividad que se observa en el período, sino también a partir de las connotaciones políticas que se advierten en muchas de las producciones estudiadas. Según Jorge Dubatti (2012), el desarrollo del Teatro Independiente durante los años de la última dictadura militar argentina revela la profundización de dos tendencias ya consolidadas desde los primeros años de la década del setenta. Por un lado, las trayectorias de un amplio número de teatristas independientes asumieron un proceso de profesionalización, al entrar en contacto con el Teatro Profesional de Arte y con el ámbito teatral oficial. Por otro lado, en un sentido opuesto, se puso de manifiesto:

[...] la radicalización del devenir micropolítico y el rechazo de la profesionalización y del teatro oficial, especialmente en algunos teatristas vinculados a la militancia (reformulado por la represión del teatro militante), como expresión del insilio, de la necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos, suerte de dispositivos de ‘respiración artificial’ (retomando la metáfora que Ricardo Piglia despliega con su novela homónima en 1980), resistencia y sobrevivencia (p. 173).

Por su parte, Pellettieri (1995) considera que el sistema teatral respondió a las dinámicas de la violencia autoritaria a partir de un cuestionamiento “oblicuo” al régimen militar, por medio de un intercambio procedimental entre realistas y vanguardistas. Estas expresiones teatrales formularon una crítica progresiva al contexto social, basada en la “complicidad semántica entre creadores y público” (p. 17).

Tal como desarrollaré a continuación, las formas de producción inscriptas en la labor directorial de Jaime Kogan y el Equipo Teatro Payró dan cuenta de las tendencias enumeradas por Dubatti (2012), y exponen algunos modos específicos desde los cuales el cuestionamiento “oblicuo” identificado por Pellettieri se materializó en la escena.

⁴ Para un análisis pormenorizado del fenómeno “Teatro Abierto” en sus diversas ediciones, remitimos a los siguientes estudios: Giella (1991), Trastoy (2001), Villagra (2013), Manduca (2018) y Saura Clares (2018).

“TEATRO AL MEDIODÍA”: AUTORES NACIONALES FRENTE A LA CENSURA, LA CONTRA-CENSURA Y EL DISEÑO

Desde sus orígenes, la labor de Jaime Kogan dentro del Equipo Teatro Payró articuló una doble función: Kogan ofició, de manera simultánea, como director artístico y administrativo de la compañía y como director de diversas puestas en escena. Este aspecto marca una clara continuidad con los roles y las tareas asignadas en el período anterior al director teatral dentro del circuito independiente, y permiten reconocer en su labor convergencia del *metteur en scène* (director escénico) y el *intendant* (director artístico y administrativo)⁵.

En lo que refiere a los criterios de programación, en un artículo anterior (Schcolnicov, 2023) señalé que los sistemas de repertorio diseñados por Kogan y su equipo de trabajo le brindaron un lugar privilegiado a la representación de poéticas dramáticas argentinas y contemporáneas. Dentro de los ciclos “Encuentros 1977” y “Estrenos de autor nacional” (1978) se presentaron espectáculos de autores como Jorge Goldemberg, Roma Mahieu, Eugenio Griffiero, Martha Gavensky o Eduardo Rovner. A la par, algunos dramaturgos noveles, como Máximo Salas o Susana Torres Molina, estrenaron sus primeros textos dramáticos dentro de la sala. En el mismo artículo, analicé de qué manera la visibilización de la producción nacional fue una de las marcas distintivas del teatro Payró desde los orígenes de la agrupación, y destacué que, durante los años del último régimen militar, esta política de programación adquirió un nuevo fundamento de valor, al oficial como una respuesta a la omisión de la producción dramaturgica nacional y contemporánea en los sistemas de repertorio del teatro oficial⁶.

En sintonía con estas iniciativas, una de las propuestas más novedosas desarrolladas por Kogan y el ETP en los primeros años de la última dictadura fue la organización del ciclo “Teatro al mediodía”, durante las temporadas de 1977 y 1978. El evento consistía

⁵ En la introducción al volumen *Contemporary European Theatre Directors* (2010), Rebellato y Delgado afirman que, durante el período de posguerra, la integración institucional de diversos directores teatrales europeos ha determinado que la figura del *metteur en scène* se fusione en algunos casos con la del *directeur* o el *intendant*, en tanto agente ejecutivo y emprendedor cultural. De esta manera, la labor de la dirección teatral se vincula de forma estrecha a las instituciones culturales que conducen y administran. En lo que refiere a las dinámicas del teatro independiente en Buenos Aires, la integración de ambas figuras se puso de manifiesto, por lo menos, desde la década del 30.

⁶ En el mismo período, otras compañías teatrales independientes también llevaron adelante una política de programación orientada a la visibilización de la producción dramática nacional: a partir de 1976, el teatro Lasalle, gestionado por la cooperativa “Grupo de Trabajo” (conformada por Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana, Hipólito Ragucci, Héctor Aure y Héctor Gómez) configuró un sistema de repertorio dedicado de forma integral a la representación de autores nacionales.

en la presentación de un conjunto de obras dos días a la semana, en el horario de las 13 h. Según declaraciones de Carlos Ianni —integrante del equipo de gestión de la sala—, la iniciativa para la realización del ciclo nació de una encuesta realizada en 1976, y pretendía formular un acercamiento a estudiantes secundarios y universitarios (en *La Nación*, 1977, p. 2). En un apartado ubicado en el reverso del programa de mano de *Telarañas*, obra que participó de la primera edición de “Teatro al mediodía”, el Equipo Teatro Payró presentó las premisas que guiaron el ciclo:

La Dirección del Teatro Payró, al promover esta nueva modalidad de horarios, ha tenido fundamentalmente en cuenta la posibilidad de generar un “espacio” más para el trabajo teatral en nuestro medio. Actores, autores, directores, podrán así contar con una nueva posibilidad para ejercer propuestas de creación, experimentación y búsqueda. Siempre sumando esfuerzo y creatividad, dirigidos a aportar, más y mejor, si fuera posible, en un proceso de teatro argentino. Proceso al que el público podrá también adherir, agregando ahora un nuevo horario a sus posibilidades de asistir a los espectáculos teatrales. La experiencia concreta permitirá medir la eficacia de esta propuesta y sus resultados. Tal es la intención del Equipo Teatro Payró (Programa de mano de la obra *Telarañas*, s/p).

En el mes de noviembre, el diario *La Opinión* publicó una nota promocionando el evento. Algunos de los testimonios relevados en el artículo, pertenecientes a diversos miembros del ETP, amplificaban las motivaciones y los objetivos de la propuesta:

[...] ‘nuestro espacio de trabajo nos quedaba chico’ dicen en la sala, por lo que hicimos una encuesta entre los espectadores preguntando, entre otras cosas, a qué hora les gustaría ver obras. Un 30 por ciento respondió que a mediodía, y como sabemos que en Europa la idea ha funcionado, aunque con características algo distintas (allí se come mientras se desarrolla la representación, aquí no), decidimos consultar a varios grupos y hallamos una respuesta favorable (citado en Potenze, 1977, p. 37).

La primera edición de “Teatro al mediodía”⁷ tuvo como marca distintiva la presencia de autores y textualidades nacionales. A partir del 14 de noviembre, se presentaron las obras *La isla desierta* (de Roberto Arlt, Dir.: Juan Cosín), *Una foto...* (de Eduardo Rovner, Dir.: Mirta Santos), *Cada cual a su juego* (de Américo Almiron, Dir.: Héctor Kohan) y *Telarañas* (de Eduardo Pavlosky, Dir.: Alberto Ure). Durante el desarrollo de este evento se produjeron los primeros intentos de censura en la programación del teatro Payró, que tuvieron como blanco predilecto la producción de autores nacionales. El primer espectáculo prohibido fue *Telarañas*⁸. Estrenada el 16 de

⁷ En una segunda edición, realizada en el mes de abril de 1978, “Teatro al mediodía” presentó “Por Strindberg” —programa integrado por *La más fuerte* y *El paria*— dos obras “de cámara” del dramaturgo danés, bajo la dirección de Juan Cosín.

⁸ El elenco de *Telarañas* estuvo conformado por Eduardo Pavlosky, Tina Serrano, Juan Naso, Arturo Maly y Héctor Calori. La escenografía fue realizada por Horacio Ramos.

noviembre, la obra no escondía su voluntad contestataria. En el prólogo del texto dramático⁹, su autor señalaba: “‘Telarañas’ es una obra que propone explorar dramáticamente la violencia en las relaciones familiares. Su objetivo apunta a hacer visible la estructura ideológica invisible que subyace en toda relación familiar” (Pavlovsky, 1976, p. 9). *Telarañas* tenía un interlocutor privilegiado: en esos años, las alegorías en torno a la Argentina como una “gran familia”, junto a la comprensión del gobierno como un “padre” que “ordena” y “toma las decisiones”, fueron algunas de las estrategias retóricas más comunes de la discursividad militar (Favoreto, 2009, pp. 41-42). En la puesta elaborada por Ure, la tortura como una práctica corriente y naturalizada aparecía en escena sin eufemismos: al promediar la obra, una pareja de “gasistas” irrumpía en la casa familiar y sometía al personaje de “El pibe” a un violento interrogatorio. En vez de salir en su defensa, el personaje de “El padre” —interpretado por el propio Pavlovsky— se plegaba al accionar de los “gasistas”, golpeando brutalmente a su hijo y cortándole el rostro con una “sevillana”. Durante el proceso de ensayos, el texto dramático de la obra tuvo una serie de modificaciones que se materializaron en su versión escénica. La más significativa es la que refiere al oficio y la identidad de “los gasistas”, Beto y Pepe. La versión del texto dramático pre-escénico los presentaba explícitamente como una pareja de torturadores que ingresaban a la casa familiar donde se desarrollaba la acción. Según Pavlovsky (2001):

[...] decidimos que los interrogadores no fueran dos torturadores perversos, dos villanos execrables, y como la obra iba a tener para la gente un carácter explosivo (esto lo sabíamos porque para nosotros también lo tenía, no éramos ingenuos), cambiamos el oficio de los torturadores y los convertimos en dos “gasistas” que vienen a preguntar por el suministro y le piden datos al Pibe sobre el medidor de gas. Era más ambiguo, para poder realizar desde allí el interrogatorio torturante al que se pliega el Padre (p. 80).

Las modificaciones señaladas en el texto dramático, al igual que el contexto atípico configurado para la representación del espectáculo, pueden ser considerados como dos ejemplos de lo que la investigadora Graham-Jones (2017) denomina como “estrategias contracensurales”. A partir de los estudios desarrollados por Hozven (1982) y Cánovas

⁹ El texto dramático de *Telarañas*, de carácter pre-escénico, fue publicado por ediciones Búsqueda en 1976. Según Dubatti (2004), junto a *La mueca* (1970) y *El señor Galíndez* (1974), *Telarañas* inaugura una nueva etapa en la producción de Pavlovsky, al hallar en las premisas ideológicas del trotskismo un nuevo fundamento de valor para su teatro. Bajo esta nueva concepción, el teatro de Pavlovsky se transforma “en una herramienta macropolítica de choque contra otros discursos macropolíticos, especialmente los que provienen en la Argentina del autoritarismo/totalitarismo dictatorial: el fascismo, el nacionalismo católico, las estructuras del capitalismo y el “colonialismo”, el liberalismo de derecha, y en particular los dictadores militares, gobernantes e instituciones oficiales de la convulsionada Argentina entre 1969 y 1977” (p. 184).

(1980), este concepto caracteriza diversas tácticas que los creadores teatrales utilizaron para burlar y desarticular el sistema discursivo represor y su incidencia en el ámbito cultural. Graham-Jones (2017) menciona como ejemplos de estas estrategias a la parodia, la cita con efecto de orfandad, el doble sentido y la transferencia, junto a las diversas operaciones enunciativas que se apoyan en la ironía, la alusión y la presuposición de que el texto y el espectador manejan un lenguaje en común (p. 27). En la misma dirección, la autora comparte la perspectiva elaborada por Taylor (1997), quien considera que los públicos argentinos en dictadura cultivaron una “espectación contracensoral” (p. 237). En su estudio de las prácticas escénicas desarrolladas por la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC), el Teatro Participativo, el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) y la Compañía Argentina de Mimo entre 1976 y 1983, Lorena Verzero (2016) aporta nuevas categorías para pensar estas estrategias: según la autora, junto a la metaforización y la abolición de la representación, las prácticas escénicas en espacios privados, el ocultamiento en espacios públicos y el mostrarse como una forma de invisibilización configuraron un sistema de tácticas específicas que apelaron a burlar la persecución. Las modificaciones definidas para la versión escénica de *Telarañas* y su integración dentro del ciclo “Teatro al mediodía” ilustran de qué manera las modalidades de producción del teatro Payró abordaron estas estrategias. Sin embargo, no fueron suficientes: en noviembre de 1977, el decreto 5695 de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires prohibió la representación de la obra, al considerar que el espectáculo formulaba “una línea de pensamiento directamente encaminada a conmover los fundamentos de la institución familiar” (citado en Avellaneda, 1986, p. 161). Algunos acontecimientos que se sucedieron luego de su estreno, el 16 de noviembre de 1977, ya anticipaban este desenlace: una semana después de la primera función, desde las páginas del diario *La Prensa*, el crítico teatral Erwin Félix Rubens publicó una crítica lapidaria sobre el espectáculo. Con el título “Pieza objetable en el teatro Payró”, el crítico describía la obra de Pavlovsky como:

[...] una serie de escenas sin mayor ilación, en que aparecen, en sus aspectos más desfavorables y desagradables, distintos momentos de la vida de familia, desde la alimentación del hijo hasta la fiesta de cumpleaños, sin omitir las funciones fisiológicas ni las situaciones conflictuales entre marido y mujer (p. 15).

Rubens objetaba la puesta en escena de una “violencia al natural, no elaborada, evidentemente intencionada, pero desmesurada y grosera...” (p. 15), al igual que cuestionaba el uso permanente de “palabras soeces”, los actos fisiológicos a telón abierto,

los ademanes y el desnudo masculino (p.15). Por último, el crítico esgrimía de forma directa una reprobación moral sobre el espectáculo:

La factura dramática de ‘Telarañas’, deliberadamente no artística, está, por supuesto, subordinada totalmente al propósito previo de enjuiciamiento y ulterior destrucción de la familia tradicional, al rechazo de los considerados tabúes de la vida familiar; y revela una mezcla heterogénea de elementos de los más diferentes y antagónicos sistemas dramáticos [...]. El mundo que el autor intenta dramatizar no está elaborado ni controlado críticamente, y la obra aparece, más bien, como una descarga autodestructiva y masoquista (p. 15).

Los elementos enumerados por Rubens para formular una crítica adversa sobre el espectáculo se basaron en muchos de los principios que motivaron los criterios de censura de las producciones artísticas y culturales por parte del dispositivo censorio. Según Avellaneda (1986), la configuración del discurso de la censura cultural articuló dos grandes unidades de significado: por un lado, se asumió la subordinación del sistema cultural a un orden moral; de forma complementaria, el dispositivo de censura implementado por la dictadura militar concibió la encarnación del sistema cultural en un territorio de pertenencia definido (lo católico/cristiano), en abierta oposición a expresiones de corte “marxista/comunista”. Dentro de la primera unidad de significado, los usos considerados como inmorales señalaban aquellas representaciones de la sexualidad y la familia ajenas al espíritu de lo nacional (el desamor filial, el aborto, el adulterio o aquellas expresiones que atentaran contra la institución matrimonial) junto con las manifestaciones que, de manera más o menos explícita, denigraran la religión, la moral cristiana o el mantenimiento del orden y la soberanía nacional. Da la impresión que las objeciones desplegadas por Rubens se hallan en plena sintonía con las unidades de significado características del discurso censorio. A la vez, Avellaneda destaca un aspecto central de las dinámicas organizativas de la censura, que permiten pensar cómo la crítica de Rubens se inscribía en un conjunto de prácticas más amplias. Según el investigador, junto al discurso oficial de la censura existía otro, proveniente de fuerzas y conjuntos diversos de la sociedad: desde dirigentes políticos y oficiales retirados hasta solicitadas asociaciones civiles (vinculadas en la mayoría de los casos al catolicismo), o bien de referentes periodísticos, culturales y mediáticos. Avellaneda llama la atención sobre la incidencia que el denominado “discurso de apoyo” tenía sobre el ejercicio de la censura; así, su impacto “se evalúa en toda su magnitud cuando se advierte la conexión que tiene con las medidas concretas tomadas por las autoridades o con los acontecimientos que van preparando y anunciando los hechos de las autoridades futuras” (p. 33).

Luego de la publicación de la crítica, Ricardo Freixá —secretario de cultura de la Municipalidad de Buenos Aires— convocó a Eduardo Pavlovsky y a Alberto Ure para tener una reunión en su oficina. Según Pavlovsky (2001), Freixá era “un típico funcionario del Proceso [...] de esos personajes contradictorios, que se muestran siempre como muy buena gente” (p. 52). Haciendo gala de su presunta amabilidad, el funcionario inició el encuentro felicitando a los artistas y subrayó que obra le parecía “extraordinaria”. Había quedado tan impresionado que “llamó a un amigo suyo para decirle que en Nueva York, en París y en Tokio no había un espectáculo de este nivel” (p. 52). Sin embargo, la exigencia de prohibición no se hizo esperar: “La obra me sorprendió, estuve una hora y cuarto impresionado. Pero mañana la sacan” (p. 52). Ante el pedido de Freixá, Pavlovsky respondió: “No, no la puedo levantar porque tengo hijos, y tengo vergüenza de que un hijo mío se entere de que retiré una obra mía porque alguien me dijo que había que sacarla” (citado en Dubatti, 2006, p. 31). Sin perder elegancia, la amabilidad inicial del secretario de Cultura comenzó entonces a resquebrajarse: “Si no la saca usted, me obliga a sacarla a mí. Bueno, haga la función de mañana pero yo la saco por decreto” (citado en Pavlovsky, 2001, p. 82). Al día siguiente, Pavlovsky y Ure llegaron al teatro Payró para realizar la tercera función del espectáculo, pero no pudieron ingresar. En la entrada de la sala los esperaba Jaime Kogan. Al tanto de lo sucedido en la reunión con Freixá, el director del ETP había clausurado la puerta con cadenas, y Pavlovsky recuerda lo siguiente: “No íbamos a entrar ni por putas. Entendí por qué cerraba el teatro. Yo complicaba al teatro si hacía la obra” (citado en Dubatti, 2006, p. 32).

La prohibición de *Telarañas* inauguró una seguidilla de censuras sobre diversos espectáculos estrenados en el teatro Payró a partir de 1977, todos ellos pertenecientes a autores argentinos. El 15 de enero de 1978, por ejemplo, el decreto 15 del Poder Ejecutivo de la Nación inhabilitó la representación de *Juegos a la hora de la siesta*, alegando que la obra escrita por Roma Mahieu y dirigida por Julio Ordano “demuestra su clara intención dissociadora toda vez que tiende a destruir y menoscabar valores fundamentales que hacen a la esencia del ser nacional” (citado en Avellaneda, 1986, p. 164). Durante el mismo mes, un nuevo decreto emitido por el Poder Ejecutivo Nacional impidió las representaciones de *María Lamuerte*, segundo espectáculo escrito por Mahieu y dirigido por Luis Cordara. Esta vez, el decreto señalaba que la pieza “agravia a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que este compone” (citado en Avellaneda, 1986, p. 164).

La censura sobre algunos espectáculos estrenados en el teatro Payró continuó en 1980 con la *La sartén por el mango* (de Javier Portales, dir: Ángel Falduti). En el diario *Convicción*, el periodista Ernesto Schoó recordó que la pieza escrita por Portales ya había sido representada en el año 1972, durante otro régimen militar. En aquel momento, sin embargo, el espectáculo no había sido objetado, e inclusive obtuvo críticas favorables en *Equiú* y *Criterio*, dos publicaciones vinculadas al catolicismo. En la misma nota, Schoó reprodujo los considerandos que fundamentaban la prohibición. El decreto afirmaba que la obra renegaba de todos los valores, para luego objetar la “profusa sucesión de expresiones, gestos y actitudes de inclasificable grosería”, destacando la presencia de “una grotesca e irrespetuosa interpretación de una canción patria” (citado en Schoó, 1980, p. 35). En sus apreciaciones finales, el documento consideraba que la obra pretendía “subalternizar los valores esenciales en los que se basa nuestra sociedad mediante procedimientos burdos y groseros, incompatibles con la norma del respeto más elemental que se merece el público” (citado en Avellaneda, 1986, p. 193).

Al observar los criterios esgrimidos en los sucesivos decretos de censura, se pone en evidencia de qué manera muchas de las obras representadas en el teatro Payró apelaron a formular una mirada crítica sobre los valores, los sentidos y las representaciones consideradas legítimas desde los paradigmas ideológicos del régimen militar. En esa dirección, los esquemas de programación de la sala gestionada por Kogan asumieron una dimensión “micropolítica”, basada en la producción de disenso en el plano de las disputas simbólicas desplegadas por el accionar represivo.

De tal modo, la ola de censuras de los espectáculos estrenados por el Payró fue tan solo una de las formas de persecución padecidas por Kogan y otros miembros del ETP. De acuerdo con la información publicada por el Ministerio de Defensa de la Nación (2014), tanto Kogan como el dramaturgo Ricardo Monti figuraban en las listas negras elaboradas por las Juntas Militares con la “Fórmula 4”, es decir, aquellos artistas que registraban antecedentes ideológicos marxistas. Por lo tanto, no podían desempeñar cargos en la administración pública ni recibir la colaboración o el auspicio de agentes estatales. Los nombres de Kogan y Monti también aparecen en diversos informes de

acción psico-social elaborados por algunos organismos del Ministerio del Interior, alojados actualmente en el “Archivo BANADE”¹⁰.

EL TEATRO PAYRÓ EN EL “ENCUENTRO DE LAS ARTES” (1980-1981): ARTICULACIONES ENTRE EL CAMPO TEATRAL Y LA PRAXIS POLÍTICA

Los primeros años de la década del ochenta inauguraron una nueva etapa del régimen militar, signada por un claro debilitamiento del consenso social, la progresiva expansión de las libertades civiles y por un resurgimiento de las expresiones culturales que afirmaron, en muchos casos, una impronta explícitamente contestataria. Bajo este nuevo contexto, la programación del teatro Payró formó parte de una iniciativa que puso en diálogo al campo teatral con la práctica política. Se trató del “Encuentro de las artes” (EdA), una propuesta interdisciplinaria desarrollada por el Partido Socialista de los Trabajadores (PST). En su estudio sobre las actividades culturales motorizadas por este partido, Ramiro Manduca (2022) caracteriza al encuentro como “un festival que buscó ser el embrión de un espacio frentista interdisciplinario entre 1980 y 1981” (p. 8)¹¹. A la vez, el historiador destaca la enorme relevancia del evento, en tanto “ha quedado invisibilizado como acontecimiento de resistencia cultural a la dictadura” (pp. 163-164).

