

---

# Dramaturgia de las artes escénicas. Forma y montaje dancístico y teatral

---

CECILIA SUÁREZ MORENO, CARLOS ROJAS REYES  
ERNESTO ORTIZ MOSQUERA, DIEGO CARRASCO ESPINOZA





# **Dramaturgia de las artes escénicas. Forma y montaje dancístico y teatral**

Cecilia Suárez Moreno, Carlos Rojas Reyes,  
Ernesto Ortiz Mosquera, Diego Carrasco Espinoza.

2023

**Dramaturgia de las artes escénicas.  
Forma y montaje dancístico y teatral**

UCuenca Press

©Universidad de Cuenca, 2023

**Autores**

Cecilia Suárez Moreno, Carlos Rojas Reyes,  
Ernesto Ortiz Mosquera, Diego Carrasco Espinoza.

---

María Augusta Hermida Palacios  
Rectora de la Universidad de Cuenca

**UCuenca Press**

**Director Centro Editorial:** Daniel López Zamora • **Editora:** Ángeles Martínez Donoso •  
**Administrador de imprenta:** Mario Rodríguez Manzano **Diseño:** Samia Arias Gallardo •  
**Portada:** Geovanny Gavilanes Pando

Ciudadela Universitaria  
Doce de Abril y Agustín Cueva  
(+ 593 7) 405 1000  
Casilla postal 01.01.168  
www.ucuenca.edu.ec  
Primera edición

---

**Derecho de Autor:** CUE-005058  
**ISBN:** 978-9978-14-521-0  
**Corrección de estilo:** Paulina Rodríguez Ruíz

Dramaturgia de las artes escénicas: forma y montaje dancístico y teatral, proyecto ganador de la XVII convocatoria DIUC.

Para la composición tipográfica de este manuscrito se usó Alegreya y Alegreya sans.

Cuenca - Ecuador

Septiembre 2023

# Índice

Introducción .....	5
<b>Textos Teóricos .....</b>	<b>9</b>
<b>Cecilia Suárez Moreno</b>	
Isidro Luna: Teatro caníbal, Dramaturgia <i>hacker</i> .....	11
La dramaturgia <i>hacker</i> de Ernesto Ortiz: cuerpo-movimiento, superficie de inscripción .....	29
<b>Textos teóricos y danza .....</b>	<b>51</b>
<b>Ernesto Ortiz Mosquera</b>	
Metodología de investigación creaciónescénico-coreográfica obra <i>El corazón es un órgano de fuego</i> .....	53
Guion. <i>El corazón es un órgano de fuego</i> Danza- Instalación en cuatro actos .....	59
Acerca de <i>El corazón es un órgano de fuego</i> Consideraciones previas, media y finales .....	63
Metodología creativa Creación escénico-coreográfica de la obra <i>Ex voto</i> modalidad videodanza. Trilogía de videos .....	71
Escenas alteradas. La interpretación del espacio y el movimiento en la construcción coreográfica de <i>El corazón es un órgano de fuego</i> (2019) y <i>Exvoto</i> (2020) .....	75
<b>Textos Teóricos y teatro .....</b>	<b>95</b>
<b>Diego Carrasco Espinoza</b>	
Nuevos caminos de la dramaturgia contemporánea .....	97
Obra de teatro <i>Fantochada</i> .....	107
Sistematización <i>El último espécimen</i> .....	117
El triple modo de la representación .....	145
<b>Carlos Rojas y Reyes Diego Carrasco Espinoza</b>	

Formas del inconsciente artístico.....175

**Obras de teatro - Isidro Luna**

*Tatuaje* ..... 197

Montaje de *Tatuaje* de Isidro Luna .....215

*Graznatua y Pantacruel* ..... 239

*El último espécimen*..... 269

**Obras de teatro - Narrativa *Sine Die*. Luis Quiroga ..... 283**

*Cigarrillo, fuego y voluta* ..... 301

El tiempo tardío en *Exótica* de Juan Campoverde .....319

# Introducción

---

La serie de estudios y obras de teatro y danza que presentamos en este volumen son fruto de un largo trabajo de investigación y producción en el área de la dramaturgia de los campos mencionados, cuyo recorrido iniciamos con el proyecto *Hacia una nueva estética desde América Latina* en el año 2013 —sus resultados se publicaron en el libro del mismo nombre— (Rodas, 2020).

Continuamos esta larga tarea de hacer teatro y danza y comprenderlo con el proyecto *Teoría de la Forma*, con su correspondiente libro, en el que desembocamos en una serie de teorizaciones sobre los campos del teatro, danza, artes plásticas y música, a partir de un renovado concepto de *forma*. (Suárez, 2019).

En este sentido, los trabajos contenidos aquí significan la conclusión de un extenso período de reflexiones tanto sobre las teorías como sobre nuestras propias prácticas que tuvieron como sede la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Desde luego, arribamos a otros descubrimientos y en este período aproximamos lo más posible los debates teóricos a la producción teatral y de danza, en un constante ir y venir desde un extremo al otro.

De este modo, la *Estética Caníbal* que siguió siendo un referente para el grupo encontró su desarrollo en una *Estética Hacker*, permitiendo su paso a fenómenos contemporáneos de las áreas mencionadas e incorporando la problemática de los avances tecnológicos de lo digital. Nos vimos confrontados con la avalancha de posiciones posmodernas largamente

dominantes en nuestro campo, lo que nos obligó a precisar los conceptos que utilizamos y a profundizar en las prácticas artísticas.

Dos temas emergieron en este contexto: la dilucidación de la representación y su triple modo de existencia y el reconocimiento de la existencia de formas de inconsciente estético subyacente en toda nuestra práctica. Desde aquí nos volcamos a la escritura y montaje de obras de teatro, y al diseño de coreografías que incorporan estos elementos ya no solo como debates, sino como modos de experimentación dramáticos.

Esto nos ha llevado a conformar el presente volumen en tres grandes partes:

Una primera parte centrada en la reflexión teórica: Cecilia Suárez, a través de dos artículos, *Isidro Luna, teatro canibal, dramaturgia hacker* y *La dramaturgia hacker de Ernesto Ortiz*, muestra la transición desde la estética canibal a la estética hacker tanto en el teatro de Isidro Luna como en las coreografías de Ernesto Ortiz. Estos textos sintetizan no solo los hallazgos de esta fase de la investigación, sino el recorrido en estos largos años de producción científica y práctica artística.

El artículo *Formas del inconsciente artístico de Diego Carrasco y Carlos Rojas* reflexiona sobre las tematizaciones que se presentan en el teatro y la danza, el papel del autor, director y actores de las obras, que forman parte de esas corrientes subterráneas, variadas y caóticas, que atraviesan el campo dramático.

En la segunda parte del libro, decidimos presentar de manera unificada las reflexiones teóricas y sistematizaciones de las coreografías de Ernesto Ortiz. Este material es, en su conjunto, una larga reflexión sobre su propia experimentación y la necesidad de expresar, a la manera de una memoria personal, el recorrido que ha realizado durante todo este tiempo, en el marco de los diversos proyectos de investigación. Así, que debe considerarse tanto una aproximación conceptual como vivencial a su propia obra, por lo que se optó por una mirada autorreferencial, como se puede ver en *El Corazón es un órgano de fuego y Exvoto*.

La tercera parte recoge textos teóricos de Carlos Rojas y Diego Carrasco. El artículo *Nuevos caminos de la dramaturgia contemporánea* de Diego Carrasco; *Formas del inconsciente artístico* de Carlos Rojas y Diego Carrasco reflexiona sobre las tematizaciones que se presentan en el teatro y la danza, el papel del autor, director y actores de las obras, que forman parte de esas corrientes subterráneas, variadas y caóticas, que atraviesan el campo dramático.



Diego Carrasco y Carlos Rojas se enfrentan con temáticas específicas que fueron interrogaciones planteadas por el grupo de investigación y que exigían de nuestra parte elaboraciones precisas sobre estas cuestiones. Se da un largo debate sobre el conflicto entre representación y presentación en el mundo de las artes escénicas, que permite regresar a la relación entre política, conocimiento y dramaturgia, tal como se puede ver en el artículo *El triple modo de la representación*.

Contiene, además, una extensa producción teatral que llevó en algunos casos a montajes y en otros a reflexiones teóricas sobre las obras. Por este motivo, colocamos las obras que fueron llevadas a escena en las versiones desarrolladas por los directores respectivos: *Fantochada* de Diego Carrasco; *Tatuaje*, *Graznatúa* y *Pantacrúel* y *El último espécimen* de Isidro Luna, y las obras *Sine die* y *Cigarrillo, fuego, voluta* de Luis Quiroga.

Por último, y a pesar de algunas dudas, incluimos en el Anexo el artículo de Carlos Rojas, *El tiempo tardío en exótica* de Juan Campoverde, que es un estudio en términos estéticos de esta composición que fue utilizada para el montaje de la obra teatral *Tatuaje*; fue importante para el grupo tener una reflexión conceptual musicológica que nos permitiera integrarla adecuadamente en el montaje correspondiente.



## **Textos Teóricos**



# Isidro Luna: Teatro caníbal, Dramaturgia *hacker*<sup>1</sup>

---

Cecilia Suárez Moreno<sup>2</sup>  
Universidad de Cuenca

## Introducción

Isidro Luna es uno de numerosos heterónimos<sup>3</sup> que utiliza Carlos Rojas Reyes (Ecuador, 1950) en su vasta y fecunda labor intelectual. Dramaturgo, narrador, filósofo, profesor universitario y fundador del Teatro del Quinto Río (1998) cuya estrecha relación con su obra es fundamental para comprender sus procesos, tal como lo ha señalado Diego Carrasco (2010, 11). Varias de las obras de Luna se han representado más de un centenar de veces, como ha acontecido con su *Héroe decapitado*, confirmando, en acto de completa fidelidad a la concepción de su autor y del grupo, que el teatro es más que escritura de textos; es, además, su escenificación.

---

1 Este artículo fue publicado en el libro conmemorativo del Bicentenario de la Independencia de Cuenca, 2020.

2 La autora agradece a la Universidad de Cuenca y a su Facultad de Artes por el apoyo brindado para la investigación que sustenta este trabajo, desarrollada dentro del proyecto “Dramaturgia de las artes escénicas. Forma y montaje

3 Se puede hacer y se han hecho detalladas y extensas reflexiones sobre el concepto de heterónimo, en torno de sus diversos usos históricos e incluso sobre las razones esgrimidas por notables escritores como Fernando Pessoa (2019). Siempre será necesario reflexionar sobre la comprensión que cada autor tiene del uso específico de este concepto en sus propios procesos creativos: así, por ejemplo, destacamos la concepción del autor que ahora estudiamos: “Un heterónimo no es otra cosa que el reconocimiento de este hecho: un inconsciente estético que se dota de un nombre. Al contrario de lo que pudiera creerse, no es el yo del artista que se escinde para proyectarse fuera de sí en otro sujeto con otro nombre; sino que es el espíritu estético que se vuelve sujeto” (Rojas, 2018).

Rojas ha escrito más de cincuenta obras teatrales reunidas, hasta ahora, en dos volúmenes (2010), (2013) y está listo un tercero. Con otros heterónimos, ha publicado también guion para cómic (Reyes, 2019); novela (Quiroga, 2016); tres volúmenes de estética reunidos con el nombre de *Estéticas caníbales* (2011), (2017), (2018) y su respectivo blog homónimo (2020b); Rojas es también un constante promotor de la escena cultural, unas veces como curador de salones y bienales de artes plásticas, otras como editor e incluso como mentor; pero sobre todo es sin duda, uno de los más prolíficos dramaturgos en el Ecuador actual.

El presente trabajo analiza algunos de los conceptos teóricos centrales de Isidro Luna como autor de un teatro caníbal y una dramaturgia *hacker*. El concepto de *hacker* o *hacking* lo tomamos del *Manifiesto Hacker*, en el que se define el sentido de esta operación, cuando afirma que “Para calificar como un hack, la hazaña debe estar imbuida de innovación, estilo y virtuosismo técnico” (Wark, 2004).

Pensamos que el concepto del Manifiesto en mención es de lo más pertinente para calificar la producción de Luna, si nos atenemos a las proyecciones de la meta que se propone desarrollar en diversos ámbitos artísticos y dramaturgicos; todas las estrategias artísticas y teóricas que permitan superar el canon moderno y posmoderno, y, particularmente, el paradigma hegemónico del teatro tradicional, convencional y comercial, y provocar la irrupción de otra dramaturgia destinada incluso a superarse a sí misma.

Sin perder de vista el trabajo dramaturgico de Luna que se ha publicado hasta ahora, como hemos dicho antes, *Teatro* (2010) y *Teatro político* (2013), el presente artículo analiza varias formulaciones teóricas del autor, provenientes de diversos textos y una reciente entrevista concedida por Isidro Luna a la autora de este trabajo (2020), así como las obras de teatro que escribió a lo largo de 2019 y durante la pandemia de la covid-19: *Puerta doblemente cerrada* y *Graznatúa y Pantacrúel* (2020).

## **Automatismos y trabajo técnico**

Sin duda, uno de los interrogantes que cuestiona con intensidad el pensamiento de escritores y artistas, e incluso de los críticos, se refiere a los métodos, procedimientos, mecanismos y técnicas que utiliza un autor para dotar a su obra de una determinada forma. No es menos cierto que también los creadores noveles suelen verse tentados a pensar que su

producción estaría obligada a optar entre automatismo o arduo trabajo técnico, planteándose un falso dilema que, de no ser resuelto oportuna y adecuadamente, puede tornarse un severo obstáculo que potencialmente devastaría su trabajo creativo.

Esta discusión estética sobre automatismo o trabajo técnico ha sido abordada por destacados creadores y teóricos de la literatura contemporánea, entre ellos, André Breton y Paul Valéry, paradigmas de una y otra posición. En el *Primer manifiesto del surrealismo* (1924), Breton confiere importancia mayúscula a un rumbo creativo sustentado en el fluir de la conciencia del autor que, liberado de toda censura, escribe, pinta, compone, etc. Como sabemos, se lo definía así: “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Breton, 2015). Sin duda, su influencia es visible en destacadas corrientes artísticas del siglo XX e incluso constatamos su reaparición en el presente.

Por otra parte, cuando Poe reflexiona sobre la construcción de *El cuervo* o Paul Valéry escribe *Eupalinos o el arquitecto*, desarrolla cada quien a su manera una Filosofía de la composición, que configura el paradigma de un escritor perfeccionista, intensamente preocupado por el trabajo técnico, al punto de considerarlo como el creador de toda una teoría de la construcción artística, sustentada en el concepto de *ostinato rigore*, divisa fundamental de Da Vinci, quien trabajaba orientado por esta premisa profundamente racional, sin prescindir de un margen de improvisación y azar, que se abren paso en el proceso de construcción de toda gran obra de arte (Oliveras, 2005, 149-150).

En la dramaturgia de Luna advertimos que ambos métodos —automatismos y trabajo técnico— no constituyen opciones ni dilemas, sino que se implican y mutuamente. Su autor los concibe como elementos complementarios e indispensables que le permiten producir una escritura que, siendo conducida inicialmente por impulsos automáticos —cuya riqueza proviene del inconsciente colectivo, como lo veremos luego— nunca pierde de vista el ejercicio consciente y laborioso que demanda el trabajo de construcción del texto dramático, en su doble dimensión lingüística y estructural, hasta que alcance una forma artística. Escuchemos las reflexiones del mismo dramaturgo sobre su trabajo creativo:

Escribo desde los automatismos. Me dejo llevar por el texto que viene a mi cabeza sin que lo haya convocado. Fruto muchas veces de búsquedas aleatorias en textos metafísicos o de cualquier otra índole alejada de la dramaturgia que provocan un estallido interno y, entonces, la obra toma forma.

En medio, ciertamente, hay mucho trabajo técnico tanto lingüístico como estructural que conduce la avalancha y la lleva hacia una dirección no siempre precisa. Intento no detener la palabrería del inconsciente colectivo que me atraviesa. Hay una necesidad profunda de vaciamiento, de volcar hacia afuera la interioridad entera, no con la finalidad de realizarla o de llevarla a un nivel superior de realidad o de conciencia. Lejos de esto, más bien se trata de hacer sitio allí dentro para que puedan habitar personajes, historias, diálogos, gestos, que luego se volcarán en escena (Luna, 2020b).

Esta lúcida conciencia del dramaturgo sobre la complementariedad del automatismo con el minucioso trabajo técnico se imprime en sus procesos creativos. Por una parte, en su declaración, advertimos la existencia de una línea de trabajo creativo que atiende las demandas propias del tratamiento del lenguaje dramático —personajes, historias, diálogos, didascalias, actos, escenas, etc.— y, por otra, las exigencias de un lenguaje poético que se produce con el trabajo con las palabras y las figuras retóricas.

En este marco existe una dimensión sustantiva del trabajo técnico de Luna, su permanente preocupación por el sentido y proyecciones del lenguaje y la comunicación, que tornan a sus textos en verdaderos laboratorios de experimentación y, al mismo tiempo, de agudo escrutinio de la textualidad, la ambigüedad, la polisemia, los sinsentidos e incluso la imposibilidad de una comunicación eficaz. Escuchemos al dramaturgo expresarse sobre este tema:

Por esta vía, regresa el tema del lenguaje al teatro; el texto en su doble vertiente: dramática y literaria, elemento como cualquier otro de la puesta en escena y con un cierto carácter estético, a veces estetizante. Pero el lenguaje no regresa de cualquier manera como mero hecho literario a ser dicho en un escenario.

Primero, hay una defensa estricta de que el texto tiene que ser dramático por sí mismo y que al ponerse en escena se sostenga como tal. No es un pretexto para hacer cosas en escena y dedicarse al performance. Preocupación por los aspectos formales del texto que se intenta que tengan la suficiente calidad.

Segundo, se da una batalla constante con y contra la textualidad, porque se considera que no se alcanza a decir lo que se quiere decir y que inevitablemente el texto dramático tiene una fase delirante. El inconsciente dramático se expresa de este modo, con sus recovecos, dudas, retrocesos, laberintos.

Tercero, experimentación lingüística y del montaje, especialmente en manos del Teatro del Quinto Río, porque se trata de obligarle a decir al texto aquello que no quiere decir, se trata de torturarlo, de hacerlo chirriar, incluso para evitar la cómoda satisfacción del espectador (Luna, 2020b).



Estos tres ejes de la dramaturgia de Luna aparecen a lo largo de varias de sus obras y puede verse de modo ejemplar en una de las más recientes, *Graznatúa y Pantacruel*, escrita al inicio de la pandemia. Sin ser poshistórico o posdramático, el teatro canibal asume la experimentación, uno de los rasgos que caracteriza el teatro contemporáneo.

El teatro poshistórico no es ahistórico, pues tiene en cuenta las circunstancias históricas, los contextos sociales y culturales y las condiciones geográficas. Pero si bien se alimenta de las condiciones sociales y culturales, cuestiona todos los componentes del acto teatral, y se somete a una constante experimentación; no se preocupa por la rentabilidad financiera ni el éxito, sino por el hecho teatral autónomo e independiente. Esta forma de teatro posibilita que el artista como tal se convierta en obra de arte (Araque O., 2011, 9).

La preocupación por la forma es visible en el trabajo dramaturgico de Luna como una estrategia fundamental de superación del canon posmoderno que ha promovido y practicado un constante desdén hacia la forma. Por ello, para nuestro autor es fundamental construir textos sensuales que puedan ser aprehendidos por los sentidos y la sensibilidad de los públicos y que, por ello mismo, se sostengan primeramente como obras de arte.

## **Inconsciente colectivo e inconsciente estético**

Dos conceptos articuladores y centrales de la dramaturgia de Luna son *inconsciente colectivo e inconsciente estético*. El inconsciente colectivo, esa dimensión psicológica que Carl Gustav Jung desarrolla desde 1919, con la finalidad de ampliar las nociones iniciales del freudianismo, es, a juicio del psiquiatra suizo, el origen de una obra de arte. La propuesta teórica de Jung no apunta solamente a desdivinizar las teorías filosóficas de Platón sobre la matriz de la obra de arte, sino que en los hechos ha suscitado nuevas búsquedas estéticas con la exploración del potencial creativo del inconsciente colectivo.

Al estudiar los complejos psíquicos Jung los divide en dos: personales y universales. Estos últimos surgen de estados emocionales esenciales de la humanidad. Corresponden, no al inconsciente personal, sino al “inconsciente colectivo”. Con ello, enriquece las nociones clásicas y abre las puertas de nuevas investigaciones tanto psicológicas como estéticas cuyas proyecciones son fundamentales, por ejemplo, el concepto de *arquetipos* que designa a “cada uno de los residuos primarios de la memoria, comunes a todos los individuos y localizados en el inconsciente colectivo. (Oliveras, 2005, 136-137)

Estos arquetipos “conforman un material inagotable que remite a las relaciones más profundas de los hombres con Dios y el cosmos y de los hombres entre sí” (*idem*, 2005). En *Psicología y poesía* (1930), Jung propone la existencia de dos tipos de creación: la una “psicológica” y la otra “visionaria”. La primera procede del ámbito de la experiencia humana y tiene que ver con lo conocido, mejor aún, con lo archiconocido sobre los sentimientos humanos como el dolor, el amor, el odio, el miedo, etc., es decir, un tipo de creación que permite al creador “entender a los demás”. La segunda, denominada por Jung como la creación visionaria, hace relación a lo desconocido, a aquello que sobrepasa los límites de lo que solemos denominar como “normal”, “su esencia es ajena, su naturaleza arcana, como si surgiera de las zonas no vigiladas de la psique” (Oliveras, 2005).

Isidro Luna afirma que su producción dramática explora y proviene precisamente del inconsciente colectivo:

Intento no detener la palabrería del inconsciente colectivo que me atraviesa. Hay una necesidad profunda de vaciamiento, de volcar hacia afuera la interioridad entera, no con la finalidad de realizarla o de llevarla a un nivel superior de realidad o de conciencia. Lejos de esto, más bien se trata de hacer sitio allí dentro para que puedan habitar personajes, historias, diálogos, gestos, que luego se volcarán en escena.

Son los otros quienes hablan dentro de mí, aquellos que escriben, que producen, que inventan al mismo tiempo que se inventan. Otros desconocidos, lejanos, a los que no intento prestarles mi voz, peor aún representarlos, sino dejar que hablen por ellos mismos, como decía Baudrillard: el otro por sí mismo, con la menor intervención de mi parte.

Quizás la pregunta clave tenga que ver con las tematizaciones subterráneas que toman formas en los textos que mi mano escribe conducida por algún titiritero, tal como concebía la historia Walter Benjamin. ¿De dónde proviene ese tratamiento de los argumentos y las elecciones dramáticas formales? ¿Qué segmentos de la realidad expresa y de qué manera lo hace?

¿Cómo se vuelve obra la deriva social, política y, desde luego, subjetiva? (Luna, 2020)

En esta reflexión sobre su producción teatral, Luna da un “giro dramático” que señala con claridad el carácter de sus exploraciones, ir más allá del paradigma hegemónico del teatro. El proceso creativo de Luna se sustenta en una necesidad no solo personal, sino sobre todo de la época, silenciar al ego, al yo, y dejar hablar al inconsciente colectivo, regla de oro promovida por cuatro grandes maestros del teatro Stanislavski, Grotowski, Chéjov y Peter Brook, para el entrenamiento actoral (Puerta, 2015), así como uno de los elementos medulares de la dramaturgia de Bertolt Brecht (1975), con quien la obra de Luna se vincula notablemente, en especial, con

la dialéctica de la aproximación y el distanciamiento y las concepciones del rol activo del espectador de las acciones dramáticas, presente también en las reflexiones de Jacques Rancière (2010), para quien el teatro es una forma de explorar las posibilidades de una nueva comunidad.

Luna *hackea* la ruta del teatro hegemónico. Compleja tarea, sin duda, pues, como sabemos, el yo ocupa la centralidad de la estética moderna y se disemina en el cuerpo de los lenguajes del posmodernismo hacia extremos absolutos, y porque son los otros quienes hablan en su teatro. Los frutos de la dramaturgia *hacker* de Luna se advierten en la exploración de otros dramas, los de la masa, silenciando los propios y liberando el camino para que se exprese la voz de los Otros. Este giro dramático implica un “olvido de sí” (Maslow, 1973). Al parecer, se trata de disminuir al máximo los recuerdos de las propias vivencias personales con la intención de explorar otros territorios desconocidos y, sin embargo, fecundos, los del inconsciente colectivo, con lo que Luna marca una ruptura evidente con una de las características predominantes de la producción artística moderna y posmoderna —esa autorreferencialidad dominante en ambas, quizás más visible en la segunda tendencia que en la primera— para bucear en aquellas zonas profundas que han sido virtualmente abandonadas por ambas estéticas, con notables excepciones, por cierto.

Luna emprende, entonces, en un camino que ha de conducirlo a desarrollar una dramaturgia antinarciso, una apropiación hacker que se nutre de los gestos medulares de las *Metafísicas Caníbales*, que afirman que la mejor forma de mirarse a uno mismo es, sin duda, observando a los Otros (Viveiros de Castro, 2014). Luna canibaliza este concepto del célebre antropólogo brasileño, transformando la perspectiva de sus textos teatrales y, con ella, inaugurando un trayecto artístico nuevo.

Luna se propuso salir de sí mismo para transformarse en ellos, porque en ellos estamos y, si somos, es porque en ellos nos encontramos. Nosotros somos ellos. O, en palabras del propio Viveiros de Castro: “el canibalismo es normalmente interpretado como una absorción del Otro, una introyección del Otro; ¿y si fuera lo contrario, y si el canibalismo, en verdad, fuera una manera de salir de sí mismo, de transformarse en Otro, y no de transformar al Otro en sí? (2013, 267).

Este nuevo gesto canibal de Isidro Luna tiene consecuencias decisivas; no se trata de un acto más, mucho menos de un hecho fortuito; sus proyecciones construyen una nueva deriva dramática en su trayectoria. Citemos nuevamente al propio Luna para comprender mejor su cometido: “(son) Otros desconocidos, lejanos, a los que no intento prestarles mi voz,

peor aún representarlos, sino dejar que hablen por ellos mismos” (Luna, 2020). Nótese la radicalidad del giro dramaturgico. Su autor no pretende representar a nadie, tampoco prestar su voz; más bien, se silencia y cede el espacio para que los Otros se expresen por sí mismos o, en palabras de Jean Baudrillard (1997), que sea “el otro por sí mismo”.

En cuanto a las historias, temas, personajes y gestos construidos en sus textos, la afirmación de Luna nos confirma su origen; es el inconsciente colectivo que se ha constituido en una de las exploraciones más relevantes del teatro contemporáneo y que Bertolt Brecht ya advertía como un rumbo sustantivo en el nuevo teatro que proponía en un texto de 1940 (1975).

Destaquemos el valor de esta búsqueda dramaturgica con otra afirmación que nos permite fortalecer el énfasis que Luna asigna al inconsciente colectivo: “La mano que mueve a la marioneta, que solo puede existir si se deja llevar, apenas sin ofrecer resistencia. Hay que ser honesto con el alma colectiva y reconocer que no es otra cosa que esa profundidad que encontramos que nos habita” (Rojas, 2018). Hacia el “alma colectiva” orienta el dramaturgo sus exploraciones y configura una nueva expresión estética que renueva la escena, suscita otras expresiones capaces de movilizar a los espectadores y despierta del silencio a las masas, de donde provienen justamente los personajes y los conflictos que Luna conforma en sus obras teatrales.

Las nuevas reflexiones que sobre el inconsciente colectivo se han producido en esta época dotan a la noción de una amplitud y profundidad mayores respecto de las formulaciones jungianas; es más, nos permiten hablar de una superación de las comprensiones clásicas, pues abarcan un conjunto de campos tan vastos como diversos, como podemos advertir en las siguientes líneas tomadas de las *Estéticas Caníbales*:

Inconsciente colectivo que, a mi modo de ver, adquiere diversos tipos de nombres en campos que aparentemente no tienen relación; denominaciones tales como intelecto general, conciencia de clase, conocimiento distribuido, alma colectiva, ánima, animismo, entendimiento agente e incluso la propia noción de dispositivo, máquina esquizoanalítica, máquina abstracta, remiten a fin de cuentas al mismo fenómeno. Curiosamente también se debería incluir aquí a la tecnología, en la medida en que expresa una concreción de un estado de desarrollo del intelecto general. Por el momento, a pesar de sus diferencias, sostendré que son variantes de una misma realidad y adoptaré el nombre de Forma Intelecto General para denominar a esa “entidad” que las subyace. (Rojas, 2018)

Una importante vertiente del teatro actual ha orientado sus energías a la investigación del inconsciente colectivo, como lo señala Araque:

Mientras que la historia dirige su mirada a los documentos escritos, para ratificar los acontecimientos conscientes y las acciones más explícitas del comportamiento social y de la cultura, el teatro poshistórico se dirige al estudio del comportamiento del inconsciente colectivo y para ello busca encontrar las relaciones entre historia y dramaturgia. Si bien la historia muestra hechos reales y acontecimientos que deben o pueden ser constatados, la dramaturgia muestra hechos que pueden ser tanto reales como inventados, es decir, está en relación con la historia cuando reconstituye un episodio pasado; pero cuando imagina la situación está en relación con la ciencia ficción. (2011, 8)

Sin embargo, insistimos que la dramaturgia de Isidro Luna se acerca más al teatro del absurdo y a las distopías utópicas antes que al teatro poshistórico, incluso si aceptamos, como lo hacemos, que este poshistoricismo incluye un tratamiento poético de la cotidianidad más simple, porque ella también es histórica. También porque, en los textos dramáticos de Luna, las referencias históricas han sido suprimidas casi completamente, para privilegiar un enfoque centrado en las batallas de la condición humana contra los desafíos, dolores y obstáculos que la vida y el mundo nos imponen.

Sin embargo, pese a la ausencia de coordenadas espaciales y temporales, no cabe duda que numerosos conflictos dramáticos que presentan los textos de Luna podrían ocurrir en la actualidad, como sucede en *Tatuaje* (2019) cuyos personajes representan las dramáticas seducciones impuestas por el hiperconsumo cuyos señuelos pretenden legitimar el ejercicio autoritario del poder. No es el futuro, sino el presente distópico el que se presenta y representa en esta obra.