Algunas iniciativas culturales del PST en los años anteriores a la realización del EdA revelan un vínculo estrecho entre esta agrupación y el Equipo Teatro Payró: el número 1 de la revista *Textual* le dedicó una entrevista a Jaime Kogan por el estreno de *Visita*, en la cual el director describió algunos aspectos del proceso de gestación de la obra. Posteriormente, en diciembre de 1979, la revista *Cuadernos del Camino* (segunda publicación cultural gestionada por el grupo de intelectuales del PST)¹² organizó una

¹⁰ Encontrado en el mes de marzo del año 2000 en una bóveda del ex Banco Nacional de Desarrollo (BANADE), el “Archivo BANADE” está constituido por documentos que formaron parte del Ministerio del Interior durante la última dictadura militar, emitidos por diversas instituciones gubernamentales y militares. En la actualidad, se encuentra disponible para su consulta en el Archivo Nacional de la Memoria.

¹¹ Junto al “Encuentro de las Artes”, la investigación de Manduca estudia otras iniciativas culturales desarrolladas por el partido en esos años: el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) (1977-1982), el Taller de Investigaciones Cinematográficas (TiC) (1980-1982), el Taller de Investigaciones Musicales (TiM) (1978-1982), el Grupo de la Mujer, las revistas culturales *Propuesta para la Juventud (Propuesta)* (1977-1981), *Textual* (1977), *Cuadernos del Camino (CdC)* (1978-1980), *Todas* (1979-1980) y el festival “Alterarte I”, impulsado por algunos militantes jóvenes de la agrupación en 1979.

¹² *Cuadernos del Camino* se editó entre octubre de 1978 y agosto de 1980. Sus directoras fueron Mónica Giustina y, a partir de septiembre de 1979, Alicia Padula. Según Manduca (2022), la nota editorial del primer número “no dudaba en definir al estado del campo cultural como un espacio fragmentado (tal como años después lo categorizaría Sarlo) y asumía como tarea principal quebrar la dispersión y el aislamiento en las ciencias y las artes, así como también abonar al acercamiento del público a estas últimas. Inmediatamente postulaba libertad total en la creación y por lo tanto se definía como una revista que no se embanderaba en ninguna corriente estética” (p. 151).

mesa redonda en la que diversos referentes brindaron su opinión sobre algunos problemas por los que atravesaba la vida artística y cultural. Junto a Liliana Heker (escritora y coordinadora por esos años de la revista literaria *Ornitorrinco*), Arturo Álvarez Lomba (presidente de la Asociación de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes) y el psicoanalista Carlos Villamor, Jaime Kogan fue uno de los invitados. Algunos fragmentos de la charla se publicaron en el número 4 de la revista, en una nota editorial firmada por Alicia Padula. En el artículo, la periodista denunciaba el desmantelamiento de la cultura, producto de dos factores decisivos: la precaria situación económica por la que atravesaba el país y el asedio de la censura. El testimonio de Kogan reproducido en la nota destacaba un tercer aspecto:

Mi sensación es que se está atravesando un apagón cultural y personalmente yo rehuyo dos elementos: uno es cierta explicación mecanicista del fenómeno, y lo otro es cierto optimismo, también mecanicista, de que las cosas van a cambiar. A pesar de eso, no ignoro que los factores económicos como importantes, y también soy consciente de que ya vendrán los que barrerán con todo esto y nuevamente habrá luz y vitalidad. (...) No creo que el proceso esté ligado solamente al problema económico o al problema de la censura, sino que hay un fenómeno más general de desapetencia, al que le tenemos que encontrar una explicación. No sé si las encontraremos en estar charlas, pero es alentador el solo hecho de poder hacerlas (citado en Padula, 1979, p. 1).

Anteriormente, en el segundo número de *Cuadernos del Camino*, la obra *Telarañas* fue mencionada en una serie de notas que denunciaban el accionar de la censura, aspecto que constituyó uno de los ejes temáticos de la publicación ya desde su primer número (Manduca, 2022). El editorial que introducía el número, sin firma, incluía la pieza de Pavlovsky junto a otras expresiones artísticas censuradas:

Nos duele e indigna que los lectores argentinos no tengamos ‘derecho’ de leer a un autor de la talla de Vargas Llosa; ni a Álvaro Yunque, uno de los iniciadores de la literatura infantil en nuestro medio; ni a Cooper, creador junto con Line de una importante corriente psiquiátrica. Nos duele y nos indigna que no podamos ver “La leyenda de Ka-Kuy” o “Telarañas” [...]. Nos duele e indigna todo lo que se pierde de pensar y de crear por la cruel consecuencia de esta situación: la autocensura. Resumiendo, lo que nos parece intolerable es que, a esta altura del siglo, todavía exista seres mesiánicos que se arroguen el derecho de determinar qué es lo que el público puede consumir y lo que el artista o el científico debe crear (citado en Padula, 1979, p. 1).

Por último, en agosto de 1980, la misma publicación le realizó una nueva entrevista a Kogan con motivo de la gestión de la programación de los Teatros de San Telmo, que a partir de ese año comenzó a estar en manos del Payró¹³. Kogan también eligió este

¹³ Entre 1978 y 1980 el teatro Payró padeció diversos intentos de desalojo. El predio que ocupaba la sala, emplazado dentro de las Galerías Pacífico, era propiedad de Ferrocarriles Argentinos, sociedad estatal

espacio para realizar allí su nueva producción, *Marathon*, texto teatral escrito por Ricardo Monti. En la entrevista, Kogan afirmó que la decisión de estrenar este espectáculo en Los teatros de San Telmo estaba vinculada a la necesidad de hallar una sala que le permitiera desarrollar una estrategia espacial no convencional, con el fin de explorar diversas modalidades de relación entre la escena y los espectadores.

La mesa redonda en la que participó Kogan inauguró a una serie de iniciativas desarrolladas por el PST que buscaron organizar un frente artístico y cultural dispuesto a enfrentarse a la censura. En 1980, un grupo de intelectuales pertenecientes a la agrupación, junto a diversos referentes del campo teatral, comenzaron a darle forma al “Encuentro de las Artes”. La primera edición del encuentro se realizó en el mes de noviembre de 1980 y tuvo como sede principal al Teatro Picadero. Junto a esta sala, el EdA llevó adelante una serie de actividades en otros espacios teatrales¹⁴, entre los que se encontraba el teatro Payró. El 11 de noviembre, en la sala gestionada por Kogan y su equipo, se presentó una mesa de diálogo con la escritora Martha Lynch, cuya presencia en el encuentro resulta significativa: en los primeros años del gobierno dictatorial, la escritora formó parte de una serie de campañas mediáticas desarrolladas por el régimen autoritario para legitimar su proyecto político. El pronunciamiento público de algunas figuras de la cultura o del espectáculo que se mostraban “arrepentidas” o “equivocadas” respecto de sus apreciaciones acerca del gobierno fue una de las modalidades que asumió esta campaña (Risler, 2018). En esa dirección, el 23 de marzo de 1978, la revista *Gente* publicó una entrevista a la escritora con el título “Martha Lynch: reflexiones de una mujer que estuvo confundida” (ver Risler, 2018). Sin embargo, un año después, desde las páginas del diario *Clarín*, la autora expresó un duro cuestionamiento de los mecanismos de la censura cultural, en el cual reclamaba lo siguiente: “No sigamos con esa loca inmolación en la que los diferendos de fuerza signifiquen patriotismo y la actividad intelectual signifique forzosamente ‘subversión’” (citado en Manduca, 2022b, p. 158). Es posible inferir que la presencia de Lynch dentro de la primera edición del EdA apelaba a

fundada en marzo de 1948. En dos ocasiones, producto del déficit económico por el que transitaba la empresa, se intentaron llevar adelante algunos proyectos de remodelación que implicaban la venta de la sala gestionada por el ETP. Frente a la posibilidad de tener que abandonar su lugar de trabajo, la compañía llevó adelante una serie de convenios con otros espacios teatrales: por ejemplo, en 1978 realizaron un acuerdo con el Teatro Planeta (ubicado en Suipacha 927) y se inauguró allí una segunda sala. El otro convenio se gestó en 1980 con *Los Teatros de San Telmo* (Cochabamba 360), espacio administrado por el arquitecto Osvaldo Giesso y por la empresaria teatral Julieta Ballvé.

¹⁴ La sala *Planeta*, el *Teatro Molière* y los *Teatros de San Telmo* fueron otros espacios escénicos que participaron del evento.

amplificar estas opiniones y a fortalecer el repudio sobre el control cultural ejercido por el gobierno militar.

En la misma jornada, también dentro del Payró, se presentó la obra *El viejo Criado*, texto escrito y dirigido por Roberto Cossa¹⁵. Por su parte, Kogan y el ETP realizaron para el ciclo una función especial de su obra *Marathon*. Luego de la representación, el propio Kogan junto a Ricardo Monti participaron de una charla con los espectadores.

En 1981, un año después de la realización del EdA, el régimen militar inauguró un nuevo ciclo político. En el mes de marzo, el general Roberto Viola fue designado por las Juntas Militares como el nuevo presidente de la Argentina. Las primeras propuestas de su programa de gobierno implicaron un intento de apertura y de diálogo con la sociedad civil. Según Franco (2018):

[...] 1981 se recuerda como el momento del ‘renacer’ cultural y político, posibilitando la ampliación de libertades y la relajación de la censura. La reactivación política estuvo ligada a la formación de la Multipartidaria y de una creciente movilización sindical opositora, pero también al surgimiento de iniciativas, actividades y formas de encuentro social y cultural de ánimo desafiante, cuando no claramente antidictatoriales. Por eso, en el marco del proceso de deslegitimación más amplio, 1981 es el inicio del giro opositor (p. 90).

Hacia fines de ese año tuvo lugar la segunda edición del EdA, realizada entre el 9 y el 19 de noviembre. El teatro Payró volvió a ser una de las sedes del evento, junto al Teatro Margarita Xirgu, el Auditorio UB, la Casa Castagnino y Los Teatros de San Telmo. Durante este segundo encuentro, el 14 de noviembre se presentaron en la sala gestionada por Kogan diversos espectáculos de mimo, el primero de ellos a cargo de la Escuela de Mimo Contemporáneo (dirigida por Alberto Sava); también participaron del evento Alberto Ivern, Edgardo Mazzino y Daniel Suan, artistas representativos en la misma disciplina. El encuentro contó con la presencia del grupo musical Alacanto y concluyó con una mesa de reflexión dedicada al mimo, la danza y la expresión corporal¹⁶. Dos días después, el lunes 16 de noviembre, Kogan formó parte de un segundo panel

¹⁵ En un análisis de la pieza, Graham-Jones (2017) afirma que la obra de Cossa evocaba diversos arquetipos nacionales “con el propósito de dismantelarlos” (p. 90). Las referencias históricas representadas en la escena (vinculadas al peronismo y al campeonato de fútbol de 1978) expresaban un sentimiento marcadamente nacionalista para revelar su manipulación “por parte de unos pocos titiriteros, por lo general militares, con el resultado de varias muertes sin sentido en la mayoría de los casos” (p. 97).

¹⁶ Angel Elizondo, Alberto Sava, Susana Zimmerman, Beatriz Amabile y Silvia Vladimivsky, entre otros, fueron los artistas que participaron del panel.

dedicado al teatro, junto a Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Francisco Javier, Alfredo Zemma, Antonio Mónaco y María Visconti.

La participación del Payró en las dos ediciones del EdA da cuenta del rol que la sala gestionada por Kogan y su equipo asumió en un amplio entramado de propuestas político-culturales que, a partir de la década del ochenta, comenzaron a organizar un frente de resistencia ante dispositivo represivo de las Juntas Militares. El ciclo Teatro Abierto, por ejemplo, inaugurado en julio de 1981, fue una de sus expresiones más significativas, pero, como se desprende del análisis realizado hasta aquí, no fue la única. En esta dirección, en 1984, durante la nueva etapa democrática, Kogan señalaba que:

Teatro Abierto es un fenómeno muy importante de aglutinamiento, de camaradería. Pero me preocupa la mistificación [...] el ciclo recogió lo que se fue sembrando en un verdadero frente de resistencia de la dictadura. No nos olvidemos de los famosos encuentros de las artes, que eran semiclandestinos y de los que participaban pintores, cineastas, plásticos, escritores y gente de teatro. O los estrenos de Juegos a la hora de la siesta, Escarabajos, El viejo criado o Marathon. Teatro Abierto fue la consecuencia de todo este fenómeno de resistencia (citado en Quirós, 1984, p. 36).

Aún de manera dispersa y atomizada, estas acciones, junto a la amplia movilización de diversos agentes sociales que durante el mismo período empezaron a alzar su voz y a recuperar la ocupación del espacio público, perfilaron una avanzada cada vez más contundente sobre el régimen militar. A partir de ese momento, el proyecto autoritario ingresará, de forma progresiva, en su fase de descomposición.

CONCLUSIONES

Las experiencias totalitarias, como la que aconteció en la Argentina en el período estudiado, implican siempre un desafío para el desarrollo de la producción intelectual. La última dictadura militar ejecutó un asedio constante sobre el desarrollo artístico, comunicacional y educativo por medio de un amplio dispositivo que, en muchos aspectos, se manifestó como un poder omnímodo e inquebrantable. Sus aristas más siniestras se expresaron en la desaparición, la elaboración de listas negras, la segregación laboral y el exilio. Por su parte, las prácticas de censura sobre diversos objetos culturales formularon un modo específico de represión política, que produjo “un daño colectivo y un daño en la subjetividad de cada individuo, privándolo del acceso a los bienes a los que tiene un derecho inapelable” (Gociol & Invernizzi, 2010, p. 22). Esto no significa, necesariamente, que la violencia y las intervenciones ejecutadas por el campo de poder impliquen una parálisis absoluta del desarrollo cultural. Como observa Bourdieu (1992), la autonomía

de los campos artísticos no es necesariamente reductible al grado de independencia y permisividad de los poderes políticos y económicos (p. 327).

En la misma dirección, la dimensión política de las experiencias artísticas (tanto en sus dinámicas organizativas como en el sistema de sentidos y representaciones que despliegan) tampoco se ve completamente obturada por el incremento de la coacción y la violencia del poder. De acuerdo con Raymond Williams (2009), todo orden político y cultural hegemónico es, por definición, dominante, pero nunca de un modo exclusivo. Por el contrario, según destaca Williams, “[E]n todas las épocas, las formas alternativas o directamente opuestas de la política y la cultura existen en la sociedad como elementos significativos” (pp. 149-150). Como he señalado en este estudio, los sistemas de repertorio y los esquemas de programación, al igual que los marcos de producción y recepción de diversos espectáculos estrenados en el teatro Payró durante la última dictadura militar, elaboraron una serie de propuestas y de imaginarios críticos frente al sistema de valores y representaciones desplegado por el accionar militar. Miradas en conjunto, estas diversas iniciativas pueden concebirse como ejercicios de supervivencia cultural y política. De este modo, en la búsqueda de un modelo de “imaginación alternativa” (Sarlo, 2014, p. 115), las prácticas teatrales y culturales analizadas en este trabajo alimentaron una trama de disenso y de disputa simbólica frente a la represión cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (13 de noviembre de 1977). Una nueva experiencia en el teatro Payró: espectáculos al mediodía. *La Nación*, 2.
- ANÓNIMO (agosto de 1980). Reportaje a 2 proyectos. *Cuadernos del camino*, (5), 5.
- ALTAMIRANO, C. (1996). Régimen autoritario y disidencia intelectual: la experiencia argentina. En Quiroga, H. & Tach, C. (comps.), *A veinte años del golpe: con memoria democrática* (pp. 59-64). Homo Sapiens.
- AVELLANEDA, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960—1983/ 1 y 2*. Centro Editor de América Latina.
- BENNETT, J. (2004). Postmodern Approaches to Political Theory. En Gaus, G. & Kukathas, C. (eds.). *Handbook of Political Theory* (pp. 46-56). Sage Publications.
- BOURDIEU, P. (1992). *Las reglas del arte*. Anagrama.

- BURKART, M. (2017). *De Satiricón a Humo®. Risa, cultura y política en los años setenta*. Miño y Dávila Editores.
- CÁNOVAS, R (1980). *El arte de la palabra*. Pomaire.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1987). *Mil mesetas*. Pre-textos.
- DUBATTI, J. (2004). *El teatro de Eduardo Pavlovsky. Poéticas y Política* [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires].
- DUBATTI, J. (2006). El teatro en la dictadura y sus proyecciones en el presente. En Dubatti, J. (coord.), *Teatro y producción de sentido político en la posdictadura. Micropoéticas III* (pp. 27-38). Ediciones del CCC.
- DUBATTI, J. (2008). Teatro independiente. En Biagini, Hugo & E. Roig, A. (dir.). *Diccionario del pensamiento alternativo* (pp. 517-518). Biblos.
- DUBATTI, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Biblos.
- FAVORETTO, M. (2009). *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*. [Tesis de doctorado, Universidad de Melbourne]. <https://core.ac.uk/download/pdf/162208061.pdf>
- FRANCO, M. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Fondo de Cultura Económica.
- FUKELMAN, M. (2017). *El concepto de “teatro independiente” en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944* [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4668/uba_ffyl_t_2017_se_fukelman.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- GIELLA, M. Á. (1991). *Teatro Abierto 1981. Teatro bajo vigilancia*. Corregidor.
- GRAHAM-JONES, J. (2017). *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo la dictadura*. Instituto Nacional del Teatro.
- HOZVEN, R. (1982). Censura, autocensura y contracensura: reflexiones acerca de un simposio. *Chasqui*, 12(1), 68-73.
- INVERNIZZI, H. & GOCIOLO, J. (2010). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Eudeba.
- LA ROCCA, M. (2018a). Rompiendo la piñata del mundial. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (12), 2020-2271.

- LA ROCCA, M. (2018b). Collages performativos. Delirio y transgresión durante la última dictadura cívico-militar argentina. *Karpa, Cartografías críticas - V.II*. <https://www.calstatela.edu/al/karpa/m-la-rocca>
- LA ROCCA, M. (2020). 'Más allá del apagón cultural'. Usos experimentales de la cultura de masas durante la última dictadura argentina. En Ramírez Llorenz, F., Marrona, M. & Durán, S. (eds), *Televisión y dictaduras en el Cono Sur: apuntes para una historiografía en construcción* (pp. 245-264). Instituto de Investigaciones Gino Germani/Facultad de Información y Comunicación Udelar.
- LONGONI, A. (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, 13(9), 1-4. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/28015>
- MANDUCA, R. (2018). *Teatro Abierto (1981-1983): Teatro y política en transición a la democracia* [Tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires]. https://www.academia.edu/39513551/Tesis_de_Licenciatura_Teatro_Abierto_1981_1983_teatro_y_pol%C3%ADtica_en_la_transici%C3%B3n_a_la_democracia
- MANDUCA, R. (2022a). Teatro Abierto como punto de llegada. Resistencias teatrales moleculares en la última dictadura argentina. *Cuadernos del CILHA*, (37), 1-21. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/5670>
- MANDUCA, R. (2022b). "Por una hora menos de sueño...": militancias culturales vinculadas al partido socialista de los trabajadores en la ciudad de buenos aires durante la última dictadura (1976-1983) [Tesis inédita de maestría, Universidad de Buenos Aires].
- MARGIOLAKIS, E. (2016). *La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas en la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en postdictadura* [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires].
- MINISTERIO DE DEFENSA, PRESIDENCIA DE LA NACIÓN. (2014). *Listas negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas*. Facsimilar.
- PADULA, A. (1979). Editorial. *Cuadernos del camino*, (4), 1.
- PATTON, P. (2013). *Deleuze y lo político*. Prometeo Libros.
- PAVLOVSKY, E. (1976). *Telarañas*. ediciones Búsqueda.
- PAVLOVSKY, E. (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Atuel.
- PELLETTIERI, O. (1995). Introducción. En *Teatro Latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio* (pp. 17-19). Corregidor.
- POTENZE, J. (1977, 15 de noviembre). En la sala del Payro. *La Opinión*, 38.

- QUIROGA, H. (2004). *El tiempo del "Proceso". Conflictos y coincidencias entre políticos y militares: 1976-1983*. Homo Sapiens.
- QUIRÓS, E. (1984, 25 de enero). Teatro Payró: quince años de pelearla. *El Porteño*, 35-27.
- REBELLATO, D. & DELGADO, M. (2010). Introduction. En Delgado, M. & Rebellato, D. (eds.) *Contemporary European Theatre Directors* (pp. 1-27). Routledge.
- RISLER, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*. Tinta Limón ediciones.
- RUBENS, E. F. (1977, 23 de noviembre). Pieza objetable en el teatro Payró, *La Prensa*.
- SARLO, B. (2014). El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado. En Saúl Sosnowski (comp.) *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (pp. 133-151). Eudeba.
- SAURA CLARES, A. (2018). *El Movimiento Argentino Teatro Abierto (1981-1985). Escena, Política y Poéticas Dramáticas* [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia].
- SCHENQUER, L. (comp.). (2022). *Terror y consenso*. Editorial de la UNLP.
- SCHCOLNICOV, E. (2023). Actitudes políticas: Jaime Kogan y el Equipo Teatro Payró (1967-1980). *Latin American Theatre Review* [En prensa].
- SCHOÓ, E. (1980, 4 de julio). Si hay tantas transgresiones, debe ser una real hazaña, *Convicción*.
- SUAREZ, M. & MANDUCA, R. (2020). Artes escénicas entre la oficialidad y el "underground": las políticas culturales en los primeros años 80. *Reflexión académica en diseño y comunicación*, 44, 116-122.
- TAYLOR, D. (1997). *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Duke University Press.
- TERÁN, O. (2007). *Historia de las ideas en la Argentina*. Siglo XXI.
- TRASTOY, B. (2001). Teatro Abierto 1981: Un fenómeno social. En Osvaldo Pellettieri (dir.). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998): Vol. V* (pp. xx-xx). Galerna.
- VERZERO, L. (2012). Performances y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y política. *European Review of Artscst Studies*, 3(3), 19-33. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5575641>

- VERZERO, L. (2013). Experiencias teatrales antes y durante la última dictadura argentina: conexiones estéticas, divergencias simbólicas, *Apuntes de teatro* (135), 20-31. <http://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/31849>
- VERZERO, L. (2014a). Entre la clandestinidad y la Ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina”. En Gustavo Remedi (coord.), *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral* (pp. 87-105). CSIC.
- VERZERO, L. (2014b). La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina. *Questión. Revista de periodismo y comunicación*, 1(41), 91-98. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/21255>
- VERZERO, L. (2016). Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites y porosidades de los espacios. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 89-107. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13526>
- VERZERO, L. (2017). Clandestinidad, oficialidad y memoria: Planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura argentina. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (16), 147-171. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/73269>
- VILLAGRA, I. (2013). *Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. Ediciones Al Margen.
- WILLIAMS, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta.