Ahora bien, el presente apartado demanda una nueva conexión conceptual que nos permita establecer otro de los vínculos que teje el dramaturgo: “inconsciente colectivo” —intelecto general— con otra no menos importante y sustantiva, el “inconsciente estético” en particular. Para ello, citamos a Rojas cuando afirma que:

La obra proviene del inconsciente estético de la época, del momento en que vive. Allí el artista hace sus elecciones conscientes o inconscientes. Elegir significa dejarse penetrar por ese “intelecto general artístico” o, por el contrario, resistirse y hacer que la obra fracase y el artista triunfe. La plena realización del artista es la muerte de la obra de arte. (2018)

Llegados a este punto, es preciso destacar el carácter que asume el “inconsciente estético” que está contenido en todas “las formas artísticas producidas en el campo estético de una sociedad, con estructuras, tendencias, fracturas, tensiones, diversidades. Formas producidas históricamente, cambiantes, variables. Una deriva formal, un conjunto de formaciones “geológicas” con su propia temporalidad de larga duración, que secuestra la historia personal del artista y del espectador, imprimiéndole una velocidad distinta (*idem*, 2018)

En otras palabras, el inconsciente estético es ese inmenso y diverso corpus creado y disponible por la humanidad a lo largo de milenios y en una época determinada —danza, teatro, música, artes plásticas, literatura, etc.—, sujeto a una constante tensión y transformación, ya que cada escritor o artista se apropia a su manera y, por supuesto, lo recrea y enriquece. Desde la perspectiva del artista, es posible advertir que

(...) oscila entre dos temporalidades: la del inconsciente estético, que marca tiempos extendidos, que construye marcos de referencia amplios, de una época entera, que incluso pueden trasladarse a varias sociedades; y el tiempo biográfico, sumergido en condiciones concretas de existencia limitada y efímera. Dos tiempos, cada uno con su propia velocidad. Aquí hay un doble vínculo: la voluntad del artista tratando de detener el tiempo del espíritu estético o, por el contrario, un desistir, un volver inoperativa a esa voluntad, para dejarse arrastrar por ese flujo temporal que lo arrasa todo a su paso. (*idem*, 2018)

Creado por la comunidad artística a lo largo de su devenir histórico y en una época determinada, el inconsciente estético es para el intelecto creativo de un artista una potencia que se ofrece como posibilidad de imprimir sus propios giros; unas veces de orden conservador y repetitivo; otras de una marcada transformación como el curso que ha tomado la dramaturgia *hacker* de Luna. Lectores, públicos o espectadores percibirán estos “giros” cuando sometan un determinado dispositivo artístico —drama, novela, partitura, etc.— a un juicio comparativo que les permite obtener una valoración estética de la obra que comentan, o, desde otra perspectiva teórica, descubran el *habitus* de cada artista, en la perspectiva de Pierre Bourdieu (Cerón, 2019).

## La multitud, el personaje principal

Si bien, en algunas ocasiones, la obra dramaturgica de Luna nombra y caracteriza a sus personajes con sustantivos propios, Camila, Antonia, Fernando (Luna, 2010a), sus personajes se denominan mayoritariamente, Mujer 1, Mujer 2, Grupo de mujeres; o, más aún: Ella, Él, Una multitud, Director (Luna, 2010b) o Persona (2019). Estas marcas pueden interpretarse como signos connotativos de la preferencia del dramaturgo por los caracteres anónimos que, a su vez, nos remiten a una tipicidad que los torna representativos de la masa o la multitud. Como lo señala él mismo:

Dejar que la multitud se represente, nuevamente por ella misma, con sus contradicciones, sus miedos, sus cegueras, tropezándose con la realidad, sin saber exactamente qué quiere o adónde va. El ideal del dramaturgo es fundirse con la masa, volverse uno más, ser uno cualquiera. Creo que la obra *En la multitud* es la que expresa de modo explícito esta idea. (Luna, 2020)

El concepto de multitud está presente en textos medulares de la teoría política moderna y contemporánea, evidenciando su centralidad y proyecciones, pues no solo definen concepciones de Estado que se han construido históricamente en su torno, sino que es uno de los elementos claves del debate actual, especialmente, en el marco de la crisis de los Estado-nación y los efectos sociales y políticos de la globalización.

Mientras Thomas Hobbes en *De cive* (1652) define a la multitud como masa, muchedumbre o gentío, siendo parte constitutiva del Estado, si ha de tenerse como razón de Estado, evitar la guerra civil (Ferrater-Mora, 2001); Baruch Spinoza, en el siglo XVII, sostuvo que la multitud representa

“... una pluralidad que persiste como tal en la escena pública, en la acción colectiva, en la atención de los asuntos comunes, sin converger en un Uno, sin evaporarse en un movimiento centrípeto. La multitud es la forma de existencia política y social de los muchos en cuanto muchos: forma permanente, no episódica ni intersticial. Para Spinoza, la multitud es el arquitrabe de las libertades civiles” (Virno, 2003).

Luna ha expresado en numerosas ocasiones su adhesión a la filosofía de Spinoza, a quien suele citar con admiración en sus conferencias. También es oportuno destacar el vínculo que Luna establece con la dramaturgia de Brecht, precisamente en materia del lugar que ocupa la multitud en su dramaturgia, cuestión visible sobre todo en su texto “Sobre el modo

realista de escribir” (1940), configurado en medio del atroz escenario de la Segunda Guerra Mundial, el fascismo y el nazismo, “cuando la tragedia de la burguesía cede el sitio a la tragedia del proletariado... (cuando la multitud) es la sombra que proyecta la frustración de la revolución burguesa en Alemania” (Brecht, 1975, 68).

De modo que ya podemos preguntarnos qué es la multitud en nuestros días, sino la tragedia de un proyecto suspendido o aplazado, quién sabe si para siempre, por el inmenso poder del capital, las corporaciones y sus administradores que, aliados con los *mass media*, han instalado una sociedad del control que ha reducido a la multitud a mera masa informe, inerme, silenciosa. Sin embargo, esa masa es el personaje protagónico de la dramaturgia de Luna, pese a todas sus contradicciones y desolaciones, tal como es, con lo que es, y aún con lo que no puede llegar a ser; sin embargo, ahí está, en la acción dramática e incluso trágica, atravesada por sus mentises y debilidades, confundida.

## **Teatro y realidad**

Es imposible pensar hoy las relaciones estéticas que artistas y escritores tejen con la realidad a través de sus obras, sin tener presentes las inmensas transformaciones ocurridas en el mundo y la vida durante el último medio siglo en los campos científicos y tecnológicos, en el mundo de la producción y en las relaciones sociales. Tampoco es posible acercarnos a una reflexión semejante sin los aportes fundamentales de la teoría cuántica, la nueva antropología, el perspectivismo (Viveiros de Castro, 2013) y las ontologías amerindias (Rojas, 2020).

Los procesos de producción, circulación y consumo de una obra de arte, en la época del capitalismo tardío, están marcados de modo indeleble por la emergencia de nuevas realidades e incluso nuevas subjetividades que perciben el mundo y la vida de un modo diferente, influenciadas por contenidos y formas transmitidos por una diversidad de pantallas y dispositivos. En este contexto cabe preguntarnos: ¿qué vínculos puede tejer el teatro con la realidad? ¿Cuál es la nueva realidad del teatro en esta época tardía? Escuchemos a Luna pronunciarse sobre este tema:

(el teatro) no es un instrumento que exprese de manera directa una situación social. Habría que rastrear con detenimiento, hurgar, quebrar, para descubrir



los aspectos ocultos, sumergidos como corrientes oceánicas, que se espera que sean las que entren en los espectadores y produzcan allí sus efectos.

Por esto, de manera constante se apela al anonimato de los personajes que están disueltos en un él o ella y que más bien representan una tipicidad, la construcción de lo típico y particular, no singular, a la que se refería Lukács.

Y la fuerza arrasadora que aparece a momentos es la multitud, como personaje colectivo, como masa que se mueve libre y coordinadamente como un cardumen, pero también de manera inconsciente. (2020)

En efecto, la tipicidad lukacsiana (Lukács, 1967) de los personajes de Luna nos permite recordar que “... estos pertenecen a géneros, clases sociales o grupos de poder cuyos dramas se desarrollan en escenarios simples, con recursos mínimos, es decir, sin ningún alarde ni parafernalia; por el contrario, la voluntad estética del dramaturgo es que sean mínimos pero sugestivos, sugerentes, jamás grandilocuentes” (Suárez Moreno, 2013). Una tipicidad ciertamente histórica y social, no ideal ni esencialista, que ingresa a la escena mediante las voces de seres concretos de una época específica que representan clases sociales que se han convertido en mundiales.

Con lucidez el dramaturgo huye de cualquier adhesión a las estéticas del naturalismo o de las diversas vertientes del realismo, y construye un teatro deslocalizado que pone ante los ojos de los espectadores imágenes universales que evocan o sugieren tanto la homogenización del mundo y de las sociedades en el siglo XXI. No podemos dejar de citar la tesis dramática de Luna sobre este asunto:

Aquí surge la cuestión de la relación con la realidad. Desde luego no se recorre un camino fácil que vaya de lo social a su expresión en el teatro. Por eso se aleja de cualquier variante de realismo o naturalismo. Sin embargo, tampoco flota en el aire, en una nebulosa, sin referencia con el mundo concreto. Siguiendo a Brecht se utiliza constantemente estrategias de distanciamiento, de separación, que son sobre todo situacionales y en medio de ellas la realidad hace su aparición, siempre de modo indirecto. Por ejemplo, se reescribe *A puerta cerrada* de Sartre y allí se espera que haga contacto con la situación actual, aunque la pandemia ni siquiera se nombre. (2020)

Con gesto *hacker* la dramaturgia de Luna se plantea reescribir el clásico texto de Sartre de 1944, cuya historia sugiere que vivir hasta el final con los Otros es el auténtico infierno, porque en realidad el infierno son los Otros. Con el nombre de *Puerta doblemente cerrada* Luna se posiciona —sin mencionarla— en el escenario de la pandemia de la covid-19 con tres personajes que viven los padecimientos de un confinamiento, más aún, de un estado de excepción que tiende a volverse en su opuesto, aunque resulta de

ello una paradoja, se ha vuelto habitual. ¿Qué función puede tener el teatro en esta época tardía? Resulta necesario volver a escuchar las reflexiones de Rojas sobre este mismo tema:

El teatro imagina otras formas de vida y las coloca frente a nuestros ojos. Rompe la experiencia individual para trasladarla a otra esfera, a otro mundo, quizás similar, pero que al menos nos dice que hay algo por fuera de nosotros, puntos de vista que ni siquiera alcanzamos a comprender.

Por eso el teatro tiene que incluir una ironía sobre el autor, sobre la perspectiva propia, sobre el ridículo escritor que se concibe a sí mismo como la subjetividad que da sentido a la obra. Una subjetividad potente y constitutiva, a la imagen y semejanza de cualquier otro poder.

Necesitamos de una subjetividad que sea entendida como máquina, como mecanismo automático, que ocupe la superficie lingüística, que se haga desde fuera hacia dentro. En este sitio, las didascalias pueden tener una función que no se reduzca a ser un elemento subsidiario del texto o un mero instrumento del montaje; esto es, que vaya más allá de las acotaciones.

Unas didascalias que son el mecanismo interno de funcionamiento de la máquina abstracta teatral y que conducen a una variedad de formas que adquiere una dramaturgia. Estas didascalias parten de la estructura maquina del teatro caníbal, porque solo por medio de ellas son posibles las especificaciones de la forma teatro, porque crean los modos de efectución de la máquina. (2015)

En otras palabras, la dramaturgia y el teatro de Luna no corresponden al curso común de la vida de los seres humanos y menos todavía a lo que podría entenderse como los supuestos desarrollos lineales de la realidad, sino que, mediante un inmenso trabajo, construyen una máquina simbólica y un dispositivo teatral complejo, nunca complaciente como en su obra *La lengua madre* (2019), que demanda la complicidad de un espectador/lector dispuesto a deconstruir la vida y el mundo, e incluso de mirarse a sí mismo, a la manera de un espejo cóncavo, a veces con horror, otras con tristeza o tal vez con una cierta esperanza.

## **Presentación y representación: más allá de la modernidad y la posmodernidad**

A lo largo de varias décadas, analizando el devenir de las artes, especialmente de la plástica latinoamericana reciente, Carlos Rojas ha sostenido, con énfasis creciente una de sus principales tesis estético-política, el agotamiento del canon posmoderno. Su autor atribuye dicho agotamiento

no tanto a una caducidad temporal, sino a la radical impotencia de la posmodernidad para asumir la gran complejidad de la época que vivimos y sus grandes cuestiones económicas, sociales, políticas, culturales y psicológicas.

En ese marco teórico Rojas ha formulado sugestivas propuestas para la superación de dicho canon, que podrían sintetizarse en una deriva teórica que parte del *ethos* barroco, formulado por Bolívar Echeverría, avanza hacia su *ethos* caníbal y alcanza a constituirse en una estética *hacker*. Ninguno de estos puertos supone nostalgia ni retorno alguno a ninguna de las formas de la modernidad.

Rojas ha desarrollado y debatido esta tesis con varios grupos de investigación, planteándola como uno de los mayores desafíos teóricos de nuestro tiempo, y, al hacerlo, ha conjugado la dimensión estética con la política como elementos constitutivos del debate. Lúcidos exámenes de la contemporaneidad le han permitido diagnosticar la situación de las artes, sometidas a los avatares de la banalidad, el narcisismo, los simulacros y la viralidad, promoviendo importantes aportes de los miembros de dichos grupos de investigación en las artes plásticas, la danza, el teatro, la música, el diseño y la teoría (Teoría de la Forma, 2019)<sup>4</sup>.

En el campo de la dramaturgia son visibles los resultados de estos esfuerzos investigativos, en los montajes de varias de sus obras, *Un pueblo llamado desesperación*, *Elizabeth o la esclavitud* o *La silla vacía*, donde el dramaturgo, el director, los actores “se confronta(n) con el desafío de introducir el mundo de las imágenes digitales en su espacio sin lanzarse desesperadamente detrás de la lógica del performance ni retroceder hacia imágenes ilustrativas, modernas” (2017, 144).

A partir de estas tesis, Isidro Luna sostiene que el esfuerzo presente del teatro ha de reorientarse a superar el falso dilema entre presentación y representación, uno de los temas centrales de las querellas entre modernos y posmodernos. Para el efecto Luna propone que “en la presentación se visibilice la forma, el arte como aquello que se hace a través de la forma, se vuelve esencial. Y el campo de las representaciones tiene un doble lado: las significaciones de la forma y las del contenido, donde las primeras guían y contienen a las segundas” (2020).

Al desarrollo de una teoría de la Forma, Rojas ha dedicado otro esfuerzo teórico de inmensas repercusiones, especialmente en el volumen 3 de sus

---

4 Algunos de los proyectos y grupos de investigación de los que Carlos Rojas ha sido su mentor principal son “Hacia una nueva estética desde América Latina”, fase I y II, “Teoría de la Forma. Estrategias artísticas y teóricas para la superación del canon posmoderno”, “Dramaturgia de las artes escénicas. Forma y montaje dancístico y teatral”, ganadores de concursos académicos y fondos económicos, promovidos por la Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca, Ecuador.