**NUEVOS DESAFÍOS PARA EROS¹: “MUJER EN LLAMAS” ESCRITURA
PERFORMATIVA INSONDABLE**
**NEW CHALLENGES FOR EROS: “MUJER EN LLAMAS” UNFATHOMABLE
PERFORMATIVE WRITING**

Grimanesa Madeleine Loayza Cabezas
Universidad Central del Ecuador
gmloayza@uce.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0003-3441-0633>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.173>

Fecha de recepción: 12.07.2023 | Fecha de aceptación: 14.08.2023

RESUMEN

El soporte conceptual de la investigación-creación “Mujer en llamas”, dramaturgia híbrida en la que converge la performance, la danza, el canto, la escultura, la música y el lenguaje audiovisual, potencia la relación simbiótica entre la experiencia teórico-práctica comparada, y la producción simultánea de conocimiento que arroja el proceso creativo, con el propósito de “bordar” una descripción fenomenológica a partir de la experiencia autoetnográfica de la actriz como dramaturga/directora-investigadora. Este escenario liminal propone un recorrido cartográfico y discusiones teóricas que desde el campo de la filosofía teatral y la teatrología se enfocan en el encuentro actor/espectador en “tensión erótica”, y priorizan al cuerpo como territorio de percepción y sentido. La perspectiva performativa como metodología investigativa reivindica al sujeto performativo como sujeto de conocimiento, construido de forma fragmentada y descentrada, e instala un análisis trasgresor en la reflexión del sí mismo. Los dispositivos poéticos que se propone “Mujer en llamas” convocan la proliferación de múltiples y diversas manifestaciones de recreación de lo sensible que, al desplazarse hacia otros campos de la experiencia humana, generan interrogantes que desafían la dirección y el sentido de la exploración, y simultáneamente provocan tensiones ontológicas que responden a la dinámica de un contexto en aceleración creciente y desbordado.

PALABRAS CLAVE: “Mujer en llamas”, Investigación-creación, tensión erótica, dramaturgia híbrida, sujeto performativo.

ABSTRACT

The conceptual support of the research-creation “Mujer en llamas”, a hybrid dramaturgy in which performance, dance, song, sculpture, music and audiovisual language converge, enhances the symbiotic relationship between the comparative theoretical-practical experience, and the simultaneous production of knowledge that the creative process yields, with the purpose of “embroidering” a phenomenological description from the autoethnographic experience of the actress as playwright/director-researcher. This liminal scenario proposes a cartographic journey and theoretical discussions that, from the field of theatrical philosophy and theatreology, focus on the actor/spectator encounter in

¹ Este artículo hace referencia al capítulo V de la investigación doctoral *La osadía de Eros: dispositivo contrahegemónico de la poesis teatral, de “Descripción de un cuadro” a “Mujer en llamas”* (2021).

² Idea original-dramaturgia y actuación-dirección de la autora del presente artículo.

“erotic tension”, and prioritize the body as a territory of perception and meaning. The performative perspective as an investigative methodology, vindicates the performative subject as a subject of knowledge, built in a fragmented and decentered way, and installs a transgressive analysis in the reflection of the self. The poetic devices proposed by “Mujer en llamas” call for the proliferation of multiple and diverse manifestations of recreation of the sensible that, when moving towards other fields of human experience, generate questions that challenge the direction and meaning of exploration and simultaneously provoke tensions. ontological that respond to the dynamics of a context in increasing acceleration and overwhelmed.

KEYWORDS: “Mujer en llamas”, Research-creation, erotic tension, hybrid dramaturgy, performative subject.

Agradezco la maravilla de hacer lo que hago: Agitar mis entrañas
en ese espacio vacío —útero/hoguera— que es el teatro. Aquí y
ahora, en amoroso arrebato, escucho al amanecer la flauta del dios-
Pan/Aya Huma. Yo soy el oráculo

(Loayza, 2019)

La metáfora del oráculo, elemento relevante de la escritura performativa “Mujer en llamas”, permite condensar la experiencia de un proceso de investigación-creación que formó parte de mi tesis doctoral; encrucijada de certezas, aparentes y ambiguas, juego de tensiones que transita entre el frenesí y la calma hasta que el silencio que antecede a la respuesta se impone. Escuchamos la respuesta de voz propia, amalgamada de múltiples voces y sentires que —como a la Pitonisa— “nos hablan”. ¿Es la voz de la “divinidad”, la voz interior que alcanza otras *intensidades*, eso que llamamos intuición?

La investigación-creación que nos convoca inicia con una pregunta, es decir, un llamado interior. En escena, la curiosidad y la inquietud humana se sostiene en este juego, pues, seguir la pulsión de *Eros* es reconocer la intensidad de este mandato que nos moviliza y nos conduce al límite; en suma, arista del conocimiento donde se devela la maravilla/*thaumastón*. Así, nos preguntamos lo siguiente: ¿Cómo despertar en el actor y el espectador el deseo de ahondar en una experiencia convivial, estética y espiritual que posibilite una mutua liberación? Pues, el teatro como acto de liberación humana supone movimiento, un estado de tensión espiritual latente capaz de ir al encuentro con el otro trascendiendo la propia enajenación.

La relevancia de la “tensión erótica” como experiencia transformadora en el encuentro actor-espectador, pulsión-corazonada “erótica”, sostiene segundo a segundo el proceso, atraviesa tempestades internas y externas, y es avivada por el fuego originario

del aliento propio (y el divino). Asimismo, removemos cada rincón de la memoria, las distintas edades que dan cuenta de la experiencia de vida. A su vez, el descenso al inframundo interior, el reencuentro con los amados ausentes, mantiene viva la pulsión-latido de *Eros* (ver *Figura 1*). En tal sentido, la pulsión del amor sostiene nuestro trayecto.

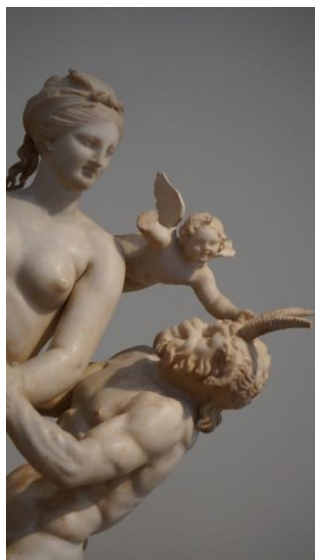


Figura 1. “Amor”. Martín Salcedo. Atenas, 2021.

LA METODOLOGÍA

La matriz conceptual y teórica que sostiene la exploración se centra en la “tensión erótica” como experiencia sensoperceptiva que sustenta la práctica desde la recreación sensible. La artista-investigadora inventa herramientas (mixtura de metodologías) que, desde un enfoque personal, articulan el discurso sobre la propia praxis para cuestionar los lugares hegemónicos desde los cuales abordamos la experiencia creativa.

La metodología aplicada al análisis consiste en un estudio descriptivo-cualitativo en lo que respecta a la evaluación de la organización, la operatividad y la importancia de los elementos del acontecimiento escénico. A su vez, se enfoca en la observación de la “tensión erótica” a partir de la comparación de los dispositivos poéticos desplegados en la investigación práctica del montaje *Autorretrato*³ (ver *Figura 2*), inspirado en “Descripción de un cuadro” de Heiner Müller (1990).

³ Inspirada en la obra “Descripción de un cuadro”, de Heiner Müller, dirigida por la autora del presente artículo. Estrenada en 2014, en presentaciones hasta la actualidad.



Figura 2. “Cruzada”. Martín Salcedo. Quito, 2022.

La metáfora de la travesía explica el proceso que, como acto de autoliberación y arrojo, destaca lo liminal y lo paradójico. Así, provistos de la necesidad, soltamos amarras, desafiamos lo imprevisible y embarcamos. En este tránsito, aquello que nos extraña, paradójicamente, es sentido de manera intensa y cercana.

El aspecto liminal de la investigación-creación supone ir un poco más allá cada vez, extender el viaje en el que se cruza constantemente la misma pregunta. Todo ello lo asumimos como un oráculo en tanto estrategia para descubrir y respondernos, y también para reconocer aquellas intensidades que aproximan.

Quizás ya no observamos el vuelo de las aves ni hurgamos en las vísceras de los animales sacrificados a los dioses, puesto que disponemos de otras herramientas y técnicas. Sin embargo, la mirada se debate entre la pantalla y los cielos. Por mi parte, me pregunto, observo el vuelo de las aves y escucho la flauta del dios Pan/Aya Huma, y hurgo en mis propias entrañas buscando la respuesta.

EL ORIGEN LIMINAR DE LA TENSION ERÓTICA: PERSPECTIVA FILOSÓFICA Y SU INCIDENCIA EN LA PRAXIS TEATRAL CENTRADA EN EL ENCUENTRO ACTOR/ESPECTADOR

El origen de la “tensión erótica” destaca el matiz liminar de la pulsión emancipadora de *Eros*, la cual “encarna” en la acción performativa de la escena; de tal modo, actor y espectador se reconfiguran constantemente desde el placer y el displacer como experiencias de “finitud del límite” y de “exceso” (Marcuse, 1983). Este carácter liminar se recupera de la erótica platónica (De los Reyes, 2012): *Eros/Actor*, interfaz-intérprete, entre el mundo de lo físico y lo metafísico (idea y materia), y desarrolla una “percepción

micrológica” que opera por intención e intuición (Ortega y Gasset, 2018); mirada microscópica que atiende al detalle y a la singularidad de los fenómenos. Así, los dispositivos escénicos operan desde una lógica del estallido y con una hibridez que desborda la escena donde las categorías racionales entran en crisis debido a una “extenuación del sentido” (Baudrillard, 2011). Incluso la dinámica escénica actúa por “desgaste” (Valles, 2015) y no por progresión; por ello, *Eros* se resiste a entrar en el sistema de producción, según lo expone George Bataille en su texto *El erotismo* (1957).

En este orden argumentativo, damos el salto de la filosofía a la praxis en la escena performativa en la que el comportamiento del actor, desde un *ethos* erótico, retoma la magia ritual, “razón libidinal” (Marcuse, 1983). Por tanto, la experiencia sensible del actor se extiende y se completa en la experiencia del espectador y viceversa, lo cual cabría indicar como “reversibilidad seductora” (Baudrillard, 2011); por su parte, la escena deviene rito sagrado referenciado con el mito que ansía la “proximidad con la divinidad” (Otto, 2017).

Acorde con lo expuesto por Platón en *El Banquete* (1871), la maravilla (*thaumastón*) o lo asombroso resultaría de un proceso de hibridación. Atendiendo a ello, el conocimiento como experiencia performativa liminar entraña osadía, enfrenta lo impredecible y lo inefable del encuentro con la alteridad, y supone una resistencia activa que observa el intercambio lúdico al mismo tiempo que despierta la rebelión del espectador como apropiación espiritual en “desposesión” (Han, 2017).

La “tensión erótica”, en tal sentido, se asume en tanto transgresión (viola la prohibición sin suprimirla) y conduce las tensiones en la ejecución del acto mismo mientras articula la complejidad de la escena; es decir, opera como rizoma⁴. Este encuentro de realidades, del goce vital, lúdico e intuitivo, así como la “reversibilidad seductora” que amplía el territorio de la experiencia humana, acontece cuando el espectador se involucra en el juego y acepta el “simulacro”. De forma simultánea, el actor objetiva estrategias de seducción desde un compromiso ético con el contexto de la escena en resistencia a toda forma totalizadora.

⁴ Desde esta perspectiva, la escena es un mapa abierto que permite múltiples entradas, en acuerdo con Deleuze y Guattari (2004) “conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (p. 18).

La osadía del intérprete-actor/*Eros-metaxy* provoca una inversión y disrupción de roles (ver *Figura 3*); en suma, subordinación/insubordinación consciente del exceso de fuerzas que alternan entre la posesión y la entrega.



Figura 3. "Osadía". Martín Salcedo. Atenas, 2021.

La tensión entre los diversos lenguajes se incrementa hasta la “posible ruptura”, lo que provoca una reescritura desacostumbrada de la escena que exige al actor y al espectador “arrancarse” de sí mismos, esto es, superar la negación del otro y de lo otro (Han, 2017). Además, la fascinación ante lo desconocido y lo distante, como ideas de un tiempo que nos excede, se transforma en la experiencia del instante.

La dirección impulsa la organización polisémica desde la lógica del “estallido” que incorpora el devenir escénico y construye un lenguaje nuevo que se gesta desde el accidente y la espontaneidad, y que intensifica la experiencia del espectador: actor y espectador exponen su fragilidad como estrategia que estimula la creación desde el sentimiento de lo trágico; a su vez, el hecho de acontecer a la “intemperie” gesta la maravilla híbrida (frenesí y belleza). Dicho lo anterior, la “tensión erótica” es belleza en transición (léase metamorfosis), es la seducción de la incongruencia y del misterio, pues la lógica no necesita argumento seductor. Entonces:

Un arte vinculado a *Eros* como experiencia, reclama la búsqueda sostenida de la tensión que “entona” al ser humano en el acorde preciso para que pueda “apropiarse de su ser”. Esta «*tensión erótica*» que atraviesa la existencia humana, tiende a buscar la “afinación” del ejecutante en la ejecución del acto mismo. Este acto atraviesa la hostilidad que nace del dogma como pretendida certeza; es un movimiento que se dirige hacia el otro como acto de amor concreto porque acompaña, cuida, sostiene (Loayza, 2021, pp. 48-49; énfasis del autor).

Seducir es mantener el deseo siempre dispuesto al encuentro con el otro y que, en tanto “tensión erótica”, transforma el contexto de la escena. Tal tensión supone capturar la atención del otro; vale decir, “sostener la inquietud” (Pricco, 2015). También opera una

categoría intencional: la obra de teatro como canal de la seducción y no como agente no impone un mensaje, sino que provoca experiencia/reflexión desde un sentido abierto y diverso. De tal modo, actor y espectador aceptan las reglas de juego y se autoconvocan por voluntad propia para convivir en el intersticio/canal de conexión invisible/sensible para “capturar” el instante/(momento), donde ejercen su voluntad, se subvierten las reglas y se proponen otras.

LA METAMORFOSIS DE *EROS*. ORGANIZACIÓN EPISTEMOLÓGICA Y ANÁLISIS DEL ENTE POÉTICO: EL CASO DE *AUTORRETRATO*, MONTAJE INSPIRADO EN LA OBRA “DESCRIPCIÓN DE UN CUADRO”, DE HEINER MÜLLER

El modo operativo en que los dispositivos “contrahegemónicos”⁵ conducen la “flecha de *Eros*” (intensidad sostenida entre actor/espectador), en la exploración escénica, ahonda en tanto experiencia del “goce ajeno” consecuencia, y no objetivo, goce compartido.

La fenomenología como metodología de estudio observa el devenir escénico como fenómeno “móvil” y “mutable”; describe los diferentes territorios y contextos, lo paradójico y lo contradictorio de este juego infinito e inalcanzable que es la escena, como lo esboza Agamben (2011), para transgredir las reglas y provocar disrupciones. Así, la “tensión erótica” resulta de dos intenciones (experiencia del actor y del espectador) articuladas por la mismidad de la escena que “dan a luz” otro/nuevo ente poético producto de la interacción heterogénea “promiscua” entre dispositivos: el mundo desaparece para que surjan otros, en plural. Aceptamos el desafío de extrañarnos de nosotros mismos en este movimiento que es al mismo tiempo centrífugo y centrípeto.

Desmontar *Autorretrato* es llevar a cabo la disección del cadáver-obra, hurgar en las entrañas de este “cuerpo otro” que “habla” diversos lenguajes, leerlo desde la “extrañeza” y dismantelar capas de “tejidos” (la experiencia de cada uno de los involucrados). Desmemenizar su “microgenética interna” (Dubatti, 2010) supone ir en busca de la primera voz: el autor. En esta visita al inframundo, escuchamos el lamento de su “descripción”, descendemos al abismo insondable donde se abandonan las preguntas

⁵ En nuestro caso de estudio, el carácter “contrahegemónico” del dispositivo, subvierte cualquier discurso que pretenda instaurar un sentido unívoco en escena. Según Rykner (2014), uno de los aspectos relevantes del “dispositivo” tiene que ver con la incertidumbre como paradigma del proceso creativo, pues torna la escena al mismo tiempo deseable e inalcanzable (p. 24).

inútiles (la insuficiente razón) para escuchar los “bramidos” (Dioniso-Bromio) y, finalmente, caer en el silencio del pozo interior/iniciático donde se afina la mirada que descubre los senderos “invisibles”, más allá del miedo y del dolor supremos. Abrazados al silencio escuchamos el murmullo que emerge del abismo: la ansiada respuesta, como lo menciona Dubatti:

La directora Madeleine Loayza trabaja una nueva relación entre el texto dramático a priori y la escena. Parte del *Bildbeschreibung*, del alemán Heiner Müller, pero no se limita a la relación transitiva de puesta en escena; sino que propone una reescritura radical que absorbe y transforma el texto de Müller en un nuevo texto, otorgándole el estatus de palimpsesto (Genette, 1989), donde sobresale el gesto de la apropiación, de la intertextualidad genérica, de la reescritura (citado en Loayza, 2019, p. 23).

Sistematizar la experiencia creativa supone gozar de la intensidad sostenida que construye un espacio de representación único, fruto de la intuición e intención que profundiza en lo aparente, lo inacabado y lo vulnerable. Así, la complejidad del análisis teórico devuelve a la vida el “cadáver-obra” como experiencia que integra el descubrimiento reciente, además de ubicar zonas liminales de conexión entre las matrices-dispositivos que evidencian “tensión erótica” (experiencia que observa las subjetividades, los imaginarios y los saberes), la cual atiende a lo común y a lo diverso en lo que respecta a los significados asociados a la experiencia de la “micropoética interna” y de la “micropoética genética” (Dubatti, 2010).

En lo que respecta a los dispositivos “contrahegemónicos”, estos son conducidos intuitivamente desde la dirección e interactúan de forma impredecible en la “*poíesis* expectatorial”, articulan las distintas tensiones y abren un espacio liminar para la reflexión crítica que diversifica el abordaje de la escena. De esta manera el espectador (intuitivo y crítico) se apropia de la obra: “descifra” y “decodifica” las tensiones del territorio corporal que se devela extraño e impredecible (Fischer-Lichte, 2015). Se puede indicar que el carácter liminar desafía la subjetividad y la capacidad interpretativa del espectador, quien considera la parte y el todo del intercambio escénico, desde la idea y la propia experiencia.

Por su parte, la *poíesis* corporal cataliza la “tensión erótica” y destaca la dimensión aurática del convivio. El cuerpo quiasmático —sujeto/objeto erótico, “encarnación de la subjetividad” en tanto fenómeno perceptible, “sensación acumulada” (Merleau-Ponty, 1970), gesta un espacio energético que diluye los bordes de la convención actor/espectador tras abrir una zona íntima en tensión prolongada.

De esta manera, el dispositivo corporal-performativo crea textualidades que deconstruyen y actualizan el texto, y que multiplican la compositiva escénica. La “extenuación” en la “repetición” destaca la dimensión temporal de las acciones performáticas que resuenan en el espectador debido a la intensificación y a la ampliación del desempeño actoral que lleva al límite la experiencia psicofísica desde un estado de tensión/rebelión interna que despierta la perplejidad y el asombro del espectador.

El cuerpo extenuado adquiere una presencia “espectral” que se sostiene en acciones monótonas y repetitivas, que hacen estallar el *continuum*. El silencio (dispositivo liminal) enfatiza la acción y lo inmóvil, deja ver la huella de aquello que se resiste a materializar por completo. Destaca/anula el aquí y ahora del espectador, al instalar nuevas tensiones en los cuerpos, despierta la memoria de lo indescriptible e innombrable, irrumpe entonces la estupefacción ante lo insólito: conviven pasión y lucidez. La lógica espectral, por su parte, destaca la acción comprometida en el instante de ejecución, la intensifica en “ausencia” o “suspensión” de la emoción; así, la escena deviene espectro/desierto asediado por dispositivos que destacan su “espacialidad nómada” desde la vivencia íntima, en consecuencia la figura del actor deviene espectro (*metaxy/daimon*), un modo de acción involuntario que atraviesa la “lógica sedentaria” y la presencia de lo real para engañar al tiempo.

La extenuación conduce al desgaste, (intuición de la muerte/locura), es contrapunto liberador ante lo opresivo/razón; de esta manera, el andamiaje escénico se torna inestable (desarticulado/disonante), pero riguroso, y permite que actor y espectador escuchen como su lamento interior, despierta la memoria que emancipa el *ethos erótico*, al tiempo que transmuta en sensaciones y musicalidades internas. La experiencia, distanciada/intensa, colma y despoja al espectador de los propios “humores”, y mantiene el montaje al borde de la confusión y la incertidumbre: irrumpe —y se interrumpe— el caos.

En lo que respecta al dispositivo vocal-sonoro, éste encapsula la palabra del autor en la voz omnisciente de la actriz-lectora (se leen fragmentos del texto de Müller); así, la vida expresiva-emocional de los actores en escena es pulsión/huella de la palabra (síntoma vocal) que fractura la frecuencia-tiempo de la dinámica de la escena pues, la palabra como presencia opera desde un cuerpo ausente de la escena y “resuena” en las acciones microscópicas de los actores.

Por otro lado, el “accidente”, altera el espacio-tiempo al extender la experiencia de un cuerpo a otro; es decir, agita la percepción del espectador a través de la impronta de acciones inconexas, o discontinuas sin desenlace que acontecen en el instante del suceso imprevisto; lo cual, potencia la voluntad creativa, y provoca una disrupción de los roles que acentúa aún más el *caos*.

En consecuencia, la transformación/mutación (múltiple y sostenida) afecta el microcosmos de la escena, que se sostiene en el “modo de la acción” que extiende y comprime el tiempo a voluntad por medio de las líneas de fuga que llevan al actor y al espectador al límite de su resistencia: confluyen sentires en el vértice invisible que sitúa ambas partes al borde. Sobreviene el vértigo (la pausa y el silencio), tras lo cual, el paisaje espectral “extinto” reaparece en la voz del canto y las sombras. Así, la experiencia compartida es acción invisible que circula entre cuerpos que eligen o inventan pues, solo la experiencia del encuentro “genuino” crea imágenes poéticas.

La transmedialidad desborda la escena, por su parte, e intensifica la experiencia sensorial, tensiona los materiales; extiende los deseos del actor y el espectador, y transfiguran la propuesta del texto de Müller desde la deconstrucción, la reapropiación y la antropofagia, tal como observa Dubatti (Loayza, 2019).

DISPOSITIVOS CONTRAHEGEMÓNICOS, SOPORTE CONCEPTUAL DEL PROYECTO ESCENO-PERFORMATIVO: “MUJER EN LLAMAS”, ENFOCADOS EN LA “TENSIÓN ERÓTICA”

La sustentación conceptual de “Mujer en llamas” articula la base epistemológica, el análisis de la praxis: *Arrebato*⁶, y otros referentes artísticos en donde hallamos resonancia de intensidades semejantes como en las obras de: Pippo Delbono, Terzopoulous, *Aquella Compañía*, Angélica Lidell, Israel Galván y Los Colochos. Este trabajo artístico resulta de un encuentro/tensión afín que se sostiene en inquietud/curiosidad, despierta confusión/incertidumbre y nos conduce por trayectos ambiguos; asimismo, destaca una lógica laberíntica que deviene en procesos disruptivos. Los dispositivos de la escritura performativa “Mujer en llamas” articulan la medida y el arrebato, desborde que observa los límites en aceptación e irreverencia; por tal motivo, los dispositivos que destacan en

⁶ Montaje de la autora del artículo inspirado en “Bacantes” de Eurípides y la bailarina Isadora Duncan, (2017).

la práctica de los artistas que referimos alientan la convergencia de miradas por medio estrategias diversas.

El silencio, lo inmóvil y el tiempo almacenado en *Aquella Compañía* convive con el arrebató: el mito íntimo, personal y social de una afectación profunda comprometida con el contexto. La estrategia geométrico-morfológica del baile de Galván explora las dimensiones espacio-temporales en que coexiste vida/muerte. Lidell, en cambio, demanda del espectador una recreación constante de las sensaciones e imágenes íntimas que como artista evoca y trae a presencia, inmolación de acto y palabra “Lo único que nos libra de la muerte es deseirla. Hay que ofrecerle gallardamente al destino el sitio por dónde pueda herirnos” (Lidell, 2021, p. 15). *Los Colochos* potencian la representación mental del espectador involucrándolo activamente en el juego a través de un dispositivo espacio/temporal desafiante, un afuera y un adentro, objetivo y subjetivo a la vez. El mito rige el teatro de Terzopoulos, la exploración creativa y la devoción espiritual retoma el sentido raíz: convoca su origen telúrico: *Eros* y *Tánatos* en la figura de *Attis* (Dioniso). Delbono propone desde la “rabia” un juego de aproximaciones y distancias al que mueve una mirada “amorosa” que apela al logos y a la intuición.

Como directora busco conexiones que despierten entusiasmo y movilicen y multipliquen sentidos/sentires que enciendan el motor creativo que pone en marcha una idea a partir de un registro interno sentido y querido. No es un registro claro toda vez que se trata de algo inexplicable: yo misma no sé bien hacia dónde voy, tampoco quiero saberlo pues, ansío perderme en el laberinto y experimentar aquello que tenga que ocurrir. Acepto el desafío y, en esa aventura/viaje, (ver *Figura 4*), tanto el miedo como el gozo son latentes; a veces una fuerza prima sobre la otra, y otras ambas avanzan convergentes.



Figura 4. “Oráculo”. Martín Salcedo. Delfos, 2021.

La investigación nos aproxima a una filosofía desde la propia praxis centrada en el carácter contrahegemónico de los dispositivos. Es decir, se trata de destacar aquellos actos de “sabotaje” y “autosabotaje” que generan “tensión erótica” para sacudir al espectador desde una experiencia íntima, individual y única, impredecible y espontánea al tiempo que sentida y racional, instalándolo en una zona liminal entre la reflexión crítica y la praxis, desde la cual asume una decisión política en los distintos/diversos niveles en los que se produce la *poíesis*. De tal manera, la escritura escénica se rehace constantemente; el espectador se apropia de la obra desde una conciencia intuitiva, crítica y autocrítica para descifrar y decodificar las fuerzas que habitan ese cuerpo-palabra ajeno (que es el actor) mientras ahonda en su propia materialidad, de regreso al cuerpo pulsional, al cuerpo salvaje.

El sentir del actor halla eco en el sentir del espectador, *poíesis* y *autopoíesis* de cuerpos en expectación y convivio, hecho que se traduce como convergencia de multiplicidades, tensión irresoluble y, por lo mismo, insólitamente gozosa.

En la travesía investigativa, los oráculos de Delfos, Delos y Trofonio, la cueva Corinquio, y el Santuario de Eleusis (ver Figura 5) revelaron lo “obvio”: hacer carne la pregunta, ese es el desafío. ¿De qué modo organizo mi experiencia? ¿Cómo pongo a convivir y de qué forma conecto este cuerpo/memoria, esta herencia/razón con lo que ven mis ojos, con lo que escucho, con lo que siento? Amar es aprender a escuchar lo que no quieres escuchar, sentir lo que no quieres sentir. Así, seguir el pulso de Eros es seguir el

pulso a aquello que ansiamos encontrar, nuestra pasión, “leer el terreno” con la atención y tensión justas, impulsar una “mitodología” personal para entretejer y bordar un relato propio con los “materiales” hallados.



Figura 5. “Pitonisa”. Martín Salcedo. Eleusis, 2021.

CONCLUSIÓN

La escena, devenir y complicidad entre los actores y el público, ceremonia íntima, se activa en la confianza que sostiene lo impredecible. Asumir la propuesta del otro (actor/espectador) y arriesgar en territorio ajeno (producto de la complicidad erótica) es entrega voluntaria, elegida y concreta y, a su vez, reciprocidad amorosa involuntaria.

“Mujer en llamas”, escritura/juego infinito, incorpora, a través de la metáfora, las pulsiones que nos aproximan a los artistas referentes en sintonía con las preguntas que hacemos al “oráculo”. El lector/espectador construye signos escénicos que develan la potencia del metalenguaje de la obra problematizada en el propio cuerpo, y da cuenta de las “tensiones eróticas” que gestan una poética propia.

El impacto de la mirada filosófica en la práctica artística habilita un campo de discusión liminar que brinda herramientas metodológicas sustentadas en la experiencia sensible para identificar la “tensión erótica”, en el encuentro actor/espectador a través de dispositivos contrahegemónicos, los cuales son entendidos como estrategias de ruptura y de resistencia frente a la primacía de un sistema capitalista que promueve la desigualdad y fomenta violencia. Así, “Autorretrato” y la escritura performativa “Mujer en llamas”

pretenden dinamizar una experiencia emancipadora desde el disfrute y la autocrítica; dichas propuestas escénicas evidencian dicha tensión, destacan la relevancia del cuerpo integrado al *logos* y generan un “estallido” que convoca la proliferación de múltiples manifestaciones de recreación de lo sensible. Tal situación plantea un cambio de paradigma con respecto al lugar que ocupa el arte tanto en la vida del ser humano como en su dimensión y su alcance político y social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), 249-264.
<https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>

BATAILLE, G. (1957). *El erotismo*. Tusquets.

BAUDRILLARD, J. (2011). *De la seducción*. Cátedra.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2004 [1980]). Introducción: rizoma. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [trad. de José Vázquez Pérez] (pp. 9-32). Pre-Textos.

DE LOS REYES, D. (2012). De la erótica platónica. Una interpretación. *Apuntes Filosóficos*, 21(41), 1-42.
http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_af/article/view/3620

DUBATTI, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.

DUBATTI, J. (2021). Descripción de un cuadro, de Heiner Müller a Madeleine loayza experimentalismo en las nuevas teatralidades internacionales. En Madeleine Loayza (ed.), *Retrato de mujer con naranjas. Proyecto de investigación esceno-performativa, basada en la obra Descripción de un cuadro, de Heiner Müller*. FAUCE Editorial.

FISCHER-LICHTE, E. (2015). La teatrología como ciencia del hecho escénico. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 4(7/8).
<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780>

HAN, B-Ch. (2017). *La agonía de Eros*. Herder.

LIDELL, A. (2021). *Solo te hace falta morir en la plaza*. Ediciones la UñaRota.

LOAYZA, M. (2019) (ed.). *Retrato de mujer con naranjas. Proyecto de investigación esceno-performativa, basada en la obra Descripción de un cuadro, de Heiner Müller*. FAUCE Editorial.

LOAYZA, M. (2021). *La osadía de Eros. La «tensión erótica», dispositivo contrahegemónico de la poíesis teatral, de Descripción de un cuadro a Mujer en*

llamas. [Tesis de doctorado, Universitat Politècnica de Valencia]. RiuNet repositorio UPV. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/179975>

MARCUSE, H. (1983). *Eros y Civilización*. Sarpe.

MERLEAU-PONTY, M. (1970). *Lo visible y lo invisible* [Traducido del francés por J. Escude]. Seix Barral.

MÜLLER, H. (1990). Descripción de un cuadro. En *Teatro Contemporáneo de la RDA* [Trad. de J. Riechmann]. <https://es.scribd.com/doc/240880581/Muller-Heiner-Descripcion-de-Un-Cuadro>

ORTEGA Y GASSET, J. (2018). *Estudios sobre el amor*. Biblioteca EDAF.

OTTO, W. (2017). *Dioniso. Mito y Culto*. Herder.

PLATÓN (1871). *El Banquete*. En Pedro de Azcárate (ed.), *Platón, Obras completas* (vol. 5). Medina y Navarro Editores. <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf05285.pdf>

PRICCO (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Biblos-Universidad Nacional de Rosario.

RYKNER, A. (2014). Acercarse al dispositivo: continuum, interacciones y lógica creadora. *Dispositivo y Artes*, 7-13.

SALCEDO, M. (2021). *Fotografías de la investigación doctoral*. Grecia.

SALCEDO, M. (2022). *Fotografía de la temporada de la obra Autorretrato, inspirada en “Descripción de un cuadro”, de Heiner Müller*. Teatro Malayerba. Quito.

VALLES, R. (2015). *Teatro antilógico. Estéticas de la otredad del cuerpo y la escena*. Paso de Gato.

LA MEMORIA DEL TIEMPO EN LA DANZA DE EL DESCUEVE

THE MEMORY OF TIME IN THE DANCE OF EL DESCUEVE

Dulcinea Segura
Universidad de Buenos Aires
dulceduldul@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0137-4445>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.174>

Fecha de recepción: 09.07.2023 | Fecha de aceptación: 13.08.2023

RESUMEN

De acuerdo a la relación entre memoria, identidad e historia, y la necesidad de que existan marcas materiales para que puedan conservarse y transmitirse determinados acontecimientos (Groppo, 2002), este artículo analiza las primeras obras del grupo El Descueve (“Criatura”, 1990, “La fortuna”, 1991), y su relación con el contexto sociopolítico a partir de la recepción en los medios. En paralelo, desde el análisis de elementos coreográficos observamos cómo el tiempo de la danza dialoga con el tiempo del espectador entramando una memoria compartida a partir de la “conciencia del tiempo transcurrido” (Todorov, 2013) que se produce en el convivio teatral (Dubatti, 2008).

PALABRAS CLAVE: Danza, El Descueve, memoria, tiempo, identidad.

ABSTRACT

In accordance with the relationship between memory, identity and history, and the need for there to be material marks so that certain events can be preserved and transmitted (Groppo, 2002), this article analyzes the first works of the group El Descueve (“Criatura”, 1990, “La fortuna”, 1991), and its relationship with the sociopolitical context from its reception in the media. In parallel, from the analysis of choreographic elements, we observe how the time of the dance dialogues with the time of the spectator, weaving together a shared memory from the “awareness of elapsed time” (Todorov, 2013) that occurs in the theatrical conviviality (Dubatti, 2008).

KEYWORDS: Dance, El Descueve, Memory, Time, Identity.

Algunos diccionarios explican que la memoria es una función del cerebro, que se trata de un proceso de almacenamiento de información, de sucesos del pasado. La palabra memoria etimológicamente proviene del latín y está formada a partir del adjetivo *memor* (el que recuerda) y el sufijo *-ia*, usado para crear sustantivos abstractos. También dio origen al verbo *memorare* (recordar, almacenar en la mente), por lo que en un principio se vincula con los procesos del cerebro.

La memoria no es algo fijo, concreto y determinado, como expresa Peter Levine (2018); más bien, es efímera y cambiante “como un frágil castillo de naipes, asentado precariamente sobre las cambiantes arenas del tiempo, a merced de la interpretación y los recuerdos inventados” (p. 30). De hecho, este mismo autor afirma que la memoria es “un proceso reconstructivo que continuamente selecciona, añade, borra, reorganiza y actualiza información” (p. 31), así como arguye que “las sensaciones y estado de ánimo actual desempeñan un papel clave en *cómo* recordamos un acontecimiento en particular: estructuran nuestra relación con esos *recuerdos*, así como el modo en que los gestionamos y reconstruimos de nuevo” (p.32).

De todo esto podemos inferir, primero, que hay una relación indisoluble entre la memoria y el tiempo. La memoria es una permanente tensión entre el recuerdo y el olvido, lo que queda atrás en el tiempo y lo que se hace presente (Ricoeur, 2012). También es lo que decidimos dejar en el pasado para sostener el presente: “la memoria es olvido: olvido parcial y orientado, olvido indispensable” (Todorov, 2013, p. 20).

Después, retomando a Levine (2018), aquello que hace a nuestra memoria está íntimamente ligado con el ánimo, con nuestras sensaciones y emociones; la propia historia, en tanto tiempo vivido en relación con los recuerdos, también va a estar en cierto sentido bajo la órbita selectiva del ánimo. Incluso la identidad, siempre entrelazada a la memoria y a la historia, se va a construir sobre un colchón emocional y afectivo a partir de seleccionar aquello que haya sido significativo. “[L]os recuerdos forman los cimientos de nuestra identidad” (p. 33) porque nos ayudan a dar contexto, a encontrar el camino en la vida. Como sostiene Isse Moyano (2010):

Ya que los contextos en los que la danza existe son múltiples, hay una tensión potencial entre estudiar la danza misma en profundidad y estudiarla dentro de sus contextos inmediatos y más amplios. Un detallado examen y análisis de la danza, desprovisto de su

contexto contiguo y contemporáneo, es probable que sea gravemente dudoso, teniendo en cuenta que ésta es parte de y derivada de sus contextos (p. 32).

El cuerpo es un entramado de memoria, identidad e historia que se encuentra en permanente relación con su contexto, es una marca en el tiempo. Cada cuerpo es una marca temporal de su época, se observa en su gesto, su manera de pararse, de vestir, de peinar, andar, en los pensamientos, conocimientos, saberes que circulan y modelan las corporalidades.

La danza es una forma de habitar el mundo, de ser en él en la temporalidad de la existencia. Podemos pensar la composición coreográfica como una manera de narrarse en el tiempo, que se condensa en la memoria corporal y que al danzar puede manifestarse a través de diversos procedimientos simbólicos que construyen un relato, una trama. Componer danzas es crear tiempo, pausarlo, ralentizarlo, acelerarlo. Como plantea la coreógrafa y filósofa Geisha Fontaine (2012), la danza es una experiencia del tiempo, es “un presente que guarda el cuerpo” (p. 39). Es un ancla corporal que crea marcas temporales y que puede plantear preguntas que aluden al contexto en el que las danzas se encuentran entramadas, a través del posicionamiento del cuerpo en el espacio y de las decisiones que toma sobre el tiempo.

Danzar es tejer tiempo, enraizarlo en la experiencia, darle materialidad en la espesura del cuerpo y en el espesor del mundo. Es una manera de hacer visible el tiempo humano tal como expresa Ricœur (2004) en su libro *Tiempo y narración* cuando expresa que “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (p. 39). Esta concepción respecto al tiempo resuena en la mirada coreográfica de Fontaine (2012) que sostiene sobre la danza: “[...] el tiempo deviene tiempo humano en la medida en la que es articulado de manera coreográfica; a su vez, la danza es significativa en la medida en que ella modifica los puntos de referencia de la experiencia temporal” (p. 274). Un tiempo que se articula, se procesa y se hace historia, que se transforma en un punto de anclaje identitario. La historia de la danza enlaza la memoria que existe en el cuerpo social e individual, y las obras constituyen la marca en la que se guarda ese reservorio cultural que es parte de la identidad de una cultura y de la historia de un pueblo.

Para ir hacia la memoria del tiempo en la danza, tomamos las dos primeras creaciones coreográficas de El Descueve —“Criatura” (1990) y “La fortuna” (1991)— para intentar reconstruir las memorias alojadas en los cuerpos danzantes durante la última post dictadura argentina. En este caso nos vamos a concentrar en el inicio del segundo período de la postdictadura, refiriéndonos con esto, en palabras de Dubatti (2010), a ese:

[...] segundo momento de crisis del estado y reubicación de la Argentina respecto del orden internacional entre 1989 y el presente (presidencias de Carlos Menem y Fernando de la Rúa), caracterizado por la instalación de un modelo neoliberal de centro-derecha, el auge de la globalización, la crisis de la izquierda y la pauperización de las políticas culturales estatales y el surgimiento de la resistencia como valor (p. 25).

Ese es el tiempo con el que dialogan las obras, piezas que se constituyen como parte de la memoria corporal de un período democrático todavía atravesado por los ecos del terror dictatorial porque los sucesos traumáticos sociales tienen otros tiempos para ser procesados.

El Descueve fue un grupo independiente de danza contemporánea. Como afirma Mayra Bonard, su inspiración estaba en “el cuerpo y su lenguaje” (Durán, 1998). Podríamos ubicar su poética alineada entre la danza teatro y el expresionismo alemán, corriente de la que se declaraban tan influenciados (especialmente a través de las obras de Pina Bausch) que proponían una versión argentina en una entrevista: “como alemanes no somos, expresionismo argentino” (1991).

Lo cierto es que el grupo se centra para estas dos obras en la experimentación con el movimiento puro que remite a “sensaciones y sentimientos profundos” (Falcoff, 1991), desde la potencia que se desprende de la fisicalidad de los cuerpos. En ese momento se proponían trabajar sobre las relaciones humanas de manera muy primaria y con el foco puesto en el cuerpo y el movimiento: “[E]stábamos en la búsqueda del lenguaje del cuerpo y la composición”, recuerda María Ucedo (Prieto, 2015), a lo que Carlos Casella se suma apuntando que en los primeros espectáculos recién se estaban “formando como bailarines; trabajábamos básicamente sobre el movimiento aunque ya había mucho contenido teatral” (Pinta, 2006). En esas dos primeras composiciones, la trama coreográfica estaba construida a partir del movimiento despojado de otros elementos o materiales escénicos.

Desde el movimiento, los cuerpos hilvanan las obras con procedimientos temporales en tanto trabajan con la repetición, la velocidad, la lentitud extrema (ver *Figura 1*).



Figura 1. “Criatura” (1990)

Tanto en “Criatura” como en “La fortuna” se advierte la construcción de un relato temporal que se apoya en las acciones físicas y la duración real de las mismas, basadas en el movimiento cotidiano. En ambas coreografías el movimiento de los cuerpos remite, en varias partes de las composiciones, a acciones cotidianas como correr, empujar, caminar, saltar. El tiempo frenético de las corridas o el impulso de los empujones irrumpe acelerando la acción de la trama para luego detenerse en otras instancias compositivas. La manipulación del cuerpo del otro, que podemos ver en distintos momentos en las obras, requiere otra temporalidad, otro cuidado; es una acción que necesita observar detalles de sujeción, de apoyo, de esfuerzo. Siguiendo a Fontaine (2012), esa percepción intensa del tiempo a partir de la concentración sobre el detalle necesita otras disposiciones del movimiento: “su presente, pero también el pasado reciente y el futuro próximo (el presente del futuro, el presente del presente y el presente del pasado, según la formulación de Agustín)” (p.274). Esos tiempos alternados generan sacudidas en el ritmo de la composición coreográfica.

Al comienzo, en “Criatura” vemos a dos mujeres de pie que se frotan la cabeza una a la otra sobre el pubis y meten los dedos en la boca de la otra, alternadamente. El tiempo de esta escena es lento, la situación pide un detenimiento para observar el detalle de la acción y poder abrir el espacio al pensamiento reflexivo sobre la misma. ¿Qué significa meter los dedos en la boca de otra persona y frotarse? ¿Es una alusión sexual implícita? ¿Es una acción erótica que violenta el cuerpo de la otra? ¿Se trata de una provocación? Y a la vez, poder

pensarla retrospectivamente en tanto coreografía en sí es portadora de la memoria de su tiempo, del contexto sociopolítico del período. En ese sentido, ¿qué produce esa acción en el espectador: intriga, inquietud, erotismo, violencia, rechazo? ¿Qué memorias portan esos cuerpos si buscan una provocación?



Figura 2. “Mujer y hombre en traje” (“Criatura”, 1990)

En otra escena de esta misma creación, una de las intérpretes aparece con una especie de camisón blanco sentada en el piso. Este personaje de “Criatura”, encarnado por Ana Frenkel, parece sumido en un mundo aparte como si estuviera en un limbo, en un lugar donde anduviera anestesiado, vulnerable y frágil. Al principio, su cuerpo se sacude con movimientos espasmódicos del tronco hasta que un hombre vestido de traje, que interpreta Carlos Casella, se acerca y la empuja. A partir de ahí, ella comienza a rodar por el espacio hasta que el hombre finalmente le quita el vestido y la deja completamente desnuda. La escena de ese dúo propone una acción en la que se observa un nivel de violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer coronada con el hecho de ser desnudada por las manipulaciones de otro que, si bien las hace con sumo cuidado, son movimientos que tratan al cuerpo como

un objeto. De esta manera, ese cuerpo desnudo puede sugerir reflexiones sobre el abuso o la represión.