*Estéticas caníbales* (2018), donde subraya la importancia del trabajo formal, técnico, mediante el cual la imagen, la palabra, el sonido, etc. adquieren calidad artística y pueden transmitir contenidos que sensibilicen al lector o al espectador.

Iniciado hace varias décadas atrás, el debate sobre presentación y representación podría suponerse superado en círculos académicos y artísticos, sin embargo, pese al estado terminal de la posmodernidad, no solo que sigue vigente, sino que continúa alentando una producción que permanece o reaparece, alejada de la forma, pese al inmenso cansancio de los espectadores, a la fatiga de los públicos que no encuentran sentido en el sinsentido, mucho menos ante desafortunadas acciones, por lo que anhelan una nueva dramaturgia que conjugue presentación y representación.

De tal forma, el teatro caníbal y su dramaturgia *hacker* no dialogan ni establecen intercambios con las vanguardias, “aunque se tome de estas ciertas temáticas y gestos técnicos, sino (que se plantea) ir más allá de la modernidad y posmodernidad” (Luna, 2020). Superarla, superándose a sí misma, inclusive. Ciertamente un gran equívoco atraviesa gran parte de los debates sobre el carácter de la presentación y la representación en las artes en general y, especialmente, en las artes escénicas. Su superación solo será posible con una voluntad de forma y contenido, de articulación de presentación y representación:

El equívoco de un teatro solamente de la presencia que huye de la representación como es el paradigma de la posmodernidad y del teatro poshistórico, constituye el punto de conflicto central, aquello que se combate de muchas maneras. Se trata de articular presentación y representación, donde en la presentación la forma, el arte como aquello que se hace a través de la forma, se vuelve esencial. Y el campo de las representaciones que tiene un doble lado: las significaciones de la forma y las del contenido, donde las primeras guían y contienen a las segundas. (Luna, 2020)

## **A modo de conclusiones**

Este trabajo no presume ni lejanamente haber analizado el complejo y múltiple conjunto de nociones y estrategias que caracterizan la dramaturgia *hacker* y el teatro caníbal de Isidro Luna. Los que aquí se han examinado son algunos conceptos desarrollados por su autor en un escenario casi baldío para el teatro, donde su proliferación cuantitativa es, sin duda, muy engañosa. Queda un inmenso trabajo por desarrollar en futuras

investigaciones que se emprendan. Aspiramos que estas páginas motiven a investigadores, profesores, estudiantes y públicos al descubrimiento de una obra rica y compleja.

La dramaturgia *hacker* de Luna apertura, sin la menor duda, un espacio nuevo y generoso para el teatro y el necesario debate sobre su existencia en la época actual, donde las obras dramáticas de su autor, las puestas en escena, así como sus textos teóricos portadores de nuevos y potentes conceptos ayudan a comprender mejor nuevas realidades y propiciar mejores interpretaciones de las artes escénicas.

La hipótesis formulada por Rojas en su momento para encauzar su titánica labor, cuando se preguntaba si “¿la estética caníbal se postula como candidata a un ethos de resistencia frente al capitalismo tardío?, (sí) ¿puede una voluntad de forma caníbal reemplazar a la forma de vida del *ethos* barroco?, ¿cómo habitar desde lo caníbal este lugar donde intentamos vivir lo invivible, decir lo indecible, decidir lo indecidible?, ¿lo caníbal es esa máquina trans-figural que requerimos como modo de oponerse a lo existente?” (*Estéticas caníbales*, 2016), hoy, puede ser respondida con una abierta afirmación. Su autor ha creado una nueva estética desde América Latina, ha reformulado la teoría de la forma y se encuentra en un devenir de superación constante de sí misma.

## Referencias

- Araque O., C. (2011). El teatro poshistórico. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, n.º 6, 106-119. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-TeatroPoshistoricoOEnDiferencia-3736400%20(1).pdf/.
- Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo*. Anagrama.
- Brecht, B. (1975). Sobre el modo realista de escribir. En A. Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo* (59-73). Era.
- Breton, A. (junio-julio de 2015). Primer manifiesto del surrealismo. *La Laguna. Revista Cultural*. <http://www.revistalalaguna.com/numeros-anteriores/numero-2/otono-surrealista-primer-manifiesto-surrealista-de-andre-breton-fragmentos.html#/>.
- Carrasco, D. (2010). De héroes, murciélagos y sopranos calvas. En I. Luna, *Teatro* (7-13). Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cerón, A. (2019). Habitus, campo y capital. Lecciones teóricas de un sociólogo bearnés. *Cinta moebio*, n.º 66, 310-320.
- Ferrater-Mora, J. (2001). Hobbes. En J. Ferrater-Mora, *Diccionario de filosofía* (1668-1673). Ariel Filosofía.
- Hobbes, T. (2014). *De cive*. Tecnos.

- Jung, C. G. (1930). *Psicología y poesía*. <https://1library.co/document/q59k3m7z-c-g-jung-psicologia-y-poesia-doc.html/>.
- Lukács, G. (1967). *Estética* (vol. III). Grijalbo.
- Luna, I. (2010). *Teatro*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Luna, I. (2010). Escenas de la vida privada de Camila. En I. Luna, *Teatro* (119-129). Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- Luna, I. (2010). En la multitud. En I. Luna, *Teatro* (221-237). Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Luna, I. (2013). *Teatro político*. Universidad de Cuenca.
- Luna, I. (2019). *La lengua madre*. Universidad de Cuenca.
- Luna, I. (2019). *Tatuaje*. Universidad de Cuenca.
- Luna, I. (2020). *Entrevistado por Cecilia Suárez Moreno*.
- Luna, I. (2021). *Tatuaje y otras obras de teatro*. El Apuntador y Sala Adentro. Edición digital.
- Maslow, A. (1973). *El hombre autorrealizado*. Hacia una psicología del Ser. Kairós.
- Oliveras, E. (2005). *Estética*. La cuestión del arte. Ariel Filosofía.
- Puerta, M. D. (2015). La llave de oro del entrenamiento actoral: silenciar al ego. *Publicaciones*, n.º 45. [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/5792-1233-1-PB%20\(1\).pdf/](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/5792-1233-1-PB%20(1).pdf/).
- Quiroga, L. (2016). *Polvo, sombra, nada*. Municipalidad de Cuenca.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Reyes, C. (2019). *Una sola alma*. Universidad de Cuenca.
- Rojas, C. (2011). *Estéticas caníbales* (vol. 1). *Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*. Bial de Cuenca y Universidad de Cuenca.
- Rojas, C. (2015). *Estéticas caníbales*. *Teatro caníbal*. <http://esteticascanibales.blogspot.com/2015/08/maquinas-teatrales-y-didascalias.html/>.
- Rojas, C. (2017). *Estéticas caníbales* (vol. 2). *Máquinas formales estéticas*. Universidad de Cuenca.
- Rojas, C. (2018). *Estéticas caníbales*. <http://esteticascanibales.blogspot.com/search/label/inconsciente%20est%C3%A9tico/>.
- Rojas, C. (2018). *Estéticas caníbales* (vol. 3). Del ethos barroco al ethos caníbal. Universidad de Cuenca.
- Rojas, C. (2020a). *Cuerpos amerindios*. Inédito.
- Rojas, C. (2020b). *Estéticas caníbales*. <http://esteticascanibales.blogspot.com/2020/>.
- Rojas, C., Suárez, C., Ortiz, E., Vázquez, A., Calle, G., Martínez, S., Bustos, C., Carrasco, D. et al. (2019). *Teoría de la forma*. Universidad de Cuenca.
- Suárez Moreno, C. (2013). Estética política en el teatro de Isidro Luna. En I. Luna, *Teatro político* (5-13). Universidad de Cuenca.
- Suárez Moreno, C. (2019). Una máquina simbólica: la novela barroca. En C. Rojas, C. Suárez y E. Ortiz, *Teoría de la Forma* (151-170). Universidad de Cuenca.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud*. Traficantes de sueños.
- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar*. Tinta Limón.
- Viveiros de Castro, E. (2 de agosto de 2014). El anti-Narciso. *U-ABC-Teoria*. <http://tijuana-artes.blogspot.com/2014/02/el-anti-narciso-viveiros-de-castro.html/>.
- Wark, M. (2004). *A Hacker Manifesto*. Jstore. [www.jstor.org/stable/j.ctvjz82nr.6/](http://www.jstor.org/stable/j.ctvjz82nr.6/).

# **La dramaturgia *hacker* de Ernesto Ortiz: cuerpo-movimiento, superficie de inscripción**

---

*Cecilia Suárez Moreno*  
**Universidad de Cuenca**

## **Introducción**

En Ecuador los procesos de producción, circulación y consumo de la danza contemporánea han sido tardíos y muy poco se ha teorizado sobre ellos, en contraste con las prolíficas reflexiones que se han escrito sobre las artes plásticas, la literatura o la música que, como objetos de estudio, gozan de una importante deliberación. Cuando se habla sobre los trabajos de bailarines y coreógrafos, la mirada aún está reducida al examen de la interpretación y al riguroso entrenamiento corporal que los artistas escénicos deben practicar (Mora, 2015). No es ajena a las artes escénicas esa precariedad que también afecta a las otras artes en esta época del capitalismo tardío. Sin duda, esta situación la comparten otros países latinoamericanos y europeos afectados por la crisis civilizatoria global (Jameson, 1995).

Pese a ello, la producción escénica del Ecuador actual ha vivido en los últimos años un despegue interesante. Siendo aún escasa y sobre todo poco difundida dentro del propio país, menos lo es fuera de él, sin embargo, es evidente que la apertura de varias carreras universitarias en este campo, como las que se desarrollan en la Universidad de Cuenca y en la Universidad del Azuay, cobran creciente rigor y prestigio e influyen en la formación profesional de bailarines y coreógrafos, en la calidad de las puestas en escena e incluso en la producción de investigaciones y publicaciones de los propios coreógrafos, así como en la generación de oportunidades para que los artistas realicen residencias, concurren a festivales, etc.

De modo que, aunque parezca una paradoja, en Ecuador, en los últimos años, hemos asistido al nacimiento de un sistema cultural y artístico —aun embrionario, por cierto— que propicia la producción escénica y la formación de públicos cada vez más interesados e interesantes.

Con la obvia excepción de las danzas ancestrales y las puestas en escena de algunas obras a cargo de compañías folclóricas que han intentado recrearlas, la danza moderna y la contemporánea escenificadas en Ecuador pueden reconocerse en una trayectoria que no sobrepasa un medio siglo de historia. En efecto, en 1976 se fundó la Compañía Nacional de Danza; en 1980 asistimos a la creación del Ballet Ecuatoriano de Cámara (Ballet Nacional del Ecuador, 2020); y veinte años después, se fundó la Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca, a comienzos del año 2000 (Delgado, 2017).

En este complejo proceso de constitución, se destacan los aportes de Kléver Viera (Toacaso, Cotopaxi, 1954) y Wilson Pico (Quito, 1950) como los pioneros de la producción coreográfica moderna y contemporánea en Ecuador. Posteriormente, en la década de los años noventa, emerge una nueva generación “sobre todo al interior del Frente de Danza Independiente de Quito que intenta renovar el lenguaje y los discursos de la danza ecuatoriana, principalmente por los referentes asumidos con los viajes al exterior que realizan algunos de estos incipientes coreógrafos: Terry Araujo, Carolina Vásconez, Pablo Cornejo” (Ortiz Mosquera, 2017, 10).

Salvo las experiencias de alguno de los conservatorios nacionales circunscritos a la enseñanza de la danza clásica, es preciso destacar que la enseñanza académica de la danza contemporánea en Ecuador es relativamente reciente. Con certeza, la fundación del programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, en el año 2003, marca un hito fundamental (Carpio, Crespo *et al.*, 2019).



Como se puede ver, estos procesos han sido tardíos y lentos en Ecuador y, más aún, los inicios de la danza moderna y contemporánea estuvieron marcados por una estética “Apegada, casi sempiternamente, a la insoslayable necesidad política de reflejar la realidad —con todas sus improntas y sus fantasmas—, la danza en Ecuador ha discurrido llena de personajes históricos y cotidianos, conflictos sociales, panfletos discursivos y verdades históricas” (Ortiz Mosquera, 2017, 12).

Sin la menor duda, la anterior afirmación es una cuestión estética y política de honda complejidad, imposible de desarrollarla en este trabajo pues merece una investigación exhaustiva y detallada que explicaría este carácter ancilar de las artes latinoamericanas —literatura, artes plásticas, teatro, ensayo e incluso danza— que, en varias etapas históricas de su construcción, ha compartido con su función propiamente estética, como lo han demostrado relevantes trabajos de proyección continental como los de Benjamín Carrión (1985), Roberto Fernández Retamar (1979), Agustín Cueva (1967), Jean Franco (1975), entre otros.

La hipótesis de trabajo que desarrollaremos aquí propone que la obra de Ortiz Mosquera está renovando la danza en Ecuador como fruto de una dramaturgia *hacker* cuyos aportes se evidencian en varios conceptos constructivos que este trabajo analizará en las siguientes páginas.

Entendemos por dramaturgia *hacker* una poderosa voluntad del creador dispuesta a repensar los procesos de creación y producción artística existentes en el campo artístico, con la finalidad de cuestionarlos y recrearlos, poniéndolos bajo sospecha, devorándolos, esto es, *hackeándolos* creativamente, incluso los propios, con la finalidad de superarlos, construyendo otras formas de estructurar la escena. “El concepto de hacker o hacking lo tomamos del Manifiesto Hacker, en el que se define el sentido de esta operación, cuando afirma que “Para calificar como un hack, la hazaña debe estar imbuida de innovación, estilo y virtuosismo técnico” (Wark, 2004).

La revolución científica y tecnológica, productiva, económica, política y social ocurrida durante el último medio siglo ha cambiado totalmente los escenarios de la vida y el mundo. Las artes no son la excepción. Las transformaciones generales no han pasado inadvertidas por los actores del mundo de las artes y sus prácticas artísticas, incluso la sensibilidad de los espectadores, quienes reflexionan e interpretan la creatividad de los artistas o creadores, de una manera diferente a la conocida hasta ahora (Wark, 2004).

Una dramaturgia *hacker* no hace relación a la idea de robar información; incluso esta idea —la del robo— es objeto de sostenidos debates e interesantes polémicas. La noción de *hacker* o hackeo está basada más bien en conceptos filosóficos, científicos y estéticos que se han desarrollado y consolidado a lo largo varios años como una línea de investigación-creación asumida por varios y sucesivos proyectos de este grupo de investigadores de los que Ortiz ha sido parte sustantiva, teniendo como referentes teóricos centrales las proposiciones de *Estéticas caníbales* (2011, 2017, 2018) y la *Teoría de la Forma* (2019), formuladas por Carlos Rojas Reyes, asesor de varios de aquellos proyectos.

La proposición central de las Estéticas Caníbales/*hacker* puede resumirse como hemos afirmado en otra oportunidad, citando a su autor cuando se pregunta si:

(...) ¿la estética caníbal (*hacker*) se postula como candidata a un *ethos* de resistencia frente al capitalismo tardío?; (si) ¿puede una voluntad de forma caníbal reemplazar a la forma de vida del *ethos* barroco?; (o) ¿cómo habitar desde lo caníbal este lugar donde intentamos vivir lo invivible, decir lo indecible, decidir lo indecidible? ¿Lo caníbal es esa máquina trans-figural que requerimos como modo de oponerse a lo existente?" (Rojas citado por Suárez Moreno, 2019, 48).