En cuanto a la temporalidad de la pieza, observamos que en esa escena se produce un ralentí, una suspensión del tiempo que lleva al espectador a concentrarse más en los detalles, a pensar en la imagen con un detenimiento mayor que en las corridas, giros o empujones. A continuación, cuando comienza a deambular en las escenas siguientes, en las que el resto de los integrantes corre, el personaje de Ana es ignorado por los demás intérpretes que la esquivan. Aquí, el cuerpo femenino desnudo está despojado y expuesto. Nuevamente podemos observar una contraposición de las temporalidades en las que el grupo se dedica a realizar una serie de acciones más frenéticas que Frenkel. Mientras el personaje desnudo vaga por el espacio como un ser aparte del relato grupal, los demás corren, giran como derviches, ruedan por el suelo, se chocan, se empujan, se abrazan o se rechazan, pero siempre sin dar cuenta de ese cuerpo que parece desvalido y que anda a tientas por el espacio, hasta que queda “atrapado” en un abrazo final.

En la reflexión sobre la obra, ¿qué puede sugerir la temporalidad contrapuesta de estas acciones? ¿Hay algo del tiempo abrumador del contexto histórico que se anuda en la memoria de esos cuerpos? Entonces, nos preguntamos si la construcción temporal de la trama podría ser identitaria de la composición de estas obras del grupo.



Figura 3. “Mujeres con el torso desnudo” (“La fortuna”, 1991)

En “La fortuna”, la obra siguiente, se reiteran algunas cuestiones de la anterior. Vemos cuerpos que se empujan, corren, caen, se amenazan. Nuevamente hay una alternancia en la temporalidad de las escenas que genera un ritmo salpicado de flashes veloces e instantes pausados; esta variación en la temporalidad construye una trama de paroxismo similar a la propuesta de “Criatura”.

Son dos mujeres las que aparecen con el torso desnudo, totalmente inexpresivas, manejadas como marionetas por dos intérpretes que van vestidas de negro, la imagen es casi especular. En esa manipulación hay cierta connotación sensual que es simultáneamente incómoda debido a la vulnerabilidad de los cuerpos desnudos que son movidos como si carecieran de voluntad. La escena es lenta y pueden observarse los detalles, entre ellos, la forma de manejar que tienen las personas que manipulan los otros cuerpos que parecen penetrarlos con las manos en las costillas para doblarlos hacia adelante o hacia atrás, que invierten la verticalidad, que los mueven como si exploraran las posibilidades del cuerpo al extremo como si pulsaran los límites posibles de la movilidad.

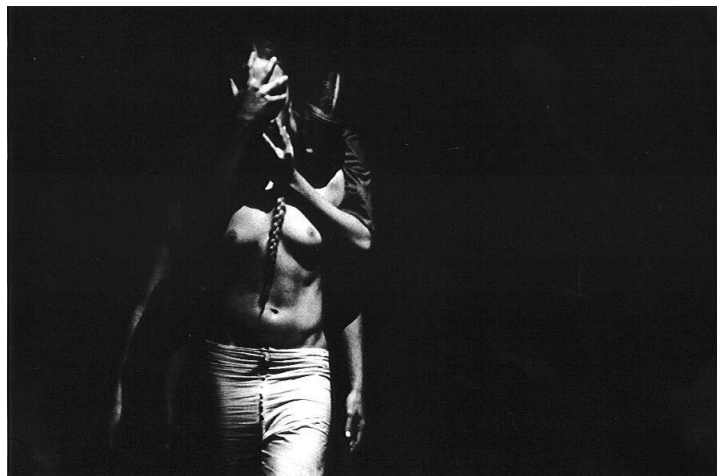


Figura 4. “Mujer manejada como marioneta” (“La fortuna”, 1991)

En “La fortuna” también aparece un personaje que se ve desvalido y a la deriva. Cuando los manipuladores se desdoblán en un dúo donde hay otro manipulador y manipulado que trabajan de manera similar, con una lentitud que hace focalizar en los gestos del rostro y que invitan a reflexionar sobre la imagen. En esa escena parece invertirse el rol: con un simple movimiento de las manos de la marioneta que se libera de su dueño, el manipulador parece

quedar engeguado. El personaje del manipulador queda a tientas dando vueltas por la sala en un ritmo intermedio, pero que ahora también puede aludir al tiempo de la ceguera. ¿Cuál es la temporalidad del que no puede ver? ¿Qué trama narrativa construye la vulnerabilidad? ¿Qué trama propone la violencia de estas acciones?

El clima contenido del principio de la pieza se quiebra musicalmente e introduce una variación del tiempo, entonces, el ritmo de los cuerpos aumenta su velocidad hasta adquirir un vértigo que irá *in crescendo* mientras se suman situaciones de juego perverso y goce del otro. Hacia el final de la pieza, vemos a los personajes caminar en círculos o empujarse y caerse al suelo, una y otra vez, para terminar en la consumación de una especie de beso inerte y devorador que se congela inexpresivo como si los intérpretes fueran atrapados en ese gesto carente de emoción.

Ambas obras suelen presentarse juntas por la similitud en la línea estética, como ya observamos en el análisis de las acciones y la temporalidad. También comparten otros elementos compositivos como el uso del piso y el nivel de energía empleado en las escenas. La repercusión en el espectador a través de la prensa nos habla de una memoria corporal enérgica y violenta que se sostiene en el nivel de entrenamiento de los intérpretes, incluso parecen aludir a otra memoria que entrama los cuerpos de estas composiciones coreográficas con el contexto tanto del pasado reciente como del presente.

Levine (2018) sostiene que hay recuerdos explícitos y recuerdos implícitos. Entre los implícitos se encuentra la memoria emocional y procedimental o corporal, estos recuerdos aparecen y desaparecen más allá de la atención consciente y se “estructuran en torno a emociones y/o habilidades o ‘procedimientos’: cosas que el cuerpo hace automáticamente (a veces llamados ‘patrones de acción’)” (p 52). En el cuerpo hay una memoria inconsciente que liga las emociones con las acciones corporales, la emoción es una señal que marca un recuerdo motor: “La función de la memoria emocional es señalar y codificar las experiencias importantes para obtener referencias inmediatas y poderosas más adelante” (p. 53), interconectando en un plano no consciente las emociones con los recuerdos ‘corporales’. Las experiencias vividas por los jóvenes integrantes del grupo durante este período histórico y social del país anidan en sus cuerpos en íntima relación con sus emociones, más allá de su atención consciente.

El grupo trabaja sobre las relaciones humanas, pero aborda las más conflictivas y menos disfrutables, como expresa una nota de 1992:

No ofrecen un momento que compense tanta densidad, algún escape, una alternativa a abrirse hacia algún disfrute y el placer del ser humano”, cuestión que la periodista vincula inmediatamente con el contexto social, el tiempo en el que se entrama la coreografía, al afirmar que esa es la visión del mundo que tienen los jóvenes del grupo, “conflictiva, tensa, fuerte” y que la ofrecen en un país también “conflictivo y tenso” (Bruno, 1992).

Un clima de época que se recibe a través de esas danzas, tal como señala en otra nota el periodista Zunino (1992): “El Descueve es un grupo que se mete a fondo con el clima de esta época. Movimientos y gestos decididos muestran, sin embargo, la desorientación propia de estos años”. El clima de época también se cruza con el tiempo vital de los intérpretes, jóvenes veinteañeros cuyo impulso inicial se relaciona con lo que expresaba Mayra Bonard en una entrevista años después:

Éramos puro inconsciente y fuerza vital. No veíamos otra manera que la de existir como artistas. No existía lo conceptual ni académico en danza. A nosotros nos movían la libertad juvenil y la certeza de que cambiaríamos algo en la escena de la danza (Prieto, 2015).

Esa libertad juvenil que fue acompañada por la efusividad del retorno democrático en el año 1984 y que aún se mantiene efervescente en el inicio de la década siguiente. Como señalamos al inicio, esos primeros años de post dictadura en la década de 1990 están signados por el avance del neoliberalismo que llevó al empobrecimiento de la población y a una crisis ideológica respecto al poder de transformación de la política, tal como habían sido las décadas anteriores en las que la juventud militaba con el ideal de transformar la sociedad y el mundo en un lugar más justo y equitativo. Al comienzo de los años 1990, el desempleo producto del ajuste, las privatizaciones y los indultos que intentaban dejar en el pasado y sin justicia una parte cruenta de la historia argentina desarticulaban la confianza de muchos sectores juveniles en la política. Pero el pasado deja sus marcas pese a que, en los procesos históricos, la memoria del pueblo muchas veces queda marginada o se intenta sustituir desde los aparatos de poder que imponen la hegemonía de su relato. Aunque “jamás tenemos acceso a las huellas físicas y psíquicas de lo ocurrido porque, entre los acontecimientos propiamente tales y sus vestigios, ha tomado lugar un proceso de selección que escapa a la voluntad de los individuos” (Todorov, 2013, p. 23), la memoria procedimental y emocional permanece

implícita esperando el momento para salir a la luz mediante otros dispositivos que lo permitan.

Tal vez parte de la resistencia de esos años se trasladó a espacios como el arte, cuyos mecanismos de simbolización expresan situaciones sociales que, de otra manera, no pueden ser abordadas. El cuerpo es el lugar privilegiado para transformar en metáfora aquello que lo atraviesa. Las relaciones temporales de estas danzas hablan de una memoria anidada en los cuerpos que se manifiesta en las acciones corporales y su temporalidad. El uso del tiempo construye una trama salpicada de contrastes que generan un ritmo abrumador, alocado, vertiginoso, temporalidad que juega con un nivel de desborde corporal y energético que resulta casi tan violento como los desnudos y las manipulaciones del cuerpo del otro como si fuera un objeto. Esos cuerpos que danzan tienen inscripta la memoria imborrable de sucesos que son parte de la historia del país.

En ese sentido, el tiempo externo a las obras, es decir, el tiempo del contexto sociopolítico del país en esos años, mostraba una realidad conflictiva y tensa. Estas obras son las marcas materiales y temporales que los cuerpos de la danza dejan como constitutivas de un período, son la memoria del cuerpo inserta en la historia, son parte de la identidad dinámica de un pueblo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO (22 de noviembre de 1991). Bailar para vivir. El Descueve, danza contemporánea o casi. *Suplemento JOVEN DE CLARÍN* (Buenos Aires, Argentina).

BRUNO, M. (18 de octubre de 1992). Contundente lenguaje de hoy. *La voz del interior* (Córdoba, Argentina).

DUBATTI, J. (2010). El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. *Arrabal*, (7/8), 17-26.
<https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229319>

DURÁN, A. (16 de diciembre de 1998). En busca de la ruptura de límites. *Trespuntos* (Buenos Aires, Argentina).

FALCOFF, L. (21 de noviembre de 1991). Movimiento puro, sin argumentos. *Página 12* (Buenos Aires, Argentina).

FONTAINE, G. (2012). *Las danzas del tiempo*. Ediciones del CCC.

- GROPPO, B. (2002). Las políticas de la memoria. *Sociohistórica*, (11/12), 187-198.
- ISSE MOYANO, M. (2010). *La danza contemporánea argentina cuenta su historia. Historias de vida*. IUNA.
- LEVINE, P. (2018). *Trauma y memoria. Cerebro y cuerpo en busca del pasado vivo*. Eleftheria.
- PINTA, M. F. (2006). Paisajes kinético-sonoros. Entrevista con Carlos Casella. *Archivo Artea*. <http://archivoarte.uclm.es/textos/paisajes-kinetico-sonoros-entrevista-con-carlos-casella/>
- PRIETO, C. (30 de septiembre de 2015). Antes éramos puro inconsciente y fuerza vital. Suplemento cultura y espectáculos de *Página 12*.
- RICŒUR, P. (2004). *Tiempo y narración*. Siglo XXI.
- RICŒUR, P. (2012). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- TODOROV, T. (2013). *Los usos de la memoria*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- ZUNINO, P. (27 de mayo de 1992). Dos miradas sobre el amor en La Movida 6. *La Nación Espectáculos* (Buenos Aires, Argentina).

LA INQUIETA ESCENA POSTPANDEMIA EN SÃO PAULO

THE RESTLESS POST-PANDEMIC STAGE IN SÃO PAULO

Silvana Garcia
Escola de Arte Dramática
Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo
silvang@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-8203-8760>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.175>

Fecha de recepción: 10.07.2023 | Fecha de aceptación: 12.08.2023

RESUMEN

En São Paulo, en el período posterior a la pandemia del coronavirus, el panorama de la producción teatral experimentó un gran impulso con la recreación de los innumerables espectáculos que se realizaron durante el receso en la clave virtual multimedia. En el escenario, las duras realidades de la crisis de la pandemia y la coyuntura política que dominaba el país encontraron eco en el surgimiento de importantes temas como los que destacaron las agendas de la negritud, la comunidad LGBTQIA+, los feminismos y la exclusión social. De los espectáculos que integraron la temporada 2022, tomándolo aquí como ejemplo de los más significativos producidos, la obra de la compañía Núcleo Bartolomeu de Depoimentos realiza en escena un largo y vibrante ritual de purgación y sanación, sostenido por la musicalidad y expresividad de la cultura *hip-hop*, seña de identidad del grupo, asociada a las cadencias del *jazz* y el *blues*.

PALABRAS CLAVE: Teatro brasileño, teatro pospandemia, teatro de grupo, cultura *hip-hop*, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

ABSTRACT

In São Paulo, in the period following the coronavirus pandemic, the scene of theatrical production experienced a great boost with the recreation of the countless shows that took place during the recess in the multimedia virtual key. On stage, the harsh realities of the pandemic crisis and the political situation that dominated the country found an echo in the emergence of important issues such as those that highlighted the agendas of blackness, the LGBTQIA+ community, feminisms, and social exclusion. Of the shows that made up the 2022 season, taking it here as an example of the most significant produced, the work of the Núcleo Bartolomeu de Depoimentos company performs on stage a long and vibrant ritual of purgation and healing, sustained by the musicality and expressiveness of culture. *hip-hop*, hallmark of the group, associated with the cadences of jazz and blues.

KEYWORDS: Brazilian theater, post-pandemic theater, group theater, hip-hop culture, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

Las preguntas que pusieron en marcha este texto fueron: ¿cómo hacer una síntesis de lo que representó para el teatro el período de la pandemia, al menos de lo que pude presenciar en el territorio de la producción en la ciudad de São Paulo? ¿Cómo la producción que ahora se está retomando en lo presencial —y, lo puedo testificar, a un ritmo muy acelerado— se conecta con el período anterior, con lo que se hizo en modo virtual durante el receso por la pandemia: cómo fluye una hacia la otra?

Para que podamos entender este momento, veo necesario abrir un paréntesis para describir, aunque sea de forma sucinta, el movimiento de renovación, las “pequeñas revoluciones” que se dieron en el panorama de la producción teatral en el período prepandemia.

AVANCES DEL TEATRO EN EL PERÍODO PREPANDEMIA Y LUEGO DURANTE LA PANDEMIA

En las últimas dos décadas, la producción teatral del segmento de teatro de colectivos¹ — que es un fenómeno fuerte en el contexto general de la producción en Brasil y en especial en São Paulo— ha ampliado significativamente su ámbito de actuación con la inclusión de temas hasta entonces muy poco frecuentes, tanto en la dramaturgia como en el imaginario de los espectadores. La expansión de las luchas por la inclusión social, contra el racismo estructural de la sociedad brasileña, por los derechos de la comunidad LGBTQIA+ y la lucha contra la homofobia y la transfobia² ofreció el tono dominante a la creación teatral y configuró el marco de militancia política (*artivismo*) de las décadas comprendidas en el periodo 2000-2020.

En línea con la comprensión, de parte significativa de la población brasileña, acerca de las raíces históricas del racismo estructural y de los daños que el proceso de liberación de los esclavos legó a los negros y sus descendientes³, las artes también reflejaron el proceso de revisión histórica. En parte debido a la adopción, por las escuelas y

¹ En São Paulo, el desarrollo del llamado “teatro de grupo” tuvo un extraordinario implemento a partir de la promulgación de la Lei do Fomento, de 2002, resultado de la movilización de la clase teatral, apoyada en el movimiento Arte contra a Barbárie (1999), colectivo democrático de artistas comprometido con la lucha por una legislación propia para la promoción de las artes escénicas.

² A pesar de que la transfobia esté tipificada como delito en la legislación, Brasil sigue siendo el país que más mata a travestis y mujeres trans en ámbito mundial.

³ Hay que recordar que había cerca de 700 000 esclavos negros en Brasil en 1888, cuando fueron “liberados” sin derecho a compensaciones o facilidades para seguir produciendo y, por ende, mantener a sus familias, lo que efectivamente condenó a esta población a un futuro de existencias periféricas y a condiciones de pobreza y sub-ciudadanía.

universidades, de políticas de formación más inclusivas; asimismo, la presencia de artistas negros ha aumentado significativamente en la producción escénica en todos los niveles, sea en roles de dirección, actuación o en funciones técnicas.

Además de colectivos que ya actuaban en la militancia negra, de diferentes partes de Brasil, como los pioneros Bando de Teatro Olodum (Bahia, 1991), Teatro Negro e Atitude (Minas Gerais, 1994) y NATA-Grupo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas (Bahia, 1998), la militancia artística negra se reforzó en los años siguientes con el surgimiento de grupos como Os Crespos (São Paulo, 2005), Clariô (São Paulo, 2007), Capulanas Cia. de Arte Negra (São Paulo, 2007) Coletivo Negro (São Paulo, 2008), Grupo dos Dez (Minas Gerais, 2008), Cia. Emú de Teatro Negro (Rio de Janeiro, 2015), Coletivo Legítima Defesa (São Paulo, 2015) y Coletivo Preto (Rio de Janeiro, 2016), entre muchos otros, y sin considerar la producción de muchos *performers* que marcaron presencia con espectáculos-solo.

Las obras que resultaron de la actuación de estos grupos compone un conjunto significativo y diverso, distinguido por la estructura y organización de cada grupo, por la presencia (o no) de dramaturgos en la composición del grupo, por la variedad de propuestas de creación en modalidad colectiva, etc., pero, casi sin excepción, podemos pensar en procesos que ponen en movimiento temas como el rescate de figuras ancestrales y de liderazgo negro, de acercamiento ritual a la religiosidad afrobrasileña, y aún de denuncia de las violencias e injusticias que afectan a diario la población negra y periférica. Hay muchos ejemplos extraordinarios de la potencia de estas creaciones y de cuánto han impactado el panorama de la producción e influido en el surgimiento de un nuevo público, atrayendo a jóvenes negros y negras que no estaban acostumbrados a verse en el escenario o en las butacas de la platea⁴. Puede decirse que, poco a poco, pero, creo,

⁴ Para evaluar la importancia de la militancia cultural en torno a los temas de la negritud, más allá de las actividades específicamente teatrales, tomemos el carnaval de 2022. En Río de Janeiro, en el célebre desfile de las Escuelas de Samba, de 12 escuelas que desfilaron 8 de ellas llevaron a la avenida temas relacionados con el rescate de la historia y la cultura afrobrasileña, las luchas de los pueblos negros, la exaltación de la ancestralidad, de los *orixás* y de la religiosidad, la celebración de personalidades negras del arte y de la cultura afrobrasileñas. En São Paulo, la proporción ha sido de 8 para 14. La fuerte presencia de temas vinculados a la lucha contra el racismo y la defensa de los pueblos originarios —otro tema candente y cada vez más evocado— refleja mucho la conciencia que ha atravesado la producción cultural y artística, instituyéndose como respuesta y foco de resistencia a las políticas coordinadas por el Gobierno (basta ver, en aquel momento, noticias en la prensa sobre la tolerancia a las invasiones de tierras indígenas por parte de mineros y madereros ilegales, las agresiones y asesinatos cometidos por la policía que persigue sistemáticamente a las poblaciones de la periferia, a los cuerpos negros en particular, y los constantes ataques por parte del gobierno a las instituciones con amenazas de ruptura del orden democrático).

inexorablemente, la sociedad brasileña está pasando por un proceso de alfabetización, de revisión de su historia desde el punto de vista de la comunidad negra que se refleja en el teatro.

Lo mismo sucedió con el teatro de militancia LGBTQIA+: a grupos como Os Satyros, instalados en São Paulo desde 1989, se sumaron otros colectivos como el Colectivo Angu de Teatro (Pernambuco, 2003), Teatro de Extremos (Rio de Janeiro, 2005), Teatro de Fronteira (Pernambuco, 2007), Kunyn (São Paulo, 2008) y otros más recientes como As Bacurinhas (Minas Gerais, 2014) y Rainha Kong (São Paulo, 2016). El foco está en rescatar la autoestima de los representantes de este segmento denunciando los prejuicios y la violencia a la que son sometidos a diario, la degradación a la que la falta de espacio en el mercado laboral relega a las travestis y transgéneros, hecho que revela un teatro que asocia la militancia a la búsqueda de expresividad propia, con espectáculos coloridos, musicales y movientes.

En muchos casos, estos dos segmentos, negritud y agenda LGBTQIA+, se superponen trayendo enfoques que conciernen a una misma población de individuos subordinados y periféricos. De esta forma, temas como la violencia contra la mujer, el femicidio, la transfobia y la persecución de los géneros y sexualidades disidentes, cuando se trata de la población negra LGBTQIA+, adquieren un doble y más complejo carácter de denuncia.

Este panorama es muy importante para que entendamos cómo la clase artística y los agentes culturales atravesaron el período de la pandemia. Todos estos temas se fusionaron en obras que se hicieron eco de tres contextos: el plano personal, que va desde el tema de la propia resistencia hasta la evocación de historias familiares y mitos ancestrales; el plan pandemia, sobre todo frente al sufrimiento y la muerte, y el plan político, destacado como causa de emergencia y agravamiento de la angustia por las consecuentes pérdidas de la pandemia y la mala gestión de la crisis sanitaria y económica. La inventiva determinación de los artistas, combinada a escasos e insuficientes recursos públicos de apoyo a la creación, dieron como resultado una producción que comenzó tímida y se fortaleció durante los dos años que las actividades presenciales estuvieron impedidas por la pandemia.

Muchas de las obras que estaban en proceso al inicio del receso pandémico serían adaptadas para el lenguaje audiovisual; a su vez, muchas de las obras que estaban en

temporada cuando tuvieron que ser interrumpidas fueron grabadas y convertidas en teatro filmado en internet; muchas obras, sin embargo, se concibieron directamente para el lenguaje audiovisual y trajeron grandes sorpresas por su inventiva y su maestría técnica.