Uno de los ejes centrales de las Estéticas Caníbales en su evolución hacia lo *hacker* es su actitud predatoria. Se trataría de devorar y devorarse, como lo hicieron en su momento el movimiento antropofágico brasileño en los años treinta o el tzantzismo ecuatoriano en los años sesenta (*idem*).

Una segunda característica de las Estéticas Caníbales es su perspectivismo amerindio que “nos permite mantener bajo sospecha el paradigma gnoseológico occidental y comprender el mundo latinoamericano, sus culturas, sus artes y su pensamiento desde otra perspectiva, radicalmente diferente y, por supuesto, más enriquecedora. Las consecuencias de esta nueva mirada son múltiples, destaquemos quizás una de las de mayor relevancia, a decir de Rojas: “Cada cosa prehende el mundo a su manera; esto es un hecho cognoscitivo. Este aspecto vendrá después y la perspectiva epistemológica tendrá que derivarse de la perspectiva ontológica” (Rojas citado por Suárez Moreno, 2019); (Rojas, 2020).

En las nuevas expresiones artísticas, sabemos que el público asume un rol mucho más participativo. Ya Duchamp planteó que la obra no puede existir sin el público; las obras tienen que relacionarse con él para existir realmente, porque los espectadores pasaron de ser consumidores pasivos a comprometerse activamente con la experiencia estética y su

interpretación. Todos los experimentos, recursos y medios son aceptables para crear una obra de arte, sin duda. Los cánones, formas y figuras de la producción artística contemporánea se están diluyendo; de igual manera, los límites y criterios para saber qué es arte y qué no lo es se desvanecen. Pero si todo puede ser obra de arte, ¿cómo conocer cuándo una obra es efectivamente obra de arte? En estas condiciones es indispensable una teoría de la obra de arte, una reflexión que nos permita analizar sobre lo que es ahora el arte, en las circunstancias de nuestro tiempo, y a las obras tal como se producen alejadas de la belleza (Didi-Huberman, 1997).

Ernesto Ortiz Mosquera es actualmente docente investigador de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Hasta la fecha, ha producido más de treinta obras; ha participado en varias residencias artísticas fuera del país, en las universidades de Harvard, Vassar, Illinois, y ha impartido talleres en instituciones culturales de Argentina, Brasil, Cuba, entre otras. Ortiz es también director del laboratorio de danza contemporánea de dicha facultad y fue investigador-creador del proyecto “Dramaturgia de las artes escénicas. Forma y montaje dancístico y teatral”, ganador de la XVII convocatoria de proyectos con fondos de investigación de la Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca. Ernesto Ortiz es también un prolífico crítico de la danza y autor de varios artículos y libros sobre la danza, entre los que se destaca *La creación en danza. Un acercamiento desde la intertextualidad y la composición en tiempo real* (2017).

## **El cuerpo-movimiento, una superficie de inscripción**

La modernidad ha producido sugestivos y múltiples aportes filosóficos y antropológicos sobre la noción de cuerpo humano. Las sociedades tradicionales occidentales no distinguían entre cuerpo y persona. En tanto que, en el pensamiento ancestral amerindio, la noción de cuerpo es un elemento fundamental de las concepciones sobre la personalidad de varias cosmovisiones amerindias (Rojas, 2020)

En efecto, Rojas analiza varias investigaciones antropológicas efectuadas en la Amazonía —donde el cuerpo es una noción central— y también entre los pueblos tsáchilas, mapuches, tzeltales y achuar, demostrando que “De todas maneras, parece claro que hay una contraposición entre el privilegio de la visión unitaria de la persona, en cuanto individuo, en Occidente y la capacidad de las personas amerindias de ser divisibles, partibles, fractales, *dividuos* en vez de individuos” (*idem*, 2020).

Por su parte, David Le Breton afirma que, solo con el advenimiento de la modernidad, emerge con nitidez la noción de “cuerpo” y, más aún, el análisis de sus prácticas, lo que ha contribuido al nacimiento del individuo y, con él, al surgimiento del individualismo:

El cuerpo moderno pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser su cuerpo). El cuerpo occidental es el lugar de la cesura, el recinto objetivo de la soberanía del *ego*. Es la parte indivisible del sujeto, el “factor de individuación” (E. Durkheim) en colectividades en las que la división social es la regla. (Le Breton, 1995, 8); (Simondon, 2007)

Para subrayar el carácter moderno de la noción de “cuerpo”, Le Breton (1995) analiza las prácticas de la medicina clásica que hacen del cuerpo una suerte de *alter ego* del ser humano, al punto que, cuando pretenden una cura del enfermo, en realidad asumen que su tarea es sanar una enfermedad en abstracto, desconociendo la historia personal del enfermo, sus marcas inconscientes, sus entornos, etc.

En las sociedades medievales y renacentistas, la muerte tuvo significados distintos de los actuales y los clásicos; por ejemplo, para evidenciar lo anteriormente dicho, el mismo Le Breton cita una escena de la célebre *Opus nigrum* (Yourcenar, 2018), cuando Zenón, un ficticio médico, filósofo y alquimista del siglo XVI, junto al padre de un joven que ha fallecido, practican el desecamiento del cadáver como un trabajo sobre “un hermoso ejemplar de la máquina humana”, antes que sobre el cuerpo del hijo o del amigo (1995, 10-11).

De modo que las reflexiones filosóficas, antropológicas, médicas, estéticas y morales sobre la noción de “cuerpo humano”, más aún, aquellas que se centran en torno del sentido de “mi cuerpo” corresponden a la contemporaneidad occidental (Ferrater Mora 2001, 758).

Por su parte, Carlos Rojas (2014) plantea un abordaje teórico distinto a la noción de cuerpo, y lo hace de la siguiente forma: en primer lugar, destaca que accedemos al cuerpo mediante una multiplicidad de representaciones, que siempre están mediadas y son producidas socialmente. De hecho, todo cuerpo, no importa en qué estado se encuentre, contiene ya los principios de su propia representación. Hay un continuo entre cuerpo y mente, a través del cual viajamos una y otra vez. Cuerpo y representación siempre van juntos formando un doble vínculo. La danza y el teatro son

modos de indexación, de concreción, de los cuerpos posibles en estados específicos; son formas de explorar corporalidades desconocidas y trans- portar con ellas diversos órdenes imaginarios y simbólicos.

De esta afirmación formulada por Rojas, destacamos el carácter social de las representaciones del cuerpo y la potencialidad que tienen la danza y el teatro de explorar las corporalidades, en tanto indexaciones. Los tres modos de la representación que estudiará Rojas en varios textos y desarrollará in extenso son la representación política, la estética y la científica. Una indexación, en los desarrollos de las Estéticas Caníbales, es la forma concreta, específica, particular que un artista crea y con la que genera un determinado aporte en un campo específico: narrativa, poesía, danza, teatro, etc.

Una característica sustancial de los cuerpos amazónicos es que “se encuentran en un permanente flujo de intercambios con los otros, que hace que sean ‘continuamente fabricados’, bien sea en su relación con la alimentación, los rituales, la medicina, etc.” (Rojas, 2020, 6); cuestión que, a nuestro criterio, es aplicable a las artes por ser formas simbólicas que se alimentan de un constante intercambio que les permite crear(se) y recrear(se), tanto dentro de un canon determinando cuanto con el corpus completo de un mismo artista.

Rojas realiza una afirmación que nos permite profundizar en el mundo de la estética productiva, sobre todo, para comprender mejor los procesos de intercambio que el cuerpo del artista es capaz de agenciar:

El cuerpo Wari actúa a partir de los intercambios de sustancias con su entorno, de su memoria y de las acciones específicas de la que es capaz. Se podría decir que es una máquina abstracta, donde tenemos no solo disposiciones, sino dispositivos, lo que permite entender tantos los flujos como la fijación y la estabilidad provisional que pueden adquirir dichos cuerpos. (2020, 7)

En la misma dirección, Rojas concreta los orígenes panamazónicos de su *Estética Canibal* cuando afirma que:

Las acciones están orientadas especialmente a la potencial transformación de los seres, en una lógica predatoria; esto es, en relación con los otros que pueden matarme Predominio del enfoque predatorio que permanece como un sustrato incluso en el momento en que los Wari toman contacto con el cristianismo y se convierten, donde sigue manteniéndose la batalla por definirse como humanos. (Ibid, 7)

Y, más específicamente, la indexación de la danza solo puede ocurrir con el concurso deliberado y consciente de uno o varios cuerpos en movimiento que adoptan y adaptan ciertas reglas, que se expresan desde esta superficie de inscripción. A la par, hemos de preguntarnos: ¿cuáles son los significados y las implicaciones estéticas y extraestéticas contenidos en la noción del cuerpo como una superficie de inscripción, especialmente ahora cuando estas han experimentado un giro ontológico, un cambio de paradigma? (Rojas, 2017).

En primer lugar, resulta necesario destacar el carácter tecnológico de una superficie de inscripción. Desde la escritura hasta la danza, incluyendo el teatro, las artes plásticas, la literatura y la música, que poseen su propio régimen tecnológico, es decir,

unas determinadas “reglas” de producción de su propio lenguaje al que sus usuarios o creadores incorporan variantes o creaciones nuevas. (Para profundizar la noción de regla que utilizamos aquí se puede ver Wittgenstein, 1983, y Agamben, *Atísimas povertá*, 2011, y *¿Qué es un dispositivo?*, 2011).

Sin duda, todas las tecnologías de las superficies de inscripción están signadas por un determinado ejercicio histórico y social del poder al que dialécticamente responden. Por ejemplo, en un *ethos* histórico determinado —realista, por ejemplo— es probable que el régimen de sensibilidad sea proclive a censurar y normalizar los usos del cuerpo, en tanto que ciertas obras de arte que pertenecen a otro régimen de sensibilidad —al *ethos* barroco, por ejemplo— producirán obras de danza, teatro, poesía, novela, etc. que ensalcen el hedonismo, la sensualidad, la libertad, los usos libres del cuerpo, etc. (Echeverría, 1998).

En segundo lugar, afirmar que el cuerpo-movimiento es la superficie de inscripción de la danza supone destacar su permanencia a lo largo de milenios y su persistente capacidad de transformarse de modo constante.

En tercer lugar, también es importante señalar que el cuerpo-movimiento que crea la danza es una superficie de inscripción que “está conformada por una determinada tecnología junto con el régimen —o los regímenes— que se desprenden de la emergencia de esta tecnología, así como los modos en que el poder escribe en dicha superficie, así aunque sea marginalmente los oprimidos alcanzan a colocar allí sus propios signos o proponer fragmentariamente otros regímenes, que son tanto discursivos como imaginarios (Rojas, 2017, 140).

Finalmente, en cuarto lugar, es preciso preguntarnos de qué modo la producción de la danza responde creativamente a las transformaciones que

ha producido la era de las pantallas. La cuestión que nos atañe tiene que ver con el surgimiento de otra superficie de inscripción que emerge con la aparición masiva de las pantallas y la tecnología digital, un *hardware* y un *software* que desembocan en una proliferación de dispositivos de diverso uso y la consecuente producción de regímenes de lo virtual marcados por lo que se conoce con el nombre de efecto de superficie (Nusselder citado por Carlos Rojas 2017, 141); (Nusselder, 2013).

La danza como el teatro devienen pantallas en tanto superficies de inscripción, y en el caso la danza caníbal o *hacker*, se entrecruzan diferentes regímenes textuales y figurales, planos de la representación y planos expresivos, (que) conducen a la formación de una máquina abstracta (Rojas, 2017, 143).

Se ha producido, entonces, en esta época del capitalismo tardío, una profunda transformación de las máquinas cuyos efectos también se proyectan sobre la ontología de las obras de arte; las artes escénicas también están experimentando esas transformaciones en su forma, que no tiene que ver con lo que suele denominarse como lo posdramático, sino más bien con sus planos representacionales y expresivos que transitan a la era de las pantallas (Raunig, 2008).

En el siguiente apartado de este trabajo analizaremos los ejes transversales que caracterizan, a nuestro criterio, la dramaturgia *hacker* de Ernesto Ortiz y que combina varios planos representacionales.

## **1. La intertextualidad en los procesos creativos de la danza**

En 2009, Ernesto Ortiz gana el Premio a la Producción Coreográfica, dentro del Sistema Nacional de Premios, convocado por el Ministerio de Cultura del Ecuador, con el proyecto “Negra Boca del Sueño”. Su obra se estrena en marzo de 2010, en la Sala Ocho y Medio, con gran éxito. En este trabajo Ortiz, además de dirigir a la cantautora Joanne Vance, construye una potente intertextualidad con el cine de A. Minghella (Ortiz, s/f). La intertextualidad como eje transversal de la dramaturgia *hacker* de Ortiz se visibiliza también en *La señorita Wang soy yo* (2014), cuando el coreógrafo dialoga con la estética del cineasta Wong Kar-wai, que actúa como hipotexto de su obra (Ortiz Mosquera, 2017, 47).



La señorita Wang soy yo, 2014.  
Ernesto Ortiz. Archivo personal.

Desarrollada conscientemente por Ortiz Mosquera, esta intertextualidad es su ruta de investigación-creación artística cuyos productos son nuevas indexaciones que provienen de un juego de combinaciones que le permite dialogar con otras superficies de inscripción como el cine, la música, la poesía, etc., de modo que se potencien los efectos de superficie de sus obras coreográficas para alcanzar una densificación conceptual en la lectura de la escena, tornándola no solo más atractiva y contemporánea para el espectador sino superando la banalidad posmoderna hegemónica con alusiones constantes y profundas a temas existenciales y eróticos.

Este primer momento investigativo-creativo de intertextualidad conduce a Ortiz a la siguiente estación, a la que él mismo denomina “trans-textualidad”, a la manera de Gérard Genette, es decir, aquel lugar estético donde el creador se confronta con la producción de un hipotexto previo “lo estudia, investiga, y lo consume desarrollando así un producto nuevo” (Ortiz Mosquera, 2017, 44).

La intertextualidad se convierte en un permanente diálogo de la dramaturgia hacker de Ortiz con otras artes, gracias a los vínculos que Ortiz teje con el cine, la literatura, la arquitectura en pos de un hipertexto y, lo que es más, a partir de una imaginación potenciada por aquellos nexos, que le permiten producir obras coreográficas que se sostengan por sí



mismas, a la manera de Leonardo Valencia, cuando en su ensayo El síndrome de Falcón afirma: “Construir una novela que se sostenga sobre todo por sí misma, sin ninguna deuda u obligación con su referente, sino que lo maneje de acuerdo a su específica e individual necesidad imaginaria y su particular fuerza estética” (*ibid*, 50).

Ortiz persigue con afán que los bailarines con quienes trabaja sus obras sientan estas experiencias intertextuales con las otras artes, desde sus propias subjetividades, que descubran su propio lenguaje, e incluso reconstituyan sus propias identidades (*ibid*, 50-51).



Negra boca del sueño, 2009.  
Ernesto Ortiz. Archivo personal.  
Premio a la Producción Coreográfica.