Esta definición, o más bien indefinición, sobre lo que serían estas experiencias híbridas en los distintos modos de realización, generó en un principio una acalorada discusión que se desarrolló en torno a la denominación de los productos: si teatro filmado, si video-teatro, si cine-teatro; en el límite, muchos artistas se negaron a denominar “teatro” a cualquiera de estos intentos de trasladar los espectáculos a las pantallas. No obstante, la aproximación entre el lenguaje teatral y el lenguaje audiovisual, desde las plataformas y los recursos digitales, se fue imponiendo como estrategia creativa. Adaptaciones de obras ya hechas, ya ensayadas en el escenario o creadas para él, comenzaron a ser recreadas en lenguaje videográfico, y la discusión, a partir de entonces, se desplazó hacia cómo llevar a cabo la transposición al lenguaje audiovisual sin perder los elementos de teatralidad y de sutilezas de la composición escénica.

Con el retorno paulatino a las formas presenciales de presentación, y con la continuidad de los programas de apoyo a la producción, grupos y artistas comenzaron a competir por espacios para presentar sus obras. En algunos casos, por ejemplo, terminando lo que había quedado inconcluso; en otros casos, dando forma escénica a obras generadas virtualmente y también retomando temporadas que habían sido interrumpidas con la promulgación de restricciones por la pandemia.

En la actualidad, en la ciudad de São Paulo existe una intensa ocupación de teatros y espacios alternativos a raíz de estos procesos que aún están siendo rescatados. Una parte importante de las producciones expuestas son solistas que han desarrollado propuestas de investigación y performances virtuales durante los dos últimos años; pero también se están creando diversas producciones inéditas, muchas de ellas como respuesta y diagnóstico de la actualidad. En este contexto, se encuentran obras que tienen un alcance de militancia artística y política: no está de más recordar que vivimos recientemente un proceso electoral muy convulso y que seguimos bajo serios riesgos de golpe por parte de la ultraderecha que hace muy poco estaba en el poder⁵.

⁵ El mejor ejemplo de ello fueron los lamentables ataques a los edificios de los poderes Legislativo, Judicial y Ejecutivo, en Brasilia, el domingo 8 de enero de 2023, apenas una semana después de que el nuevo gobierno del presidente Lula da Silva asumiera oficialmente el poder.

De las obras que hicieron un balance de los periodos pandémico y pospandemia, desde la perspectiva del análisis político y artístico, hay una que particularmente realiza la síntesis con gran competencia artística, y la elegí para ilustrar el panorama que he trazado hasta el momento. La obra se llama *Hip-Hop Blues-Espólio das Águas* y fue producido por el Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

HIP-HOP BLUES-ESPÓLIO DAS ÁGUAS

El Núcleo Bartolomeu de Depoimentos se formó en el año 2000 y tiene como articulación a la actriz-MC dramaturga y directora argentina radicada en Brasil, Cláudia Schapira; la actriz-MC, entrenadora corporal y coreógrafa Luaa Gabanini; la actriz-MC, directora musical y directora Roberta Estrela D’Alva; y el DJ, director musical y actor-MC Eugenio Lima.

El grupo hizo su estreno con un espectáculo basado en la obra de Hermann Melville, *Bartleby*, rebautizada como *Bartolomeu, que será que nele deu?* (Bartolomeo, ¿qué le pudo haber pasado?), espectáculo que se ha preservado en la identificación del grupo. El *Depoimentos* (testimonios) que finaliza el nombre proviene de la metodología de creación instituida por el grupo, esto es, de realizar rondas de testimonios como dispositivo para la construcción de la dramaturgia escénica.

Otra característica importante es que, desde su primer trabajo, el colectivo ha establecido como precepto la inmersión en la cultura *hip-hop*. Para quienes no conocen, la cultura *hip-hop* se constituye a partir de cuatro elementos: el DJ (*disk jockey*), el MC (*Master of Ceremony*), que da voz al *rap* (ritmo y poesía), además de la danza (*street dances*) y el *graffiti* (arte gráfico callejero). En su síntesis del movimiento, Roberta Estrela D’Alva define la cultura *hip-hop* como:

[...] un conjunto de prácticas, hábitos, estructuras sociales, además de una connotación artística y una pertenencia social, étnica y poética. Es un punto de vista, una forma de ver el mundo y de relacionarse con él. En él, los lenguajes se entrelazan, se entrecruzan y se autoorganizan (citado en Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 15).

Hip-Hop Blues-Espólio das Águas es el tercer espectáculo en el que esta adhesión se hace explícita en el título mismo —antes realizaron *Cindi Hip-Hop* (2008) y *Orfeu, uma hip-hópera brasileira* (2011)—, pero las formas expresivas de la cultura *hip-hop* están presentes en todas las obras de la compañía.



Figura 1. Teatro y hip-hop [Foto de Sergio Silva]

La confluencia del teatro y la cultura *hip-hop* (ver Figura 1) se justifica de la siguiente manera; en las palabras de Roberta Estrela D'Alva (2014):

Tal vez la sincronía de este encuentro se deba a la similitud de los orígenes de los lenguajes en cuestión: la representación como fuerza de supervivencia del hombre en los ritos primitivos que dieron origen al teatro y también a la fiesta, que es uno de los ritos restantes en nuestro tiempo y que, a su vez, dio origen al hip-hop. Quizás en los lazos que hermanan el actor-narrador y su función social, propuesta en el teatro épico (brechtiano), con el MC, por el hip-hop. Una cosa es cierta: tanto el teatro épico como el hip-hop proponen un arte vinculado a la necesidad concreta, real y urgente de expresión, y una contra escena con el tiempo que vivimos. Son manifestaciones creadas, en primera instancia, por los ciudadanos y en el escenario urbano de las ciudades donde se forjaron sus lenguajes, con sus contradicciones y dialécticas, y que, directamente vinculado a la lucha de clases y al posicionamiento de los marginados o excluidos, trajeron nuevas formas estéticas, y por lo tanto políticas, de hacer arte (p. 130).

En *Hip-Hop Blues-Espólio das Águas*, la asociación con el *blues* trae un vínculo que remite al linaje de manifestaciones musicales de la cultura de resistencia afrodiáspórica. Con mucha evidencia, el *blues*, difundido medio siglo antes, es un precursor del movimiento *hip-hop*, dominante en la década de 1980. Para la investigadora Thifani Jacinto (2010), refiriéndose al contexto norteamericano, cuna de ambas manifestaciones:

Las prácticas culturales Blues y Hip-Hop forman parte de una historia marcada por la batalla de los afrodescendientes frente a la situación social del grupo existente en la diáspora. La insistencia en encontrar un lugar creíble donde la segregación afirmó y aún

afirma su presencia es parte de la lucha de los afrodescendientes por lograr el reconocimiento como grupo perteneciente a los países que los habían explotado recién. Como una forma de paliar el sentimiento generado por los problemas enfrentados desde la llegada al continente (norte)americano, tratamos de recomponer la estructura cultural africana, teniendo a la música como pilar de las manifestaciones culturales. Esto se debe a que, a través de la memoria, la cultura era la única muestra posible de transportar en el período de la esclavitud. Sin embargo, en tierras americanas se prohibía todo comportamiento africano originario (p. 125).

Así, la referencia a esta hermandad entre el *blues* y el *hip-hop* ya anuncia, por un lado, el tono de denuncia y resistencia que inspira el espectáculo; y, por otro lado, apunta al lenguaje —moviente, musical, poético— que dominará la escena.

El otro constituyente del título, con toda su potencia semántica, es el elemento agua. Con un pie arraigado en el teatro brechtiano, el Núcleo Bartolomeu pretendía montar *Los Siete Pecados Capitales* como espectáculo para celebrar sus veinte años de existencia en 2020. Todavía en sala de ensayo, y con la llegada de la pandemia, el espectáculo se fue transformando e incorporando experiencias vividas por los miembros del grupo tanto a nivel colectivo como individual. En el espectáculo, el río Mississippi, indicado en la obra de Brecht, se transmutó en las decenas de ríos represados que, de hecho, existen en el subsuelo de la ciudad de São Paulo, ríos subterráneos que se desbordan en la estación de las lluvias. Este es el pretexto de fábula para el espectáculo: “Llueve, llueve mucho. Los ríos se desbordan y ocupan São Paulo, reclamando su lugar de existencia”, dice la sinopsis de la obra.



Figura 2. El agua como materialidad [Foto de Sergio Silva]

El agua sirve como metáfora de muchos aspectos de la realidad, que emergen a lo largo del espectáculo. El término *espólio*, asociado a las aguas en el título, tiene, en portugués, los significados de herencia, pero también de producto de robo, saqueo, despojo (como ocurre en las guerras), restos y residuos.

Sueño. Llovió. La ciudad parece una gran encrucijada. Azul. El color de la ciudad es azul. Un azul grisáceo. Lluve sin parar. Lluve mucho, llueve litros. Hace días. Meses. Lluve. Lluvia torrencial. Los ríos se desbordan y las calles se convierten en ríos. La ciudad es personaje... (*Hip-Hop Blues – Espólio das Águas*, fragmento de texto del espectáculo [facilitado por la directora en comunicación personal], 11 de agosto de 2022).

La presencia del agua tiene materialidad física en el escenario (ver *Figura 2*). Su primera referencia es en azul líquido, color que tiñe la escenografía justo al comienzo de la obra, mientras la actriz Nilcéia Vicente canta un *blues* y, a su vez, prepara una palangana con agua frente a la cual, como si fuera una hoguera, ella, *griot*, mensajera de la tradición oral, evoca el recuerdo de su abuela afrodescendiente y el miedo que tenía a las tormentas. Se advierte la evocación de la ancestralidad, evocación por las aguas: las aguas evocan. Se insinúan por el techo, derramándose en goteras, recibidas en el suelo por baldes que se multiplican a lo largo del espectáculo.

Las aguas traen dolorosos recuerdos: la lluvia en el pelo de la actriz negra revela el racismo del “pelo duro”, el “pelo de escoba”, el cabello desgastado, el cabello difícil de “domar”, y la actriz Dani Nega, frente a su retrato de adolescente, relata sus dolores de infancia, el odio (incitado por el racismo) por su propio pelo, el trauma infantil de salir a la lluvia, mojarse el pelo y hacerse *black*. Asumir como positivas las cualidades del cabello, la aceptación del cabello en su estado natural ha sido un estandarte importante en los procesos de rescate de la belleza y dignidad de los negros y negras.

En el momento siguiente, el agua que trae el recuerdo doloroso del cabello se convierte en sudor, agua que nace del cuerpo, y que, sobre la piel negra, gana el estigma de ser maloliente. Al igual que el “pelo duro”, el racismo estructural resistente en la sociedad ve a las personas negras como un ser “apestoso” e introyecta en la niña/niño la idea de que no puede sudar, no puede exhalar su propio olor: “el negro no puede permanecer apestoso”; de lo contrario, nuevamente la sociedad blanca lo rechazará. Este es el testimonio que trae Nilcéia Vicente, frente al espejo de agua, recordando un episodio en el que su madre protagoniza una historia de enfrentamiento con una mujer blanca que la llamó “neguinha apestosa” (*neguinha / neguinho* es una forma despectiva de dirigirse a una mujer o a un hombre negro). El espectáculo, además, evocará otros casos reales de racismo.

Si las aguas traen el recuerdo de los temas dolorosos de la negritud, también lo hace con el tema de la blanquitud. Después de todo, el racismo es un problema de la blanquitud, de los blancos, y no de los negros. La actriz blanca Luaa Gabanini —que se hizo aún más blanca tiñéndose el pelo de rubio— asume uno de los raros momentos de “representación” en el espectáculo cuando simula una audición para un papel en el que es rechazada por ser blanca. A todas luces, se trata de una evidente inversión de lo que suele ocurrir todos los días con jóvenes negros que buscan protagonismo. Luaa expone el pensamiento de la actriz blanca, el prejuicio velado, el racismo disfrazado, pero, en un segundo momento, se enfrenta a sus privilegios como mujer blanca. Es el instante en que el blanco se reconoce hablando la lengua del colonizador. El agua ahora se convierte en reflujo, vómito, “las aguas al revés”, lo cual vehiculiza la necesidad de volver a convertir el reflujo en flujo; en suma, es una realización dolorosa de consciencia.

—Sí querido público... hay que volver a re-flujo-generar (*traga la saliva*)

—Hay que tras-tornar el acto de asistir.

—Tragar... digerir... y devolver a la punta de la lengua la vesícula que contiene esta hiel de nuevos lenguajes.

—Una nueva bilis-Brasil. ¿Hay alguna metáfora que funcione?

(*Hip-Hop Blues – Espólio das Águas*, fragmento de texto del espectáculo [facilitado por la directora en comunicación personal], 11 de agosto de 2022).



Figura 3. Roberta Estrela D’Alva e Luaa Gabanini [Foto de Sergio Silva]

La evocación de la memoria por las aguas trae muchos dolores. Por ejemplo, el actor Cristiano Meirelles recuerda las ropas que usaba en su infancia y que ya apuntaban su inclinación de género, así como también relata la violencia sufrida en una redada policial por ser negro y gay. Aquí el actor se mimetiza en río, metáfora de resistencia: “quisieron enterrarme, como hicieron con los ríos de la ciudad, pero logré desbordar” (*Hip-Hop Blues – Espólio das Águas*, fragmento de texto del espectáculo [facilitado por la directora en comunicación personal], 11 de agosto de 2022).

El discurso de Cristiano se superpone a una grabación con la voz del entonces presidente de la república, Jair Bolsonaro, quien, ante la pregunta de un reportero sobre qué haría si tuviera un hijo gay, responde que esa no era una posibilidad porque, en su

familia, sus hijos “habían tenido una buena educación”, atribuyendo a las relaciones homoafectivas una condición de enfermedad y deformación moral.

La realidad externa, como la que trae el discurso del presidente, con su notoria homofobia, resuena en todo momento durante el espectáculo, y, a su vez, la situación pandémica y pospandemia en Brasil constituye una realidad dura y preocupante⁶. La actualidad social y política es evocada y denunciada en el espectáculo de muchas formas, ya sea directamente por la enunciación de estadísticas o por las metáforas que se multiplican desde el elemento agua.

El primer instrumento de esta conexión con el Brasil real parte, en primer lugar, como vimos, de la disposición testimonial de los actores. Las interferencias de la actriz MC Roberta Estrela D’Alva (2014) se refieren a esta vocación. En su presentación en la escena, explica los dos tipos de testimonios que constituyen los espectáculos de la compañía: el “testimonio del personaje”, cuando el ser ficcional presenta sus puntos de vista, y el “testimonio personal”. Ahora bien, aunque el sujeto de la declaración personal no es apenas subjetividad, se refiere a “quién eres en relación con el momento presente, en relación al tiempo que vives; es cuando aportamos nuestro punto de vista sobre algún tema, sobre lo que nos parece importante hablar, sobre el tiempo que nos toca vivir” (p. 79). Los actores, por lo tanto, están totalmente involucrados en los temas que abordan; brechtianamente, como artistas, siempre dan testimonio de su lugar en el mundo.

De forma complementaria al aporte de sus actores y actrices, el espectáculo trae otras voces, por medios audiovisuales, que despliegan nuevas capas semánticas en el espectáculo. Son personalidades y artistas que representan la africanidad (como Adeleke Asisaogun Ajiyobiojo), la transgeneridad (como la *drag queen* Aretha Sadick), los pueblos indígenas y las comunidades tradicionales (como Zahy Guajajara y Nêgo Bispo).

⁶ En Brasil, la acción de la pandemia ha sido devastadora: hasta el momento ha habido alrededor de 700 000 muertos y más de 36 millones de infectados —y esta estadística continúa con cerca de 1 200 nuevos casos y 96 muertes diarios— sin que podamos descartar la posibilidad de que estos datos estén subestimados debido a fallas en la comunicación. Este desastre se debe en gran parte a las actitudes y políticas adoptadas por el gobierno federal durante la pandemia y en su campaña negacionista que, en un principio, desdeñó la gravedad del brote y, luego, fue ineficiente en la adopción de las medidas necesarias para combatir el virus —como abasteciendo con prontitud de vacunas a nuestra población (que llega a más de 215 millones de habitantes). Las lamentables estadísticas de contaminación y muertes son respaldadas por los números de la economía —una economía gobernada por principios neoliberales— sumando cerca de 10 millones de desocupados, es decir, el 9,8% de la población (datos del IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2022) y retornando al mapa del hambre en niveles similares a los primeros años de la década de 2000, con casi alrededor de 33 millones de brasileños que no tenían nada para comer. [El IBGE (2022) no está en el apartado “REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS”. Debe incluirse, por favor.].

Todos los testimonios fluyen para componer un vasto paisaje —líquido, emergente, mutante— en el que la pandemia y la realidad política brasileña dan contornos y márgenes.



Figura 4. El espacio escénico de Hip-Hop Blues [Foto de Matheus José Maria]

El flujo del espectáculo, trazado por Dani Nega y el actor DJ Eugenio Lima, como hemos señalado, está impulsado por el impactante sonido del *blues*, del rap, del *funk* y por la poesía hablada. Eugenio Lima, cuando aparece en solitario en el espectáculo, habla de las referencias musicales que sustentan la memoria del *blues* y abren camino al rap, con menciones a Racionais MC, Chico Science y Nação Zumbi (*manguebeat*), Jorge Ben, Billie Holiday y Miles Davis. En el espectáculo, además, hay otras sonoridades como el yoruba y el tupí-guaraní, idiomas indígenas que nos llegan por las voces de los artistas invitados, con sus hablas y cantos.

En su segmento final, el espectáculo avanza hacia un momento de celebración y purga. La escena, que poco a poco se fue convirtiendo en un aluvión, desagua en un campo de tensión insuflado por la ira y la indignación, lo que exige rituales de limpieza. El primer ritual, conducido por la MC Roberta, comienza con el relato de algunos (entre muchos) casos en los que la injusticia, el racismo, el hambre, la desesperación y la indiferencia de las autoridades conducen al caos y la muerte. “¿Qué hacer con la ira? ¿Qué hacer con el odio? ¿Qué hacer con lo que ya no puedes ocultar? ¿Qué no tiene un

dique que aguante?” (*Hip-Hop Blues – Espólio das Águas*, fragmento de texto del espectáculo [facilitado por la directora en comunicación personal], 11 de agosto de 2022). El ritual de conjuro que sigue es realizado con la espada de Ogun⁷ y finaliza en ritmo de *funk*.

A continuación, el segundo ritual, esta vez conducido por la *drag queen* Kiki (Cristiano Meirelles) evoca la fiesta, el “momento lúdico”: acto de interacción cuando el performer inquiere al público y se conjuga una respuesta colectiva que es *laroiê*⁸. El actor pregunta si el público está de acuerdo en que, al fin y al cabo, la moral occidental debe ser destituida, a lo que el público responde con el saludo acordado, y el actor, que también es músico, entona su canción de liberación realizando, según sus términos, un “¡contrarritual afro-pindorámico multicultural antihegemónico, evocador de las nuevas humanidades posibles, descompresor del tren etcétera hacia el futuro!” (*Hip-Hop Blues – Espólio das Águas*, fragmento de texto del espectáculo [facilitado por la directora en comunicación personal], 11 de agosto de 2022).



Figura 5. Las proyecciones como parte del lenguaje de Hip-Hop Blues [Foto de Sergio Silva]

⁷ Ogun, en las religiones afrobrasileñas, representa al *orixá* guerrero, el que lleva la espada.

⁸ *Loroiê*, en el candomblé y en los ritos afrobrasileños, es un saludo a Exu, el *orixá* mensajero que “abre caminos”, que hace puente con lo divino.

Finalmente, la actriz indígena Zahy Guajajara completa el ciclo con un rito de paso de la enfermedad a la cura, porque “es lo que necesita cada uno, curarse a sí mismo, curarse *de sí mismo*” (*Hip-Hop Blues – Espólio das Águas*, fragmento de texto del espectáculo [facilitado por la directora en comunicación personal], 11 de agosto de 2022). La penumbra que desciende sobre el escenario equipara, en la oscuridad, todo el espacio del teatro, escenario y público, y los espectadores se integran así con los actores en un momento de comunión a la vez que se silencia todo el aparato sonoro electrónico que dominaba hasta entonces: nada más que un canto *a capella* en tupí-guaraní, una vuelta a la sonoridad de cuna originaria. El largo silencio del público, tras el final del espectáculo, y antes de que estallaran los aplausos, indica que hubo una sinergia de espíritus y conciencias. Para muchos, marcó que, a pesar de todo, y por eso mismo, la vida sigue.

Fueron dos años de mucha angustia y de sufrimiento vividas en la encrucijada entre una pandemia y una catástrofe cívica y civilizatoria. Como también lo hicieron otros grupos, con mayor o menor éxito, El Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, con *Hip-Hop Blues-Espólio das Águas*, logró cruzar estas aguas revueltas, darles margen, flujo y drenaje; en suma, nos ayudó a hacer un cruce. El arte, más que posible, es necesario cuando nuestros cuerpos físico y social enferman.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESTRELA D’ALVA, R. (2014). *Teatro Hip-Hop*. Perspectiva.

JACINTO, T. P. (2010). *Práticas culturais urbanas: estudo sobre o blues e o hip-hop como comunicações específicas de grupo*. [Tese de Mestrado, Universidade de Sorocaba]. Repositório Institucional da UNISO. <https://repositorio.uniso.br/handle/UNISO/487>

NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS (2022). *A palavra como território. Antologia dramatúrgica do teatro hip-hop*. Cooperativa Paulista de Teatro.

PORTAL INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). <https://www.ibge.gov.br/>

SCHAPIRA, C. & NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS. *Hip-Hop Blues-Espólio das Águas*. Versión digital del texto del espectáculo. Archivo personal de Cláudia Schapira.

TAMIRIS, C. (2021). *Cai de boca no meu b*c3t@o*. Claraboia.

“LOS DISIDENTES SEXUALES SON REPRESENTADOS COMO VÍCTIMAS INCAPACES DE ENFRENTAR AL SISTEMA HETEROPATRIARCAL”

ENTREVISTA A RICHARD LEONARDO LOAYZA

Carolina Sthefany Estrada Sanchez
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
estradasanchezsthefany@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0513-0395>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.176>

Richard Leonardo Loayza es licenciado en literatura y bachiller en derecho por la Universidad Nacional de San Agustín (Arequipa). Asimismo, es magíster en literatura peruana y latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y también en estudios culturales por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente se desempeña como catedrático en la Universidad Nacional Federico Villarreal y en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Sus líneas de investigación giran en torno a los estudios de género, la literatura afroperuana y afrolatinoamericana, entre otros. Además, ha publicado *La letra, la imagen y el cuerpo. Ensayos sobre literatura, cine y performance* (2013), *El cuerpo mirado. La narrativa afroperuana del siglo XX* (2016) y editó los libros *Poéticas de lo negro. Literatura y otros discursos sobre lo afroperuano en el siglo XX* (2013) y *Sobre la piel. Asedios a la literatura afrolatinoamericana* (2019).