## **2. Hackear el espacio y tornarlo otro**

Otro de los ejes transversales de la dramaturgia *hacker* de Ortiz es la incorporación plena del espacio al dispositivo escénico. No se trata de un espacio concebido como mero escenario ni como expansión, como ocurre con otras expresiones estéticas de este campo, sino de una integración plena, de suerte que se torna parte constitutiva y sustancial de las obras, o, en palabras del propio Ortiz: “el espacio específico en el que acontece la danza es parte decisiva de tales selecciones” (Colectivo de autores, 2019, 263). El análisis de algunas de sus obras nos permitirá verificar lo afirmado.

En este sentido las elecciones espaciales de Ortiz se sustentan en criterios en torno al valor arquitectónico, histórico y espacial de ciertas edificaciones de carácter patrimonial, consideradas como emblemáticas,

lo que las convierte en hitos urbanos de significación histórica, social e incluso estética.

Tradicionalmente, las obras coreográficas se han escenificado en espacios convencionales como teatros y salas; ahora Ortiz las lleva a lugares tan significativos como la sede de la Bienal de Cuenca que, además de su importancia cultural *per se*, es una estructura representativa de una arquitectura que combina artesonados metálicos europeos con carpintería artesanal de orígenes locales, que desbordan el concepto de escenario para transformarse en parte integrante de *La señorita Wang soy yo* (2014), cuyo estreno tuvo lugar precisamente allí.

En esta misma dirección Ortiz decide estrenar *Vanishing Act* (2017) en la antigua Escuela de Medicina de la Universidad de Cuenca, construida en 1916 y ubicada en el Barranco de Cuenca, zona declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco (1999) y, al mismo tiempo, un hito urbano, pues constituye el borde entre la vieja ciudad de trazado colonial, levantada según regulaciones reales del siglo XVI, y la ciudad moderna, planificada y construida a partir de la segunda mitad del Siglo XX (Junta de Andalucía, 2014).

No se trata de un espacio donde la obra es simplemente escenificada ante los ojos del público, sino que la edificación “actúa”, al convertirse en parte constitutiva del dispositivo escénico. El espacio no es un mero escenario, sino la posibilidad de superarse a sí mismo, en la búsqueda permanente de una nueva manera de poner en escena las obras.

El espacio se torna otro.



*Vanishing Act*, 2017.

Ernesto Ortiz. Archivo personal.

Ortiz hace un gesto caníbal o *hacker* cuando integra sus obras con antiguas casas de propiedad de familias burguesas europeas que migraron a Cuenca e instalaron las primeras industrias de bebidas en esta ciudad, como cuando estrena *El corazón es un órgano de fuego* (2019). Junto al efecto dramático que generan estas decisiones del coreógrafo sobre la incorporación de estos espacios, sus ejercicios compositivos potencian los recorridos espaciales de los bailarines y promueven unas atmósferas particulares que tienen efectos emocionalmente muy potentes, al punto de que los espectadores se involucran con el espacio y la obra, de manera simultánea.

Estos escenarios hackeados que forman parte de la ciudad y sus lugares de la memoria provocan lecturas subjetivas de gran incidencia en la sensibilidad y la imaginación de los públicos. Lugares que, pese a su gran valor histórico y estético, generalmente son desconocidos por la mayoría de las personas, por lo que las obras permiten que ingresemos a otros imaginarios urbanos, gracias a esta incorporación de la danza que navega en pos de nuevos efectos de superficie en la era de las pantallas.



*Alina* 06. 2015.  
Ernesto Ortiz. Archivo personal.

### 3. Movilizar el concepto de “obra” hacia el de acontecimiento (Ortiz, 2017, 30)

Ortiz construye consciente y afanosamente dispositivos escénicos que trasciendan la noción moderna de “obra” y se tornen acontecimientos. En la línea de Alain Badiou, la dramaturgia de Ortiz anhela que un acontecimiento posibilite el encuentro del sujeto con la verdad:

(...) la verdad estalla en el acontecimiento y se propaga como una llama en el soplo de un esfuerzo subjetivo siempre inacabado. Porque la verdad no es asunto de teoría, sino una “cuestión práctica” ante todo; no es la adecuación de un saber a su objeto, sino algo que llega, un punto de exceso, una excepción *événementielle* [acontecimental: neologismo, relativo al acontecimiento, NdT], “un proceso de donde emerge algo nuevo”. Es por eso que “cada verdad es a la vez singular y universal”. (Bensaid, 2004)

Una verdad compleja, extremadamente distante de la que emana de la literalidad; una verdad estética que demanda un espectador cómplice, despierto, en estado de alerta constante, dispuesto a contribuir con las intenciones del coreógrafo, incorporando su propia subjetividad y experiencia vital y cultural, para acceder a lecturas múltiples que se desprenden de la potencia estética del acontecimiento.



*Bésame*, 2013.

Ernesto Ortiz. Archivo personal.



*Alina 06, 2015.*  
*Ernesto Ortiz. Archivo personal.*

**4. La danza como espacio de resistencia a los discursos hegemónicos** que pretenden dominar el cuerpo y también como espacio de deconstrucción de los discursos y verdades absolutas (Ortiz, 2017).

Cuando pretendemos acercarnos al análisis de la dramaturgia de la danza, será necesario volver sobre algunas de las más importantes reflexiones sobre la noción de cuerpo. En este caso en particular, para formular el concepto de cuerpo-movimiento como superficie de inscripción de la danza.

En primera instancia recordemos las reflexiones de Michel Foucault sobre la dominación ejercida por el poder sobre el cuerpo y su respuesta. El dominio, la conciencia de su cuerpo, no han podido ser adquiridos más que por efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación de la belleza del cuerpo... todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo, mediante un trabajo insistente, metódico que el poder ha ejercido sobre el cuerpo de los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano. Pero desde el momento en que el poder ha producido este efecto, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, el placer contra las normas morales de la sexualidad. Y de golpe aquello que hacía el poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado... El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo (Foucault, citado por Islas, s/f, 128).

De esta forma, Foucault (2007) (2002) no solo descubre desde los más antiguos mecanismos de la dominación ejercidos desde el poder —el antiguo aforismo atribuido a Platón *mens sana in corpore sanō*— sino que, a la par, advierte su resistencia dialéctica contra los dispositivos de dominación, especialmente en los terrenos de la sexualidad y el erotismo.

Genoveva Mora (2015), crítica de las artes escénicas, ha sostenido que:

“La diferencia es que este nuevo movimiento dancístico (que se desarrolla en Ecuador) no asume al cuerpo como herramienta para ser entrenada. Para estos jóvenes el cuerpo es quien habla, para ellos el cuerpo no solo da cuenta del sentido narrativo sino de cómo estamos hoy, de qué nos pasa como seres sociales y políticos.

La danza no es, no puede ser, un reflejo del mundo, sino que, como maquinación estética y simbólica que es, reacciona ante un mundo y una época; toma posición, produce —crea y recrea— y, por supuesto, delibera. La danza como espacio de resistencia a los discursos hegemónicos que pretenden dominar el cuerpo y también como espacio de deconstrucción de los discursos y verdades absolutas sobre el cuerpo.

Los regímenes modernos de la danza entrenan cuerpos cuyo destino es la contemplación ante los ojos de los públicos y la crítica, cuerpos lucidos en trajes fastuosos, exhibidos en escenarios glamurosos, aplaudidos e incluso ovacionados; los nuevos regímenes de sensibilidad, entre ellos, la dramaturgia hacker que desarrolla Ortiz, pretende liberar los cuerpos, contribuir a una toma de conciencia de sí mismo y de la otredad, así como de los entornos de dominación vigentes desde la catástrofe que se manifiesta en una diversidad de órdenes, económico, social, político, ambiental, etc. hasta de cuestionar las verdades absolutas. No son cuerpos que se limitan a un entrenamiento, ciertamente riguroso, sino que desbordan esas prácticas para tornarse conciencia de sí mismo y sus entornos, haciendo las estéticas de Peter Brook y Romeo Castellucci, reinventándolas en un aquí y un ahora específicos.

Deconstruir, entonces, los discursos del poder en sus más diversas manifestaciones; enfrentarse con ellos, desde el movimiento coreográfico para auto conocerse y resistir con mayor fortaleza ante el dominio planetario que se ha expandido hasta lugares insospechados, sobrepasando incluso las premoniciones orwellianas y tornándose una distopía imposible de vivir, sino es gracias a la creatividad y la crítica.



“ValSparaíso, siete estaciones”, 2013. Valparaíso.  
Ernesto Ortiz. Archivo personal.

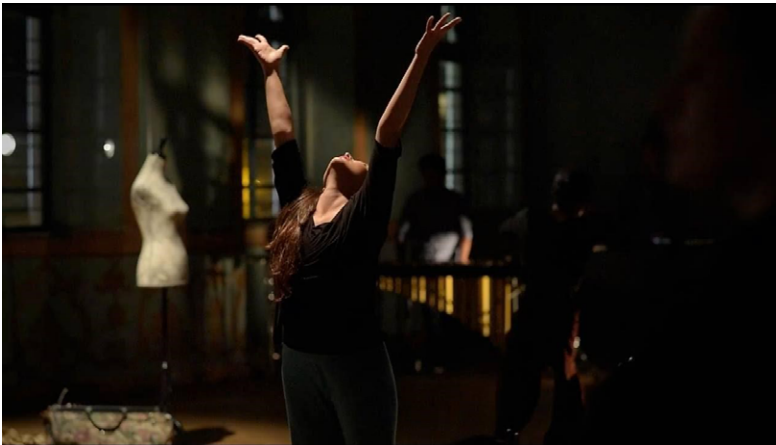
**5. La danza produce conocimiento, más aún, “es una forma de atravesar el caos”** (Deleuze y Guattari, 2002). “Este nuevo conocimiento supone una estrecha relación entre teoría y práctica” (Ortiz, 2017, 18).

Si hemos de recurrir a algunos de los más importantes hitos de la historia de las ideas estéticas, diremos que ya desde la misma reflexión fundacional de Baumgarten hasta Hegel y de este a Gadamer, y, luego de ellos, Deleuze y Guattari (2002), (Deleuze G., 1989), se ha sostenido, desde distintas perspectivas epistemológicas, que el arte es una forma de conocimiento. En sus orígenes, la estética fue definida como saber filosófico acerca de lo sensible, la sensibilidad y la imaginación; aunque las circunstancias de la época racionalista la aceptaron como una forma de conocimiento inferior, sin embargo, en el tránsito de dicha concepción fundacional se destaca la función gnoseológica del arte como fundamental, porque amplía sus fronteras e incorpora la sensibilidad como fuente de conocimiento e incluso de verdad (Eagleton, 2006).

Por supuesto, el debate se centrará en los siglos siguientes en el carácter de la verdad que el arte puede producir. Nelson Goodman formuló una tesis fundamental en este sentido y podemos encontrarla contenida en *Lenguajes del arte* (1976, 249), cuando afirma que, en la experiencia estética, “las emociones funcionan cognoscitivamente” (citado por Elena Oliveras, 2005, 47). Ciertamente pionera, la formulación de Goodman concluye que las diferencias entre arte y ciencia no son tan profundas como se supone por lo general, tesis que probablemente impulsó a Deleuze y Guattari (1991) a sostener que filosofía, ciencias y artes comparten la misma función

cognoscitiva con especificidades ontológicas que las distinguen, sin duda, pero que comparten un afán común que no es otro que “atravesar el caos”; la primera mediante la creación de conceptos; la segunda por medio de funtores, y las artes a través de bloques de sensaciones constituidos por perceptos y afectos (Deleuze, 1993, 164-201). De modo que la supuesta rivalidad de las tres actividades no es tal, como creemos demostrarlo en estas líneas, cuando incluso los dos autores citados arriba, Deleuze y Guattari, sostienen que las tres actividades del intelecto humano son afines en tanto todas buscan recortar el caos y afrontarlo.

Así es como Ortiz construye su dramaturgia *hacker*, a la luz de estas concepciones estéticas que le permiten bucear en insondables profundidades del alma individual y colectiva para producir un concepto estético que aporta a la comprensión sensible del mundo y la vida, atormentadas por un vasto conjunto de situaciones vinculadas con la angustia, la soledad o el placer; es decir, con las razones del mundo y de las personas, anhelantes de un mayor conocimiento de sí mismas y de sus entornos cada vez más densos o complejos.



*Alina.06, 2015.*

Ernesto Ortiz. Archivo personal.



## 6. La composición en tiempo real (Joao Fiadeiro)

Para Ortiz es fundamental la combinación de libertad creativa con una lectura aguda de las circunstancias para actuar en atención (2017, 31). A partir de uno de sus referentes centrales, Joao Fiadeiro, el coreógrafo, se empeña en probar una dramaturgia contemporánea que se exprese en la “capacidad de gestión e injerencia entre director y bailarín”, tanto en los momentos de creación como en los de producción de las estructuras coreográficas y composicionales, promoviendo una relación horizontal entre autor e intérprete (*ibid*, 28).

Actitud dramática que, a nuestro entender, propicia una creatividad conjunta, la disolución de la figura imperiosa del director que se convierte en un miembro del laboratorio, con la suficiente energía para alentar a los bailarines no solo a un entrenamiento riguroso y sostenido, disciplinado, sino a una creatividad constante que “dialoga con los acontecimientos vivos que se suscitan cuando los insumos de los intérpretes y las estructuras de juego coreográfico y de improvisación son utilizados, sin restricciones, pero con una inteligencia sensible que inhiba el impulso de actuar sin leer previamente las condiciones de la escena, de lo que está aconteciendo, y por tanto, de las necesidades y formas de intervención que esta plantea” (*ibid*, 31).

En conclusión, los procesos creativos de Ortiz promueven en los públicos un amplio abanico de reacciones emotivas, intelectuales, políticas frutos de su dramaturgia *hacker*, sustentada en estrategias tan pensadas como estructuradas, sin dejar de ser, al mismo tiempo, profundamente estéticas al construir acontecimientos escénicos y una nueva forma de producir, disfrutar y repensar tanto la misma danza como la vida y el mundo, cuestionando el campo y superándose a sí mismo.



*Invierno. 10 formas de sentir frío*, 2019.  
Ernesto Ortiz, archivo personal.

## Referencias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf/>.
- Agamben, G. (2011). Atísimas povertá. Neri Pozza.
- Ballet Nacional del Ecuador. (2020). <https://www.balletnacionalecuador.org.ec/index.php/pages/quienes-somos/>.
- Bensaid, D. (2004). Resistencias. Ensayo de topología general. El Viejo Topo.
- Carpio, I., Crespo, J. L., Freire, C., Ortiz, E., Vimos, G., et al. (2019). Signos. Universidad de Cuenca.
- Carrión, B. (1985). Obras completas. Círculo de Lectores.
- Colectivo de autores. (2019). Sobre la creación de la danza. En signos (260-263). Universidad de Cuenca.
- Cueva, A. (1967). Entre la ira y la esperanza. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Deleuze, G. (1989). El pliegue. Leibniz y el barroco. Paidós.
- Deleuze, G. (1993). ¿Qué es la filosofía? Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). ¿Qué es la filosofía? Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). Mil mesetas. Pre-Textos.
- Delgado, A. (13 de septiembre de 2017). La danza contemporánea a ritmo de la realidad local. Diario El Tiempo.
- Didi-Huberman, G. (1997). Lo que vemos, lo que nos mira. Manantial.
- Eagleton, T. (2006). La estética como ideología. Trotta.
- Echeverría, B. (1998). La modernidad de lo barroco. Era.
- El Apuntador. (s/f). Kléver Viera. <https://www.elapuntador.net/portal-escenico/klver-viera/>.
- Fernández Retamar, R. (1979). Calibán y otros ensayos. Arte y Literatura.
- Ferrater Mora, J. (2001). Diccionario de filosofía. Ariel-Filosofía.
- Foucault, M. (2002). El sujeto y el poder en "Más allá del estructuralismo y la hermenéutica". Nueva Visión.
- Foucault, M. (2007). Estética, ética y hermenéutica. Siglo XXI.
- Franco, J. (1975). Historia de la literatura hispanoamericana. Ariel.
- Goodman, N. (1976). Los lenguajes del arte. Seix Barral.
- Islas, H. (s/f). De la historia del cuerpo al cuerpo y la danza. Conaculta.
- Jameson, F. (1995). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Paidós.
- Junta de Andalucía. (2014). Guía arquitectónica de Cuenca. s. e.
- Le Breton, D. (1995). Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva Visión.
- Mora, G. (8 de diciembre de 2015). 57 coreógrafos reflexionan sobre la danza en el país. El Comercio. <https://www.elcomercio.com/tendencias/57-coreografos-ecuatorianos-reflexionan-danza.html/>.
- Mora, G. (2015). Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador. El Apuntador.
- Mora, G. (2015). Diálogos que trazan la historia de la danza moderna y contemporánea del Ecuador. El Apuntador.
- Nusselder, A. (2013). The surface effect. Routledge.

- Oliveras, E. (2005). Estética. La cuestión del arte. Ariel.
- Ortiz Mosquera, E. (2017). La transfiguración de la escena de la danza ecuatoriana y la consecuente necesidad de una nueva educación dancística, en la construcción de una danza ecuatoriana actual. [Tesis de maestría. Universidad de Cuenca].
- Ortiz Mosquera, E. (2017). La creación en danza. Un acercamiento desde la intertextualidad y la composición en tiempo real. Universidad de Cuenca.
- Ortiz, E. (s/f). Hoja de vida. <http://ernestortiz.weebly.com/hoja-de-vida.html/>.
- Raunig, G. (2008). Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social. Traficantes de Sueños.
- Rojas, C. (2014). Estéticas caníbales. <https://esticascanibales.blogspot.com/search/label/superficie%20de%20inscripci%C3%B3n?m=0/>.
- Rojas, C. (2017). Estéticas caníbales (vol. 2). Máquinas formales estéticas. Universidad de Cuenca.
- Rojas, C. (2020). Cuerpos amerindios. Inédito.
- Rojas, C. (2020). Ontología amerindia. Inédito.
- Simondon, G. (2007). *L'individuation psychique et collective*. Aubier.
- Suárez Moreno, C. (2019). Nuevas proposiciones estéticas desde América Latina: del ethos barroco al ethos caníbal. *Islas*, n.º 194, 44-57.
- Wark, M. (2004). *A Hacker Manifesto*. Harvard University Press.
- Wittgenstein, L. (1983). *Philosophical investigations*. Basil Blackwell.
- Yourcenar, M. (2018). *Opus nigrum*. Alfaguara.



# **Textos teóricos y danza**



# Metodología de investigación creación escénico-coreográfica obra *El corazón es un órgano de fuego*

---

*Ernesto Ortiz Mosquera*

## **Antecedentes**

Para la generación de *El corazón es un órgano de fuego* (LabDanzaCue, 2019), enfrentamos diversos aspectos de la práctica creativa escénica, decididos a conjugar la técnica coreográfica y la improvisación dancística con elementos y herramientas que nos permitieran ampliar la percepción del espacio no solo como contenedor del movimiento, sino como eje articulador de las subjetividades que entraron en relación y conflicto al momento de la creación.

En su planificación metodológica fueron considerados dos postulados de la Teoría de la Forma, contenidos en el libro homónimo (DIUC, 2019) como nortes creativos y orientadores de la investigación coreográfica:

1. Lo que se mueve cuando bailamos es un conjunto muy complejo de ideas, imágenes y deseos. Bailan las formas que hemos aprendido como “danza”: los pasos, las transiciones, el uso del peso y las características anatómicas. Bailan las imágenes que están instaladas en nuestra mente como posibilidades de movimiento, las formas que estas producen en el cuerpo

y su trayecto en el espacio, y que no siempre son correspondientes con lo pensado/imaginado. Bailan también los deseos que tenemos de producir una cierta forma con el cuerpo y la voluntad física de este deseo es una acción sensual.

2. La capacidad de cada cuerpo de conjugar estos elementos es distinta: cada cuerpo hace uso diferente y diferenciado de sus propias ideas, imágenes y deseos. Así, pues, bailar en cada cuerpo implica una selección y una organización distinta de esos elementos. En unos casos las formas aprendidas y asumidas universalmente como “danza” cobran mayor protagonismo. En otros lo hacen las imágenes que traducimos en formas; en otros los deseos de proyectar cierta forma. Esta capacidad disímil de organización hace que una misma forma de movimiento propuesta sea traducida de manera particular por cada cuerpo (Ortiz, 2019, 62).

Para el efecto, se utilizó la técnica de entrenamiento y creación dancística *Asymmetrical Motion* (L. Condró), en relación con los otros dos postulados que el docente investigador propuso para la investigación.

3. Coreografiar es, por lo tanto, permitir que esas capacidades heterogéneas de deseo, proyección y ejecución de una forma-movimiento entren en acción y, posteriormente, en diálogo. Coreografiar consiste en visualizar y reconocer esas diferencias en la asunción de la forma-movimiento propuesta y la forma-movimiento que aparece en cada cuerpo, tras su propia negociación.

4. Componer coreográficamente es construir combinaciones de esas apropiaciones y producciones de forma-movimiento que los cuerpos producen en el espacio. Tales combinaciones siempre estarán en relación con las disposiciones espaciales en las que la forma-movimiento es inscrita y dependerán fundamentalmente de su relación con esas disposiciones. El trayecto espacial que los cuerpos que bailan producen está íntimamente relacionado con las características de ese espacio; y la forma-movimiento se reconfigura, se redefine, se reconstruye a partir de esa disposición espacial (Ortiz, 2019, 62-63).



## **Talleres de creación**

### **Semana 1**

A partir de la relación dialógica entre palabra y movimiento (la palabra asumida como el primer motor de la acción y como el elemento articulador de los materiales artísticos previamente analizados: Ondaatje y Minghella), se propone el taller “La palabra como imagen”, para la creación de materiales dancísticos/acciones escénicas.

### **Tareas del taller**

1.1. Construir una secuencia de acciones físicas, a partir de imaginar la acción como una palabra que se conecta con la siguiente, pero que interrumpe la conexión con la sucedánea. Para volver a aparecer en un segundo momento esa conexión y volverse a interrumpir. Todo ejecutado dentro del plano kinesférico, sin traslación espacial.

1.2. Trabajo de duplas: compartir entre dos el material creado previamente, a partir de las especificaciones motrices y kinesféricas que lo construyeron.

1.3. Combinación del trabajo de duplas, desde la perspectiva y voluntad del intérprete.

1.4. Traslación del material kinesférico al espacio físico. Con un solo norte y en línea recta, los intérpretes organizan el material para ser trasladado espacialmente y construir un nuevo sentido “verbal/espacial” de los movimientos y acciones creadas.

### **Actividades paralelas**

1. Charla sobre los antecedentes artísticos en posible diálogo con el proceso de creación (Minghella, Ondaatje). La importancia de la palabra como elemento articulador del proceso, sus diversas interpretaciones en la creación del movimiento. El género epistolar como acción creadora de material.

2. Construcción por parte del coreógrafo de material dancístico que se comparte con el equipo de intérpretes. (Frase madre 1)

3. Ejercicio composicional libre: improvisación dancística sobre un

principio de movimiento (manos juntas que atraviesan los laterales de torso, cadera y muslos, para avanzar, activando la torsión de cabeza, hombros, torso y cadera en distintas direcciones).

4. Redacción de una carta, solicitando instrucciones para alterar el material creado: se propone como estrategia composicional escribir una epístola a alguien del medio de la danza, solicitando estas instrucciones, para atravesar el trabajo creativo *in absentis*: la voz (escrita o hablada) como medio de comunicación de los personajes referentes del proceso (Almásy y Clifton).

## **Semana 2**

2.1. Organización del material creado (a partir del taller 1). Primer esbozo coreográfico. Escena 1. Dúos y traslado espacial en línea recta + frase madre. (Audio “Cheek to cheek”, Fred Astaire/*The english patient* OST).

2.2. Asignación de tareas individuales fuera de horarios de ensayos.

2.3. Lectura y análisis del texto “10 proposiciones en torno a la danza y la coreografía”.

2.4. Diseño y construcción del diario de trabajo/cuaderno de artista de cada intérprete.

2.5. Elección de imágenes correspondientes al hipotexto, *El paciente inglés*, película de A. Minghella.

2.6. Diseño del diagrama: elección de tres momentos de la vida personal que consideren importantes y que se conectan gráficamente.

## **Semana 3**

3.1. Organización del material creado a partir del taller 1 (segunda parte).

3.2. Creación y presentación del diagrama: cada intérprete realiza la creación de su diagrama y presenta ante el resto. En este acto se materializan las maneras individuales de interpretar la consigna y componerla como herramienta.

Se evidencian las capacidades y particularidades en la construcción de cada diagrama: distintas propuestas y estrategias. La verbalización de los momentos, aun cuando son distintos, resultan comunes entre los intérpretes.

3.3. Ejercicio composicional a partir de los momentos del diagrama: cada intérprete construye secuencias físicas, con las consignas dadas por el director, desde sus partes/momentos del diagrama. Material coreográfico individual.

3.3.1. Primera conjunción de materiales en escena 2.

#### **Semana 4**

4.1. Taller de composición coreográfica a partir de la lectura/interpretación del director sobre los diagramas de los intérpretes. En este taller, y a partir del género epistolar (muy presente tanto en la novela como en el filme hipotextuales), el director interpreta las preguntas hechas por los intérpretes en la carta anterior y les propone tareas coreográficas.

4.2. Creación y organización de las tareas coreográficas por parte de los intérpretes.

4.3. Segunda conjunción de materiales en escena 3.

4.4. Revisión de diarios de trabajo: los diarios de trabajo cobran vital importancia en la construcción del proceso pues, además de registrar las etapas de creación, adquieren una dimensión de cuaderno de artista/instalación. Cada intérprete construye su propia forma de registro artístico/gráfico del proceso coreográfico creativo.

#### **Semana 5**

5.1. Taller de composición coreográfica a partir de la geometría encontrada en los diarios de trabajo por el director. En este taller, una vez revisados los diarios y sus improntas gráficas, el director organiza para cada intérprete nuevas tareas de composición coreográfica, basadas en las posibles geometrías que cada diario muestra.

5.2. Traducción de las geometrías propuestas por el director, por parte de los intérpretes.

5.3. Organización espacial de estos nuevos materiales coreográficos.

5.4. Taller de composición coreográfica a partir de los textos de cada diario de intérprete. En este taller el director propone tareas coreográfico-espaciales a cada intérprete, a partir de ideas, palabras o frases que el diario de cada uno ofrece.

5.5. Organización espacial de estos nuevos materiales coreográfico/escénicos.

### **Semanas 6, 7, 8**

6.7.8.1. Taller de composición coreográfica a partir de los insumos que cada intérprete escoja del diario/libro de artista del director. Este diario es una reinterpretación de los elementos de la novela y la película que el director escoge como hipotextos y que traduce en el espacio físico del diario.

6.7.8.2. Organización espacial de estos materiales coreográficos/escénicos

### **Semanas 9, 10, 11**

9.10.11.1. Organización de la totalidad de materiales coreográficos y dancísticos en sala de ensayos

9.10.11.2. Creación de escenas / cuadros / espacios coreográficos definitivos.

### **Semana 12**

12.1. Ensayos de materiales.

12.2. Creación del primer guion textual de la obra.

### **Semana 13, 14, 15**

13.1. Ensayos en el lugar no convencional (Museo de los Metales).

13.14.1. Redefinición de los materiales escénicos según el espacio

13.14.15.1. Ensayos de la nueva estructura dramática / coreográfica / espacial.

15.1. Funciones de estreno de la obra *El corazón es un órgano de fuego*.

# Guion

## *El corazón es un órgano de fuego*<sup>1</sup>

### Danza Instalaciones en cuatro actos

---

*Ernesto Ortiz Mosquera  
Isidro Luna  
Michael Ondaatje*

#### **Prólogo**

#### **Narradora:**

Primero fuimos tres, solo tres. Y creímos haber vencido a la muerte. Pero ella siempre es más astuta. Y, para volver, traje con ella a tres fantasmas más.

Entonces, sin más opciones, les dijimos: “Aquí está nuestra mesa, y esta es mi cama” porque, a través del miedo que nos carcomía, pudimos ver que ellos estaban aún más asustados.

Y que en sus corazones cargaban penas y dolores tan azules como los nuestros.

Así que todos le dimos la vuelta al reloj de arena, bebimos de nuestras botellas, y escogimos tres dolores que nos dieron una ruta. En esa ruta volvimos a dibujar los límites de nuestros países... y nos enteramos que nosotros éramos los países, no las fronteras dibujadas en los mapas.

---

<sup>1</sup> El documento publicado en ISSU se encuentra en este link:  
[https://issuu.com/labdanzacue/docs/el\\_corazon\\_es\\_un\\_organode\\_fuego\\_ii/](https://issuu.com/labdanzacue/docs/el_corazon_es_un_organode_fuego_ii/)

*Cada noche se arrancaba el corazón, pero por la mañana ya le había vuelto a crecer.*

## **Acto 1**

### **Narradora:**

Pienso como mi padre y hablo en la lengua de mi madre. Hablar de ella, hablar con ella, decir y dejar que se diga a través de nosotros, desde ese remoto pasado en el que se inició, desprendiéndose perezosamente del latín, formándose capa tras capa geológica, con sus cataclismos y sus derivas imprevisibles. Que me arrastre suavemente, hasta desembocar en mares desconocidos, en parajes agrestes, mirando plácidos paisajes en días aciagos.

Masco oraciones, devoro párrafos, mordisqueo las hojas ácidas del último libro de moda, todavía con olor a tinta, con sabor a azufre. Y dentro de mí, se apresuran a juntarse, a rehacerse, en su inquietud por hablar, aunque intente callarlas, someterlas, hundirlas en un silencio profundo.

*Cada noche se arrancaba el corazón, pero por la mañana ya le había vuelto a crecer.*

## **Acto 2**

### **Narradora:**

Cuando hablaba ocurría que sus palabras más fascinantes, tras haber vibrado en el aire, se materializaban en flores o en piedras preciosas tornasoladas que caían como una fina lluvia en el diván de ópalo. Y todo el mundo quedaba sumido en el embeleso como el fumador de opio, como el fumador de hachís. Y pronto todo el mundo dormía, salvo Equidnos, todo el mundo, salvo la doncella que devoraba con los ojos al narrador.