En las últimas décadas, es posible evidenciar que las publicaciones en torno a temáticas LGTBIAQ+ (o producciones propias de la comunidad) son más constantes en el circuito editorial. Este fenómeno brinda mayor visibilidad a los colectivos y les permite reconocerse como sujetos que pueden enunciar sus propias historias desde su diversidad. En este sentido, ¿a qué cree que se deba este fenómeno no solo a nivel literario, sino cultural?

En estos últimos cincuenta años, se ha hecho cada vez más explícito el sistema que ordena, diferencia y jerarquiza la sociedad: el patriarcado, que somete al otro femenino, y que históricamente ha hecho lo mismo con las identidades sexuales disidentes. Es así como dicho sistema se asume como heteropatriarcado, el cual segrega, diferencia, jerarquiza no solo a las mujeres, sino y, sobre todo, a las identidades que se piensan más allá de la heteronormatividad y del binarismo masculino-femenino. Advertir esto implica reconocerse como sujeto que es visible, decible y narrable. Por esta razón, se puede hablar acerca de una importante presencia de manifestaciones que se ocupan sobre lo disidente sexual tanto en lo literario, y, como usted bien dice, a nivel social y cultural. Una cuestión importante es que hoy se pueden utilizar los canales tradicionales de comunicación para hablar sobre estos temas, así como los espacios que brinda el internet, como el blog

personal, o las diferentes redes sociales, como *Instagram* o *Tik Tok*. Esto ha permitido a los disidentes sentirse que no están solos, sino que forman parte de una comunidad que comparte sus problemas, anhelos y deseos. La gente tiene más información y, por lo tanto, puede explicarse mejor lo que está experimentando en su vida. Es decir, no solo están expuesto al discurso que lo estigmatiza, lo discrimina o lo patologiza, sino que encuentra a una serie de personas que les sirven de soporte y que pueden comprender su situación.

Respecto de la pregunta anterior, si bien es interesante encontrar un relativo auge en lo literario, ¿esto se suscita también a nivel crítico?

Si pensamos a nivel internacional se tienen muchos estudiosos que se ocupan sobre el tema. No necesariamente gente de literatura, pero que de una u otra forma siempre terminan hablando de literatura. Pienso en nombres capitales como los de Eve Kosofsky Sedgwick, Teresa de Lauretis, Judith Butler, Didier Eribón o Paul B. Preciado. A nivel latinoamericano, Silvia Molloy, Daniel Balderston o Adrián Melo. En el caso del Perú, tenemos los trabajos de Oscar Ugarteche, Sandro Bossio, Violeta Barrientos, Judith Paredes o Claudia Salazar. Por otro lado, a nivel académico los esfuerzos por estudiar esta temática recaen en proyectos individuales porque no existe una cátedra que los pueda albergar. Una propuesta interesante que se viene desarrollando desde el año 2014 es la que dirigen los editores de la revista *Crónicas de la diversidad*, que, aun cuando no se trata de una publicación exclusiva en temas literarios, se le da mucha importancia a este rubro. Así, solo hay que dar un vistazo a sus números anteriormente publicados y se notará la gran cantidad de artículos y reseñas que abordan temas de literatura. Ahora, no solo existe la preocupación por lo que se escribe hoy en día, sino que también les prestan atención a los textos de épocas anteriores y se los somete a miradas contemporáneas. Por ello, puede decirse que esta publicación está sirviendo como una especie de semillero de estudiosos de los temas de la disidencia sexual.

Los estudios en relación con la literatura queer toman como punto de partida las formas en las que la identidad de género, la orientación sexual, entre otros se representan en los distintos discursos. Estas investigaciones parten desde una propuesta multidisciplinaria en la que está presente lo literario, lo social, lo político y lo cultural. Aunque estas perspectivas se encuentren en constante actualización, ¿considera usted que hay algún enfoque crítico que se haya saturado? De ser afirmativa la respuesta, ¿a qué se debería esto?

No creo que se haya producido el agotamiento de ninguna perspectiva. Quizá usted se refiera al hecho de enfatizar en las representaciones que se elaboran sobre los disidentes sexuales. Particularmente creo que es aún necesario, debido a que solo de esa manera se podrá luchar en contra de la jerarquización y la homofobia, o trasfobia, o lesbofobia o bifobia. Por ejemplo, desde hace algún tiempo me he dedicado a analizar estas representaciones tanto en el cine como en la literatura, encontrando que en muchas de ellas se repite un mismo discurso que he denominado “el discurso del fracaso”. En estos textos los disidentes sexuales son representados como víctimas incapaces de enfrentar al sistema heteropatriarcal, lo que hace que estos individuos se mantengan “encerrados en el closet”, sufran violencias, los maten o se suiciden, porque, según este discurso, los disidentes no tienen ninguna oportunidad de lograr sus objetivos, o, en palabras coloquiales, alcanzar la felicidad. Ahora bien, este discurso del fracaso se presenta en Perú como en Latinoamérica, y creo que es necesario visibilizarlo para desarrollar un discurso alterno en el que el disidente encuentre una imagen más auspiciosa, menos negativa.

Por otra parte, lo que sí debería hacerse es replantear los parámetros desde dónde se está pensando la disidencia sexual, tal como diferenciar de forma pertinente lo que implica aquello que se entiende como disidencia. Usualmente se hace referencia al estudio de este fenómeno utilizando la etiqueta “literatura homosexual” cuando en realidad la situación es más compleja. Hoy se puede hablar de literatura gay, lesbiana, transexual, bisexual y *queer*, por citar solo algunas de sus manifestaciones. A diferencia de lo que pasaba en el siglo XX, en que era suficiente emplear lo de literatura homosexual, en estos días eso resulta obsoleto y, hasta cierto punto, constituye una forma de violencia simbólica, ya que, según esta lógica, solo se podría pensar este fenómeno desde lo heterosexual como norma y lo homosexual como desviación (algo que Foucault ya enseñaba como errado). Tampoco el término *queer* soluciona todo: lo *queer* es solo una

forma de las distintas formas de la disidencia. Si bien se le usa como término paraguas — muy cómodo para solucionar problemas—, lo cierto es que muchos de los disidentes no consideran que su sexualidad sea algo fluido. Por eso, es necesario pensar en todas las aristas que implica la disidencia sexual.

En su artículo “El amor nunca es incorrecto”. El cuento infantil LGTBQ en el Perú: los casos de Verónica Ferrari y Lakita (Blanca Canessa)”, aparte de analizar libros de dichas autoras, realiza un breve esbozo sobre el estado de la cuestión de las publicaciones con temáticas LGTBIAQ+ en Latinoamérica. Asimismo, plantea posibles motivos por los cuales este tipo de producciones han tardado en aparecer en nuestro país. En este sentido, más allá de una sociedad homofóbica y conservadora, ¿se presentan otros obstáculos propios del estudio de la literatura infantil peruana?

Nuestra sociedad puede considerarse no jerarquizadora, pero lo es, y no me refiero solo a la clase, la raza/etnia y el género. Resulta interesante señalar que esta sociedad se regodea con la idea de que no discrimina, pero lo hace a cada instante los individuos que forman parte de la sociedad y las instituciones mismas del Estado y sus agentes. Lo vimos en la pandemia, cuando las fuerzas del orden (policías y militares) realizaron redadas o batidas para atrapar a aquellos individuos que no respetaban el toque de queda. A dichos sujetos se los llevaban a las comisarías y se los obligaba a realizar ejercicios físicos como planchas o “ranas”. Lo curioso no era eso, sino que había una especie de ensañamiento con los disidentes sexuales, sobre todo los travestis, quienes eran obligados a realizar dicha actividad física con los vestidos y los zapatos de tacón. De tal modo, no solo se buscaba disciplinar el cuerpo del disidente, sino que se lo convirtió en objeto de burla en señal abierta (las sonrisas esbozadas de los agentes del orden que espectaban la acción eran más que elocuentes). Contemporáneamente, se ha producido una especie de exotización del disidente sexual, razón por la que se lo ha convertido en un espectáculo, es decir, en un objeto para el entretenimiento de la sociedad heterosexual.

Ahora bien, respecto a la literatura infantil peruana de temática LGTBQ+ creo que el principal obstáculo es el contexto mismo en el que se desarrolla. No solo me refiero al hecho de lo homofóbico y discriminador que pueda ser, sino a que no existe una verdadera voluntad del Estado por incluir dicha temática en la educación peruana. Solo pongámonos a pensar cuántas obras de temática disidente son aceptadas por el plan lector, o si los

profesores encargados de facilitar esos contenidos tienen la capacidad de hacerlo sin caer en prejuicios y estereotipos.

Sé que es muy difícil pedir un cambio respecto a la producción y estudio de la literatura infantil de temática LGTBIQ+, cuando la literatura de adultos, por llamarla de algún modo, presenta aún muchas restricciones. Para poner un caso, las historias literarias no incluyen este tipo de literatura. Muchos de nuestros autores consagrados incluyen temas homoeróticos en sus tramas, pero por una curiosa razón los críticos parecen no darse por enterados. *Duque* (1934) de Diez Canseco durante mucho tiempo era estudiada solo desde el aspecto social. Lo mismo sucede todavía con obras como *Los inocentes* y *En octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso, *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa, *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique, etc. Y ni qué decir de las que son explícitamente homoeróticas como *Las dos caras del deseo* de Carmen Ollé o *No se lo digas a nadie* de Jaime Bayly, pues no se las estudian. Lo que quiero decir es que estas obras tienen contenidos homoeróticos, pero estos son invisibilizados o borrados por el crítico de turno.

Ciertas manifestaciones de la literatura queer o de autores y autoras que apuestan por estas producciones han tenido resonancia e influencia a nivel político, como es el caso de Pedro Lemebel en Chile o la reciente revaloración de José Sbarra en Argentina. Bajo esa premisa, ¿cree usted que en Perú se ha dado o sucede una situación similar?

No necesariamente en los mismos términos; creo más bien que lo disidente sexual empieza a dialogar con lo político. Pienso en la figura de Juan Carlos Cortázar, quien, en su novela *Como si nos tuvieran miedo* (2020), pone en escena aspectos que todavía no han sido resueltos respecto a la violencia política que experimentó el Perú durante los años 80. Algo que se sabe, pero que ha quedado invisibilizado o borrado, es el trato que se le dio a los disidentes sexuales por parte de los dos bandos en conflicto. Debe decirse que los disidentes no solo fueron torturados, desaparecidos y muertos por los movimientos terroristas, sino por los propios agentes del Estado. De esta manera, el cuerpo del disidente se convirtió en nuda vida, empleando un término de Agamben, es decir, era un cuerpo que no tenía valor, por lo cual podía ser humillado, torturado, desaparecido, muerto. Era un cuerpo abyecto, que no le importaba a nadie. Basurizado, si usamos los términos de Rocío Silva Santisteban. En ese sentido, el libro de Juan Carlos

es importante porque revela aspectos que no quieren verse acerca de un hecho tan trascendental para nuestra memoria como lo es el conflicto armado interno, en el que (hay que decirlo, aunque suene mal) unos sufrieron más que otros, pero debido a su condición sexo genérica.

Son diversos los factores sociales y culturales determinantes en la instalación de una discriminación sistemática que no ha permitido el desarrollo ni el asentamiento de la literatura afroperuana. Pese a estas dificultades, es posible encontrar varias instancias reflexivas y grupos interesados en producir conocimiento científico en relación con estas producciones. No obstante, desde su punto de vista, ¿cuáles son los temas urgentes por investigar?

Me parece que los temas siguen siendo los mismos, pero se debe seguir profundizando en ellos hasta lograr un cambio real y efectivo. El problema principal es la lucha contra el racismo y contra la discriminación. Es un hecho palpable que el racismo está presente en nuestra sociedad y que se manifiesta mediante los insultos o la exclusión, pero que muchas veces se mantiene soterrado, oculto, y en verdad está allí más vivo que nunca. Lo que debe procurarse es visibilizar las formas cómo este discurso se alimenta y se reproduce, por ejemplo, los programas de televisión, en la prensa escrita, en el cine y, por supuesto, en la literatura. Resulta necesario analizar esas representaciones y denunciarlas como falsas o, mejor dicho, mal intencionadas. Asimismo, es importante reflexionar en torno de la problemática de género y la situación de las mujeres afrodescendientes. Muchas veces no se tiene en cuenta que dichas mujeres son hasta tres veces subalternizadas: una por ser mujeres, dos por ser pobres y tres por ser afrodescendientes. También un tema fundamental es la inclusión de lo afroperuano en la enseñanza superior, motivo por el que resulta urgente la creación de una cátedra afroperuana universitaria en la que se pueda estudiar la cultura afroperuana en diálogo con las otras matrices culturales que forman el entramado social de nuestro país.

Cabe indicar que la literatura afroperuana encuentra en figuras como Gálvez Ronceros y Charún-Illescas referentes de la innovación a nivel temático y formal. Además, se podría sostener que no son los únicos representantes contemporáneos. Por tal razón, ¿es posible ubicar escritores o escritoras que generen rupturas o variaciones en las formas de abordar y/o entender lo afro?

Dos cuestiones previas. La primera: ¿a qué nos referimos con la literatura afroperuana? Tengo la impresión de que cuando hablamos sobre esta literatura no debemos restringirla solo a las producciones que realizan los afrodescendientes que han nacido en el Perú. Creo que se debe considerar más el tema sobre lo que se está hablando. Así, podemos incluir dentro de esta denominación autores que, si bien no son afroperuanos, escriben sobre la cultura y los individuos que pertenecen a dicha matriz etno-racial. De esta manera, no dejaríamos de estudiar a autores tan importantes como Teresa González de Fanning, José Diez Canseco, Carlos Camino Calderón, José Ferrando o Cronwell Jara.

En segundo lugar, me parece que antes de referirnos al presente, debemos realizar una especie de arqueología literaria. En 1924, Carlos Camino Calderón publicó *Ildefonso* que, a mi manera de entender, es la primera obra en la que se aborda el tema afrodescendiente sin apelar a los estereotipos que los occidentales han utilizado para jerarquizarlo, es decir, para representarlo a través de su cuerpo y enfatizando en su fuerza excesiva o en su hipersexualidad. *Ildefonso* no solo recusa dicha representación, sino que, incluso, nos recuerda el papel que los afroperuanos tuvieron en el logro de la Independencia peruana. En 1934 se publica *Renuevo de peruanidad*, texto de Hildebrando Castro Pozo en el cual, a diferencia del discurso racista que impera a finales del siglo XIX y gran parte del siglo XX, cree en la potencialidad intelectual de la matriz afrodescendiente y piensa en el afroperuano como un ciudadano que puede contribuir a la modernización de la nación. Luego, en 1943, María Rosa Macedo publica *Rastrojo*, novela que protagoniza una mujer llamada Martina, afrodescendiente y campesina, que no es definida con estereotipos que remitan a una supuesta hipersexualidad. Un hermoso texto que muestra la capacidad de agencia de la mujer afroperuana y del colectivo etno-racial al que pertenece. Estos textos no han sido estudiados por la crítica especializada, por lo que puede decirse que fueron borrados de nuestra historia literaria. ¿Por qué? Quizá porque hablan sobre afrodescendientes que no calzan con la imagen que se tiene de ellos en el imaginario social. Entonces se hace necesario revisar el pasado y visitar estos

textos que proponen una serie de cambios de cómo apreciar la literatura que tiene como tema lo afroperuano.

Ahora, esto no se limita al pasado, pues hoy en día también hay autores que presentan nuevas maneras de abordar el tema. Pienso en Octavio Santa Cruz y su notable *Cuentos de negros* (2012), texto en el que no solo se plantea realizar una novela, sino que cada capítulo funciona de forma independiente como si fuera un cuento, situación casi inédita entre nuestras letras. De esta manera, estaríamos ante una especie de subgénero: la novela-cuento o cuento-novela. De otra parte, es importante el texto de Santa Cruz porque la representación que se elabora sobre el afrodescendiente no emplea los estereotipos con los cuales se define a los individuos de la matriz afrodescendiente; es decir, no son mostrados como hipersexuales, tontos o físicamente dotados, sino que son simplemente personas. En suma, no hay una racialización a la hora de describirlos o contar sus historias. Mónica Carrillo Zegarra es otra de las voces nuevas que abordan lo afroperuano. Su registro es el poético y trata el tema de la identidad afro y lo combina muy bien con su activismo político.

Desde la investigación académica, ¿considera usted que la crítica ha producido nuevas formas de entender la literatura afroperuana?

Si dichas formas las comparamos con lo que dicen Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo o Estuardo Núñez (quien proponía el término “Literatura negroide” para referirse a este tipo de literatura), sí. Siento que el tema se está abordando de manera menos esencialista y que se apela al instrumental teórico-metodológico contemporáneo. En ese sentido, me parecen importantes los trabajos de Milagros Carazas, los de Marcel Velázquez Castro, quien postula la categoría de “el sujeto esclavista” para estudiar el siglo XIX peruano, el de Carlos García Miranda, pues fue uno de los primeros en trabajar seriamente la cuentística de Antonio Gálvez Ronceros. Asimismo, es notable el trabajo de Martha Ojeda sobre Nicomedes Santa Cruz, considerado un gran poeta, pero que no fue incluido como parte de ninguna generación. También resalta la labor de Gloria Macedo Janto, estudiosa de Gregorio Martínez. Además, debe mencionarse a Carlos L. Orihuela, Daniel Mathews, Paul Bustamante, Daniel Carrillo, Sara Viera Mendoza, los valiosos aportes de la tigritud de José “Cheche” Campos Dávila o la crítica que realiza Mónica Carrillo. A su vez, alguien que desde el exterior piensa y escribe mucho sobre lo afroperuano es Mbaré Ngom Fayé, quien nos ha regalado excelentes trabajos, y lo mismo

puede decirse sobre Roland Forges. En este punto, debe resaltarse la tarea de difusión y crítica que realiza la revista *D'Palenque*, originada en la Universidad Nacional Federico Villarreal. De nuestra parte, también hemos contribuido al realizar congresos internacionales, así como a través de la edición de algunos textos y escribiendo artículos y libros.

Encinas, Percy; Thays, Julia & Gonzales Villanueva, Carlos. *Teatro Migrante*. Lima: Gambirazio Ediciones, 2023, 162 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.177>

El libro *Teatro Migrante* (2023), de Percy Encinas, Julia Thays y Carlos Gonzales Villanueva, fue presentado recientemente en la Feria Internacional del Libro de Lima. El texto reúne seis obras breves, las cuales, a nuestro juicio, entre sus varios méritos, enriquecen también lo que se podría llamar teatro social y pedagógico, pues en la “Guía metodológica” que incluyen en el libro, el docente es su principal destinatario. En esta guía no solo se ofrecen una serie de recomendaciones para el montaje de las obras en contextos estudiantiles, sino que también se expone lo que comparten las mismas: el abordaje de la migración y la reducción verbal del diálogo en el texto dramático. Esta última disposición fluctúa en intensidad hasta llegar a una restricción total de la comunicación verbal de los personajes. A su vez, el ejemplar contiene un índice con obras de autoría intercalada, pero previamente se menciona que se pueden leer o escenificar en el orden que se crea conveniente, por lo que, siguiendo esta premisa, procederemos a comentarlos por autor.

Percy Encinas, dramaturgo y catedrático en el pregrado y posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, así como también en el posgrado de la Universidad Ricardo Palma, abre esta recopilación con *Caminantes*. Esta obra logra una notable reducción de la comunicación verbal a través de la ausencia de un código oral común entre los protagonistas, aunque este no sería su único mérito, pues en ella resalta la coherencia entre lo que se recomienda en el apartado metodológico y la praxis en el texto dramático. Nos referimos específicamente al funcionamiento de la obra como un organismo en el que cada escena, acción, línea y palabra tiene un porqué. Aquello deviene en una secuencia armónica entre cada uno de los componentes mencionados, que evidencia un estimable cuidado de la estructura. Otro punto a destacar de la obra es el personaje de Az, pues resalta por su capacidad de seducir al lector mediante el despliegue de su carisma natural, el cual emerge de la constancia de su accionar animoso y no del diálogo, uno de los recursos más utilizados para mostrar la identidad del personaje. Asimismo, la música funge como un código universal que posibilita la cooperación de ambos personajes para superar la barrera lingüística que los limita, e igualmente se emplea este recurso para anunciar al espectador un final conflictivo.

En *Noche de brujas*, en cambio, la música no asume el rol de una lengua, debido a una menor intensidad en la reducción del diálogo verbal por parte del autor; por el contrario, servirá para suscitar y acompañar las emociones de la madre. Si bien los personajes gozan del diálogo, no por eso se aprecia una mayor expresividad: mientras que la madre resulta vehemente y romántica en tanto su deseo por emigrar la lleva a idealizar el “primer mundo”, la hija resalta por sus respuestas escuetas y complacientes. Este contraste de expresividad no es gratuito toda vez que se sugiere a la hija como objeto de intercambio mediante la cual ambas podrían acceder a una vida mejor. Esta idea se desarrolla a través de sonidos, la mutilación de la indumentaria de la hija y la nostalgia de la madre por la juventud. La sugerencia auditiva de la escena final logra generar la cúspide de un sentimiento inquietante que se venía gestando durante toda la obra.

Por otro lado, Julia Thays, actriz, dramaturga y directora, juega más con el valor de la vida en relación con la humanidad de sus personajes y nos presenta a estos inmersos en contextos que los exponen a una aguda disparidad social que los convierten en seres marginales y en objetos de caza. En *Duo domo*, la autora encierra entre los temas secundarios la humanidad puesta en dilema, temática que se concreta en una de las escenas más crudas y explícitas de *Teatro Migrante*, a saber: la antropofagia de la mujer soldado. A diferencia del estilo sugerente de *Noche de brujas*, *Duo domo* se destaca por la exhibición de escenas ferozmente descarnadas; sin embargo, es posible detectar un punto común entre ambos estilos en lo que respecta a la cesión de voz a sus personajes. A nivel formal, *Duo domo* se propone una reducción considerable del diálogo verbal entre los personajes; no obstante, las pocas líneas conferidas a estos se distribuyen de manera dispareja. La autora demuestra una conciencia sobre el vínculo entre la forma y el contenido, por lo que se otorga una mayor cantidad de diálogo a los soldados que la que se concede a la mujer de tierra a causa de su “bestialidad”, es decir, de su condición no-humana, tal como sucede con la hija en *Noche de brujas*.

En *El zumbido de la mosca de la fruta*, la música reingresa a connotar los sentimientos de melancolía de la protagonista, Siria. En esta obra podemos observar el empleo de diversas imágenes y alegorías que remiten a una añoranza espiritual del retorno al lugar de origen. Se evidencian, además, elementos de la cosmovisión andina, razón por la que se requiere cierto bagaje intercultural para una correcta aproximación a la obra. Los personajes de este texto, aunque sencillos, invitan al lector a la empatía.

Finalmente, el encargado de cerrar el telón de *Teatro Migrante* es Carlos Gonzales Villanueva, periodista y dramaturgo, quien lleva a cabo la desafiante propuesta de suprimir totalmente el diálogo en los textos dramáticos en *El hombre y el río* y *Rutas circulares*. Los dos gozan de una agilidad narrativa que consigue que el lector pueda deslizarse tranquilamente en las descripciones sin detenerse demasiado. En *El hombre y el río*, sorprende el uso del lenguaje sonoro, las alegorías e imágenes de extraña belleza como “flores luminosas”. El dramaturgo en cuestión nos ofrece un personaje principal que está dotado de preocupaciones y miedos que logran humanizarlo; así, el lector puede experimentar la angustia de la muerte como una posibilidad más amena que la de no migrar.

En la obra también destaca la pericia narrativa con la que se introduce “McGuffin” a través de la maleta, la cual juega con su significación mediante el peso de la misma y el cuidado u olvido que el protagonista le otorgue. Aquello se aprovecha en las diferentes interpretaciones que se pueden desprender de la obra, es decir, el cuidado del subtexto. Esta preocupación que demuestra el dramaturgo será su emblema, pues *Rutas circulares* halla su mayor mérito en la escena final en la que logra la perfección de lo que Hemingway llama lenguaje oblicuo. *Rutas circulares* ejerce, de tal modo, una crítica a través de diferentes alegorías, gracias a las cuales logra narrar la violenta contradicción de la existencia humana en sus diferentes dimensiones enfatizando en la arista social de la que se desprende la política.

En síntesis, *Teatro Migrante* es un libro orgánico que destaca por su cohesión sin que esta asfixie las peculiaridades de sus obras. En él hallamos la problemática del sujeto expuesto al desplazamiento forzoso; la complejidad del comportamiento humano con base en su interacción con su entorno sociocultural; la naturaleza bifásica del ser humano (vulnerabilidad y crueldad); la revaloración del trabajo colectivo para la construcción de la paz; la reducción experimental de la comunicación verbal; y la recuperación de la espectacularidad del teatro al concebir al actor no como un simple depositario del texto dramático, sino como una parte elemental y activa del teatro por medio del redescubrimiento de su corporalidad.

Daniela G. Arcila Medina
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
daniela.arcila@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-9915-7125>

Bushby, Alfredo. *De cuerpos y soledades. La naturaleza humana en la dramaturgia femenina peruana*. Lima: Grupo Editorial Caja Negra, 2021, 250 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.178>

El libro *De cuerpos y soledades. La naturaleza humana en la dramaturgia femenina peruana*, el profesor, dramaturgo e investigador Alfredo Bushby nos presenta un trabajo que merece una atención particular por parte de la crítica especializada, como también del público interesado en el tema, no solo por la incipiente situación en la que se encuentran los estudios dramáticos en la literatura peruana contemporánea, sino también por saldar una deuda pendiente con el enfoque transversal que plantea a lo largo del texto, gracias a su selección de escritoras y temas propuestos.

Así, pues, el investigador concentra su estudio a partir del análisis de tres piezas por cada autora y plantea una serie de relaciones bien pensadas a partir del estudio de la naturaleza humana y el recurso dramático; por ejemplo, la muerte en Sarina Helfgott, la enajenación en Sara Joffré, la conciencia en Estela Luna, la fantasía en Celeste Viale, el arte en Maritza Núñez y el lenguaje en María Teresa Zúñiga. Esta selección es, ciertamente, ambiciosa en su organización y abordaje; no obstante, veremos a continuación cómo se ha elaborado esta relación transversal con los grandes temas de la naturaleza humana y, sobre todo, cómo ha sido posible articularlos de tal manera que se presente ante nosotros un texto orgánico y meticuloso. A su vez, notamos una constante en todo el libro por tratar el desenvolvimiento dramático a partir del vínculo de este con la literatura, la psicología, las artes escénicas, la antropología o la biología. En tanto que es sumamente importante resaltar la selección de los pasajes donde el autor desarrolla una explicación más allá de la cuestión social para unirla a la corpórea (este punto es importante ya que nos permite observar la existencia a partir de su materialidad, como afirma Judith Butler), en el sentido de que nos demuestra la dimensión estructural que no escapa al proceso creativo ni al proyecto estético, sino que evidencia cuán profundas pueden ser las miradas desde lo femenino dentro los paradigmas sociales.

Para empezar, Bushby resalta que, de todas las autoras estudiadas, la obra de Helfgott es de la que acusa mayores pérdidas de textos. A pesar de ello, el autor se concentra en tres piezas teatrales: *La jaula*, *La señorita Canario* y *Zona militar*, donde el recurso de la muerte es fundamental en todas ellas, pues esta funciona como una especie de suicidio asistido, la muerte como un abandono y el miedo; aunado al tema del estatus,

el cual es anhelado por cada uno de los personajes. Así, en *La jaula* y *La señorita Canario*, se trabaja la construcción de la masculinidad y de la familia que pasa por el tema del poder, el prestigio, la sexualidad y la descendencia; y, en *Zona militar*, lo primordial sería lo femenino asociado a la belleza. Es necesario detenernos aquí para pensar sobre la muerte en Helfgott y cómo esta encuentra un lugar de enunciación desde donde se puede articular con los aspectos de representación dramática, dado que nos llama la atención que este tema se muestre como catalizador de los hilos conductores de la trama. A este punto podemos conjeturar que, para Bushby, abordar este tema supone una suerte de planteamiento sobre la liberación espiritual y corpórea de la mujer, atada a las convenciones sociales de su contexto espacial y temporal, y de su propio cuerpo, pues la belleza también forma parte de aquello que perece en la muerte. La selección, entonces, resulta necesaria y oportuna para ejemplificar acaso una victoria del *Thánatos* sobre el *Eros* a toda norma.

Después, la segunda dramaturga estudiada es Sara Joffré, quien es conocida por sus estudios sobre del teatro épico de Bertolt Brecht. Precisamente, uno de los conceptos de este dramaturgo alemán es el de *Verfremdungseffekt*, que se puede entender a partir de lo que Bushby nos dice sobre la enajenación (percibir y razonar el mundo de una forma alterna a la norma), según Joffré, al analizar las obras *En el jardín de Mónica*, *Una obligación* y *Aparecen las mujeres*, las cuales giran alrededor de la formación de una realidad alterada y personal de los sujetos femeninos. De esta manera, la dramaturga explora los avatares de las mujeres representadas en este espacio personal de rareza en tanto el lector se vea codificado en su “forma alterna”, la cual difiere con la normalidad asimilada por o para los sujetos femeninos. Así, en la pieza *En el jardín de Mónica* se vincula a esta con la acción dramática de la niña Mónica, quien desea transformar lo feo en bello, pero tiene como opositora a la que podría ser su madre o alguien que cumple con ese rol. Bushby estudia aquí otro tipo de rivalidad, diferente a la tan mencionada competencia masculina; se enfoca, pues, en la competencia intrasexual femenina (entre hija y madre). De otro lado, en *Una obligación*, aparece otra vez un protagonista niño llamado Claudio, y la enajenación de este consiste en imaginar un mundo distinto, debido al descuido de la madre y la ausencia del padre. Y, en *Aparecen las mujeres*, la enajenación proviene de dos novicias y dos bailarinas. Las primeras practican la antropofagia y, las segundas, el asesinato. Por estos hechos, Bushby nos explica que la obra presenta rasgos de oreibasía, debido a que se hace un paralelismo con las *Bacantes*,

donde el espacio de la danza deviene en la orgía dionisiaca y forma parte de un tipo de goce cimentado en el sexo y, en el caso de Joffré, la antropofagia como otra forma de poseer el cuerpo.

Ahora bien, específicamente, el autor hace referencia al menadismo, ya que, en la obra, el accionar de las mujeres es visto como un acto de resistencia ante los hombres toda vez que en su desvarío consumen el cuerpo masculino sin darles tregua a la concreción de sus deseos, pues son destruidos. Esto nos hace pensar en las razones por las cuales los sujetos femeninos empiezan a recurrir a la enajenación como una suerte de desautomatización en el mundo representado en las piezas tetarles, pues cada personaje que lleva a cambio este vuelco en el statu quo “normal” revela de manera evidente o sugerente por qué ha llevado a cabo dicho cambio. Resulta esclarecedora la selección propuesta por el autor porque vemos que las razones que causan estos acontecimientos son de ruptura con lo que el mandato social predispone para cada sujeto, ya sea la naturalización de la belleza femenina, la protección sobre los niños e, incluso, la función de complacer a otros hombres por parte de las mujeres. Sea cual sea la razón, todas ellas producen una suerte de liberación para sus personajes y es precisamente en ese momento donde la influencia de Brecht se hace más presente, dado que permite una plena agencia de las mujeres y hace efectivo su control sobre sus propios entornos. De esta manera, Bushby no solo plantea una necesaria visión de las relaciones estéticas sobre la conciencia de redimensionar el espacio donde convergemos como seres humanos, sino la capacidad de control sobre nuestros cuerpos y contra el mandato social, lo que suele dar, como es el caso de estos textos planteados, una suerte de goce.

En seguida, la tercera dramaturga es Estela Luna, quien escribió una serie de coringas (escenas breves de distintos estilos que se dan sin aparente causalidad dramática; pocos actores representan a varios personajes; yuxtaposición de escenas da unidad y totalidad). Con estas, la autora busca exponer una situación de injusticia; se estudia *Eva no estuvo aún en el paraíso*, *El hueso del horizonte* y *Cuando el mundo se rompió*. Bushby, en la primera, observa una denuncia a la marginación de las mujeres y los dobles estándares sobre la sexualidad que sufren las personas; además que las mujeres combaten los discursos de las leyes, las costumbres, las religiones y la ciencia, e incluso a otras mujeres. La segunda obra es estudiada a partir de dos conceptos: hipergamia (tendencia a procurar un apareamiento con alguien con un mejor estatus) e hipogamia (la búsqueda de parejas con menor estatus); ambas definiciones ayudan a entender el desenvolvimiento

de los dos personajes femeninos (Patricia y Juana) y los dos masculinos (Marcelo y Alberto). Así, las mujeres buscan una pareja de mejor estatus; los hombres, en cambio, no. Pero la obra va más allá de una división ética de los sexos y plantea una toma de conciencia de las clases sociales a partir del vínculo que establecen los personajes. La tercera pieza se basa en los *Manuscritos de Huarochirí*; las mujeres de este poblado se enfrentan a los “extirpadores de idolatrías”, quienes son representados por hombres. Se insinúa una sublevación violenta de las mujeres y una alianza de estas con los hombres a partir de las figuras de Catalina y Daniel. Ella lo acepta porque la ética del personaje está del lado de las mujeres; en ese sentido, podemos decir que Daniel ha devenido femenino tal como plantean Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997) con el concepto de devenir, un fluir de partículas capaces de cuestionar las identidades fijas. Como vemos, la conciencia está enraizada en la propuesta estética de Luna, pues Bushby logra ejemplificar cómo las mujeres ejercen una autonomía por sí mismas y son capaces de cuestionar los roles sociales impuestos. Lo anterior no resulta ajeno al planteamiento que vemos como constante en el libro, ya que demuestra que el orden social permea los espacios de representación dramática. Dicho en otras palabras, la capacidad de control se ve puesta en conflicto cuando los personajes femeninos cuestionan esas realidades, incluso dentro de ellas mismas. No obstante, también actúan y discriminan entre lo efectivo y lo conveniente, lo que hace posicionarlas en un plano estratégico de confrontación para con el mundo.

La cuarta autora estudiada es Celeste Viale, de quien Bushby analiza *Zapatos de calle*, *En la calle del Espíritu Santo* y *Diario de un ser no querido*. El investigador nos dice que la autora desarrolla en estas tres piezas el tema de la fantasía frente a las hostilidades, puesto que es una forma de fuga y de lucha. En *Zapatos de calle*, se observa a un abogado llamado Amador, quien recrea un mundo alterno a partir de unos zapatos: un mocasín representará a Marduk; un zapato de tacón naranja, a Raquel, que en otro momento se hace llamar Gioconda para escapar de “Bota militar”. De ese modo, Amador imagina a una mujer que, de algún modo, satisface su fantasía, y que, a diferencia de otras en sus cuarentas, es muy activa y lleva a Amador a entender la vida a partir de los placeres. Otra fantasía es la que plantea la segunda pieza, *En la calle del Espíritu Santo*; en este caso es representada por Cayetana y Tomasa, ambas afrodescendientes signadas por la muerte, pero por decisión propia. Cayetana interrumpe sus embarazos para evitar el sufrimiento futuro de su generación; sin embargo, pese a su resistencia, dará a luz,

tornándose el bebé en una fantasía de la esperanza, no para Cayetana, sino para las otras mujeres de la comunidad. En el caso de Tomasa, se da un suicidio como forma de venganza ante su ama Toribia, personaje que también vive su propia fantasía al querer ser como los blancos, pero, a la par, añora su ascendencia afro. Por otro lado, en la tercera pieza, *Diario de un ser no querido*, se estudia la fantasía de otro grupo marginal: un homosexual y una mujer. Ellos están muertos; no obstante, fantasean un mundo mejor. El primero se suicidó ante la incomprensión del nieto y la segunda fue asesinada por el esposo; ambos son abuelo y nieta. Bushby hace un análisis a partir de la biología de los extremos políticos: conservadores y progresistas. Precisamente, los personajes varones vienen a representar el lado conservador de la sociedad ocasionando la destrucción de lo que atenta contra su orden: lo femenino y la homosexualidad. En adición a esto, podemos entender cómo funciona la selección propuesta por el autor a partir de la búsqueda de los personajes por depositar su fantasía en otro objeto/sujeto. Esto es claro en un principio, pero la reflexión subyace en el hilo conductor que desmonta las tres tramas, ya que Viale muestra las tensiones que se erigen al movilizar los deseos en objetos como resultado de la incapacidad de los personajes por acercarse a lo que desean de manera más concreta. Así, la fantasía se instaura de forma peligrosa para sus protagonistas, pues al ser o buscar algún paliativo para sus deseos corren el riesgo de verse agotados o insatisfechos, lo que termina por suceder en muchos casos. Sin embargo, es oportuno señalar que estas muestras de fantasía nos proporcionan una buena referencia temática para el análisis de otros aspectos relacionados con esta movilidad de deseos, dado que, al fin y al cabo, la fantasía se instaura cuando la realidad no basta.

La penúltima autora que Bushby investiga es Maritza Núñez, quien trabaja con el tema de las artes que funcionan como parte de las acciones dramáticas. De esta manera, reflexiona sobre *La niña de cera*, *Sueños de una tarde dominical* y *Comediantes*, piezas que se vinculan de modo notorio con el arte. La primera, *La niña de cera*, tiene como protagonista a la poeta Gabriela Mistral, quien reescribe y corrige sus poemas ya publicados, puesto que la poesía es una forma de enfrentar el dolor, excepto cuando muere Yin-Yin (hijo de su hermana), escenario en el que la poesía no puede con la pena; Bushby trabaja la paradoja sobre la maternidad que presenta la obra. Gabriela desecha la idea de maternidad debido a la relación difícil que ha tenido con su madre, aunque, en algún momento, deseó tener hijos con Romelio, su primera pareja. En la segunda pieza, *Sueños de una tarde dominical*, vuelve a aparecer otra artista, Frida Kahlo. Aquí el arte es un

recurso para mitigar la frustración y la soledad de la protagonista; subrayamos que Bushby estudia el desenvolvimiento de la feminidad y la masculinidad a través de los personajes de Frida y Diego, Cristina y Lupe, Natalia y Trotsky, quienes siguen imperativos antropológicos como la sexualidad y la procreación, lo cual permea los cuestionamientos sobre el biologismo imperante para con el cuerpo de las mujeres. Ya en la tercera pieza, *Comediantes*, se desarrolla al mismo teatro como recurso dramático. El villano de la obra, Ángel, no muere a manos de sus víctimas, sino producto del aparente azar, hecho que rompe con el principio de causalidad. Sin embargo, Bushby anota que, si leemos la obra como una muestra del desenvolvimiento de los roles teatrales, observaremos que las víctimas (esposa e hijos de Ángel) cumplen su papel, es decir, sí se da una justicia poética, debido a que la obra está pensada como una suerte de libreto para lograr la muerte del esposo y padre, quien no es feliz con su familia. Como vemos, el arte surge como contraposición a la biología para cuestionarla y formular un espacio de convergencia, y así demostrar la insatisfacción a la norma que apela a los mandatos “naturales” en relación con el cuerpo de las mujeres. Es casi seguro plantearse esta confrontación bien evidenciada por Bushby a través de los textos de Núñez, pues recrea la oposición esperable de la condición corporal femenina y posibilita reinventar una conciencia distinta en torno al arte. ¿Por qué los personajes femeninos son artistas? La autora, afirmamos, está consciente que solo desde el arte se puede cuestionar el mandato social naturalizado desde el biologismo e, incluso, el propio arte puede cuestionarse desde el aparato artístico como evidencia de la muerte y la degradación de los cuerpos.

La última dramaturga estudiada es María Teresa Zúñiga, quien se desenvuelve en el teatro de lo absurdo, donde la acción dramática no se hace evidente porque el sentido se agazapa. Bushby se concentra en el estudio de *Zoelia y Gronelio*, *Tinieblas del emperador* y *Laberinto*. Estas obras tienen en común el uso de las funciones del lenguaje. En la primera pieza, tenemos a los personajes Zoelia y Gronelio, quienes están muertos y nos enteramos de esto solo hacia el final. Ellos platican para callar el hambre. Bushby explica que aquí se opera la teoría del lenguaje como acicalamiento y la estrategia de Sherezade. Ambas formas tratan de mantener la unión entre ellos. La mente ingeniosa, nos dice Bushby, es sexualmente atractiva y mantiene el vínculo entre los personajes. En la segunda pieza, *Tinieblas del emperador*, tenemos de protagonista a Calígula, quien gusta del lenguaje poético, específicamente, el de la metáfora. Bushby afirma que este personaje se sostiene del lenguaje para mantener su acción dramática: la palabra le da

poder; no obstante, ante la muerte de la hermana, la metáfora que establece una analogía entre la hermana y la luna solo muestra su falla, esto es, la poesía no puede crear otra realidad ante la muerte. Y, en *Laberinto*, la escritura busca expurgar la mente de Hombre; al parecer, este ha cometido algo indebido en un conflicto armado, razón por la que crea al personaje de Soldado, quien carga con el malestar emocional de su creador. Al final, se produce una reconciliación entre el escritor y su criatura, y la escritura ha funcionado como una especie de exploración de la conciencia. También la presencia de Mucama, personaje femenino, funciona como un espacio catártico seguro en el cual Hombre puede manifestar sus temores y debilidades. Todas estas piezas nos muestran una cuestión que constantemente escapa a los fundamentos del teatro en general, pues la interpretación en las tablas supone el fin por excelencia de los textos dramáticos. No obstante, la selección y estudio que hace Bushby con relación a la propuesta de Zúñiga no solo subvierte el orden esperable de secuencialidad e importancia en el teatro, sino que nos da pautas de cómo esto tampoco es suficiente. Es decir, el lenguaje es lo más resaltante e importante en esta selección, pues cuestiona el orden simbólico en que se encuentran los personajes toda vez que su realidad se ve atravesada por los usos de este, mientras hace posible mitigar el hambre o buscar una forma de traer a la vida a un ser querido e, incluso, permite la humanización de los personajes; en suma, lo cierto es que en todos los casos el lenguaje muestra sus deficiencias para estos sujetos representados en la trama. Además, existe una dicotomía que termina por convergerlo todo: el lenguaje es efectivamente insuficiente para cada uno de los casos propuestos por Bushby, pero para el espectador/lector el lenguaje se articula no solo como suficiente, sino que totalizador y útil para entender cómo funcionan sus propios miedos y deseos. Esto nos cuestiona si, dentro de la ficción, estos paradigmas son insuficientes en tanto que para nosotros evidencien una totalidad en sus carencias y su infructuosa búsqueda por conseguir lo que se desea.

Finalmente, podemos notar a lo largo de estos estudios la importancia de un libro que investiga acerca de la obra de las escritoras peruanas, pues, como señalábamos al inicio, es una deuda pendiente de los estudios literarios peruanos contemporáneos por visibilizar la escueta producción sobre las manifestaciones teatrales como por las carencias de análisis que hasta la publicación de este libro no habían sido tratadas con tal asertividad. La selección de los textos y las autoras es otro punto fuerte del ensayo, ya que elabora de forma variada y consecuente, con una narrativa transversal, aquellos temas que, por su naturaleza y complejidad, demandan un reto estructural y sistémico, hecho

que el autor ha logrado con éxito. Así, Alfredo Bushby, sin lugar a duda, realiza un aporte enorme al visibilizar el trabajo de estas formidables dramaturgas en toda su complejidad y cuyas obras nos permiten cuestionarnos y fomentar un espíritu investigador que no dejará indiferente a los especialistas ni pasará de largo para todos los interesados en el tema. Tal vez su mayor logro sea decantarse, finalmente, por estudiar el interés de las autoras por el cuerpo; así, se destaca una poética que se interroga por el yo femenino ya no desde la otredad, sino desde la propia experiencia, la de la mujer, la de la humana.

Judith Mavila Paredes Morales
Universidad Nacional Federico Villarreal
Asociación Iberoamericana de Artes y Letras
jparedesm@unfv.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-8566-9760>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUSHBY, A. (2021). *De cuerpos y soledades. La naturaleza humana en la dramaturgia femenina peruana*. Grupo Editorial Caja Negra.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-textos.