*Nosotros somos los verdaderos países, no las fronteras dibujadas en los mapas...*

### **Acto 3**

#### **Narradora:**

Ella penetra en el desierto. Vestida de blanco, avanza por las dunas que cambian de forma con el viento. Ha señalado en el mapa donde están los oasis. Los evitará a toda costa. ¿Hará un largo viaje hacia el fin del desierto?

Sol, sequedad, sed. Sol, sequedad, sed. Se tropieza con su soledad. La tela blanca de su largo vestido ondea como si estuviera pidiendo una tregua. Se imagina volar con unas alas bermellón y posarse sobre un algarrobo moribundo. Se imagina terminar con un vuelo rápido y luego descender y hundirse en la arena...

*Y hundirse en la arena. Y hundirse en la arena.*

#### **Narradora:**

Hoy somos más que tres. Pero en ello se nos ha ido el tiempo: en contarnos uno a uno, en volvernos a contar y perder de nuevo la cuenta. En ello también entendimos que ya todas las palabras dejaron de funcionar. No hay ninguna y tampoco hay ninguna combinación de ellas, que permita decir el torbellino de cosas que arrastra la ya débil cordura en la que terminamos de instalarnos.

Y, sin embargo, es imposible dejar de intentarlo. De hablar, de escribir, de contar.

Porque el corazón es un órgano de fuego.

### **Epílogo o Acto 4**

#### **Narradora:**

Siempre amé las palabras. Siempre las deseé ardientemente. Me crecían irremediadamente y alborotadas, me cubrían y me daban forma. Me devolvían la razón, me aclaraban los huesos.

Por ellas estamos hoy aquí: desatando el nudo que nos aprieta en el pecho, en el estómago. Por ellas ardemos y con ellas hacemos arder a los demás.





## **Acerca de *El corazón es un órgano de fuego* Consideraciones previas, medias y finales**

---

*Ernesto Ortiz Mosquera*

Hace poco menos de diez años, estrenaba *Negra boca del sueño*. En ella revisaba la historia de Katherine Clifton y de Lászlo de Almásy, los atormentados personajes de *El paciente inglés* (tanto del libro de M. Ondaatje, como de la película de A. Minghella). Lo que había decidido hacer era contar la historia luego de la muerte de ambos. Cosa que ni el libro ni la película hacen.

Así que me di la libertad de imaginar una conversación entre ambos, en su versión de ectoplasma. Y así apareció un personaje más (encarnado por la cantante Joanne Vance), que les visitaba aún luego de la muerte. Y era la muerte misma.

En el tintero de *Negra boca del sueño* se quedaron muchas imágenes y necesidades de movimiento que decidí no poner en esa obra. Nunca volví a acordarme de ella porque fue la última obra que hice antes de dejar Quito y venir a vivir a Cuenca. Era como un recuerdo farragoso, incompleto, del que —sin saber por qué— me iba alejando con demasiada prontitud.

Luego de cuatro meses de actividades de laboratorio y ensayos, en los que el cuerpo y el movimiento fueron suficientes para construir un lugar desde donde hablar, me di cuenta que Clifton y Almásy me llamaban. Digo me llamaban porque, sin ningún motivo aparente (los trucos del inconsciente, quizá), releí a Ondaatje y volví a ver a Minghella.

Hoy, al escribir esto, colijo que fue la época en la que volví a soñar con mi papá: personaje oscuro y difuso al que, desde hace poco más de un año,

empecé a ver con mayor indulgencia y curiosidad. Y, probablemente, tendrá que ver con que su fantasma ha empezado a rondarme pertinazmente. Lo cierto es que fue entonces que entendí (como casi siempre sucede al final) que lo que estaba haciendo en la sala de ensayos era reinventar lo que había quedado en el tintero de *Negra boca del sueño*: las imágenes y las cualidades de movimiento que reposaban en mi cabeza, desde el año 2010.

Me provocó un tanto de escozor eso de deberme a algo. De programarme a hablar sobre algo, de ponerle una historia previa a lo que compondré, porque entonces termino construyendo una apología a la nostalgia y al desasosiego. Y, por más que lo disfrute, prefiero siempre el desconocido norte del movimiento por el movimiento, en el que son las formas y las velocidades las que construyen un sentido, una historia.

La palabra nunca ha estado ajena a mi obra. El verbo me ha articulado como creador y lo seguiré haciendo hasta que lo encuentre adecuado. Así que, volviendo a imaginar a estos dos personajes/fantasmas, la palabra vuelve a imponerse como necesaria para completar las capas de ectoplasma, las voces que se escuchan a lo lejos y los movimientos que se desvanecen.

No sé qué tan cierto sea todo esto que hoy pienso con respecto a lo que estoy trabajando. Lo que sí sé es que hay dos impulsos vitales en mí, para este proyecto en particular: lo que Almásy no le contó a Katherine Clifton, y la certeza de las cualidades de movimiento que quiero trabajar técnicamente (a partir de Condró y Faust).

En este terreno farragoso, pantanoso e inseguro, nos hemos instalado los bailarines y yo para probar, desde varias estrategias creativas, dar un vuelco a las formas de creación. A saber, hemos trabajado en la creación de dos sistemas de registro y comunicación:

- El libro de artista/Diario de trabajo
- Epístolas de instrucciones escénico-coreográficas

Con estos elementos, que sobre todo han constituido una referencia visual e intuitiva sobre los procedimientos de creación coreográfica, hemos generado materiales que apenas se están constituyendo en el nuevo espacio: el Museo de los Metales. Que, en su peculiaridad, nos ha obligado a reconformar estas materialidades para intuir un trayecto espaciotemporal que dé cuenta de lo que nos movió este tiempo de trabajo juntos.

Así que, una vez más, compruebo la capacidad de transformación que el espacio físico tiene sobre las estructuras coreográficas, sobre el material de movimiento y sobre las relaciones que se generan entre ambos.

El personaje/persona que es el narrador/narradora ha rondado mi práctica creativa desde la creación de *La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón* (2017). Tengo la sensación de que es una extensión de mi práctica literaria y que, finalmente, luego de años de crear con su apoyo, aparece de manera evidente en los productos finales. Esta suerte de voz que resuena, a veces clara, a veces borrosamente, siempre ha estado en mi cabeza: acompañando el proceso y el tiempo de funciones, como otro yo que replica a lo físico, a lo sensorial. En esta réplica verbal, incluso a veces poética, hay una suerte de figura literaria, o al menos una intención de nombrar las cosas y las acciones con otras palabras más que las que las identifican: como si se tradujera la acción física a la imagen poética.

Así que, resumiendo, esta narración, esta voz (ora femenina, ora masculina) pulula por sobre estas imágenes-acciones-danza, como una capa más de información, como una capa más de espesura intangible de la escena. Quien le dé cuerpo (el/la intérprete) entonces también está contando algo suyo en esos textos. Algo suyo que, con mis palabras, las de Ondaatje y las de C. Rojas, se transforma en algo que da cuenta de los bailarines y de sus absurdos intentos por terminar un movimiento, por reconocerlo y por volverlo nada.

### **Imágenes de la obra *El corazón es un órgano de fuego***



Fotografía: Mateo García Game.







Acerca de El corazón es un órgano de fuego. Consideraciones previas, medias y finales







**Metodología creativa**  
**Creación escénico-coreográfica de la obra**  
***Ex voto* modalidad videodanza**  
**Trilogía de videos**

---

*Ernesto Ortiz Mosquera*

**Consideraciones generales para los estudiantes investigadores**

- El encuadre de la cámara —que hacía referencia también al encuadre del encierro—.
- La fragmentación de los tiempos anteriormente compartidos, metáfora de la rapidez con la que se pasa de una imagen a otra en las redes sociales y en Internet.
- La comunión entre distancia y cercanía, paradójicamente enfrentadas en el nuevo escenario de acción.

**Tareas asignadas a cada estudiante investigador**

**1. Revisión del diario de trabajo**

1.1. Visualización aleatoria: reviso el diario al azar. Veo las páginas sin orden y saltando de una parte a otra.

1.2. Escribo / anoto / dibujo las formas, imágenes, palabras del diario que fueron las más intensas, brillantes o interesantes.

1.3. Selecciono un primer orden de esas formas, imágenes, palabras, etc.

## **2. Partitura 1**

2.1. A partir del primer orden hecho, construyo una partitura de movimientos que registre cada una de esas formas, imágenes, palabras. Este registro se hará sin jerarquización de ningún tipo más que el espacial. El espacio en el que construyo decidirá cómo empezar, continuar y terminar. Este espacio es aquel que no contiene información visual mayor: fondo claro, sin mobiliario.

2.2. Filmación del material.

## **3. Palabra-Acción: A**

3.1. Escoger un párrafo entero del diario de trabajo (que al menos tenga seis líneas de texto). Este párrafo será escogido por la capacidad de crear imágenes en la mente. Escojo aquel párrafo del diario que convoque intensamente acciones producidas por la imagen.

3.2. Desde el párrafo, construir una secuencia de acciones físicas, a partir de imaginar la acción como una palabra que se conecta con la siguiente, pero que interrumpe la conexión con la sucedánea. Para volver a aparecer en un segundo momento esa conexión y volverse a interrumpir. Todo ejecutado dentro del plano kinesférico, sin traslación espacial.

3.3. Filmación del material.

## **4. Palabra-Acción: B**

4.1. Releer la carta que escribieron, pidiendo direcciones e indicaciones.

4.2. Reescribirla, incluyendo la experiencia de estar encerrados y sin mayor contacto social / físico.

4.3. Enviarla.

## Tareas asignadas al director

### 1. Revisión y edición de materiales

1.1. A partir de la revisión de los materiales enviados por cada estudiante, el director diseñará un plan de edición de los mismos, desde la perspectiva de la videodanza. Incluidos la primera y segunda entrega de los materiales.

1.2. Ejecución del plan de edición: primer corte, segundo corte y corte final.

1.3. Reconocimiento de necesidades de material. Solicitud de materiales a partir de indicaciones y directrices específicas, partiendo del nuevo formato / superficie de inscripción.

1.4. Revisión del nuevo material de cada intérprete-creador. Selección de muestras.

1.5. Organización de materiales para la construcción de la propuesta final de videodanza, en conjunto con el técnico editor.

1.6. Diseño de la relación imagen-movimiento-sonido: organización de materiales visuales en diálogo con los cortes musicales compuestos para la obra.

1.7. Edición final del primer corte: *Exvoto I*.

1.8. Edición final del segundo corte: *Exvoto II*.

1.9. Edición final del tercer corte: *Exvoto III*.

### 2. Evaluación crítica de la obra

2.1. Envío de la trilogía a cuatro investigadores para el análisis crítico de la obra: Eberto García Abreu (Universidad de La Habana), Carin Louro (Universidad de Río de Janeiro), David Ferré (Actualites Editions), Carlos Rojas (Universidad de Cuenca).

2.2. Redacción del artículo académico sobre el proceso creativo, en relación con el contexto y el proceso anterior (*El corazón es un órgano de fuego*, 2019).

2.3. Publicación en medio indexado: *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, n.º 9, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca.

### **3. Presentación de la obra**

- 3.1. Diseño y ejecución de plan de medios virtuales.
- 3.2. Presentación de temporada de estreno de *Exvoto (I, II, III)* en redes.

### **4. Links de la obra**

<https://vimeo.com/442087041>

<https://vimeo.com/442092221>

<https://vimeo.com/442112730>

## **Escenas alteradas**

# **La interpretación del espacio y el movimiento en la construcción coreográfica de *El corazón es un órgano de fuego* (2019) y *Exvoto* (2020)**

---

*Ernesto Ortiz Mosquera*

### **Introducción**

No se hacen más que interpretaciones cuando leemos el mundo. Sin duda alguna, y alejados de la pretensión moderna de explicar y conocer la realidad, a los artistas nos apremia y nos impulsa la posibilidad y la capacidad de proponer lecturas de aquello que nos rodea, de las personas, de las cosas, de las otras subjetividades del arte. Esas subjetividades también han hecho relecturas e interpretaciones de lo que les tocó particularmente, de lo que lograron explicarse a sí mismas del mundo. Y por ello, pero también porque la potencia del sujeto se maximiza cuando se reconoce como tal, leer e interpretar otra obra artística supone un profundo ejercicio de auto-reconocimiento y de autointerpretación.

Los ejercicios de relectura e interpretación, o los de intertextualidad y juego referencial, apelan a la capacidad propia del ser humano de construir una narrativa en lo que atestigua, en lo que presencia y de lo que particularmente le afecta. Tal afición refiere una conexión con lo presenciado no solo ocular, sino necesariamente una conexión producida por la articulación de diversas capacidades sensibles y de la relación que el estímulo externo establece con la memoria y la experiencia del espectador.

Así que estas lecturas, narrativas e interpretaciones serán producto de las continuas negociaciones que el sujeto realiza con su entorno, desde la mirada cultural propia y con las herramientas estéticas, técnicas y experienciales que le asisten. Una construcción derivada de la subjetividad. Una construcción atravesada por el cúmulo de experiencias y conocimientos, convertida en una interpretación.

Sin embargo, el *ocularcentrismo* de nuestro tiempo también impone una jerarquización de los sentidos, en la que la vista ocupa, si no el único, el principal camino de consumo de lo exterior. Y aunque este centrismo ha sido interpelado desde hace mucho tiempo, la pregunta sobre cómo sustraernos al dominio de la vista continúa operando en las búsquedas artísticas, en los discursos estéticos de los creadores.

Como espectadores de las pantallas a las que se ha reducido mucha de la actividad laboral actual, y desde las que pareciera validarse toda actividad humana, proponemos también preguntarnos cómo convertir una mirada perpleja en una mirada crítica. Cómo transformar la acción pasiva del espectador mesmerizado en postura y ojo activo para el consumo de lo ofertado, de lo presentado.

Las propuestas artísticas, entonces, al convocar a más de un sentido de percepción, procuran ampliar la experiencia sensible y devolver una conciencia alerta sobre lo que se observa y, en consecuencia, sobre el entorno y la presencia virtual en la que sobrevivimos actualmente. Esta es en sí una postura política, una mirada crítica sobre el mundo y sus operaciones; el arte funciona, entonces, como una posibilidad de revertir los procesos de adormecimiento que ocasiona el *ocularcentrismo* y la vida *hipermediática*.

En palabras de Marina Garcés:

Como veremos, la mirada que domina hoy el mundo está desencarnada y focalizada. Nuestros ojos de espectador, así como las imágenes que pasivamente consumimos, también lo están. Frente a ello, se invoca recurrentemente, en el pensamiento y en el arte contemporáneos, el poder de la voz y del tacto como potencias de la proximidad y de la relación, frente al poder glacial y fragmentador de la vista. (2009, 78)

La estrategia artística, en particular en las artes escénicas, está siempre relacionada con ofrecer superficies de inscripción en las que se crean campos de significaciones. Estos conjuntos de posibles significados apelan a más de un sentido, ampliando de esta forma la vivencia sensible del espectador, e invitándolo a descifrar —desde su particular manera de

elaborar sentidos— los signos presentados, las textualidades inscritas, para tentar una suerte de narrativa propia.

En la danza, aún más, el movimiento acontece en un tiempo y un espacio común a los cuerpos que danzan y los que observan, superponiendo las grafías corporales en secuencias espaciotemporales que obran narrativas siempre transformantes, siempre cambiantes. Esas grafías de movimiento corporal coexisten con la conciencia y percepción del cuerpo propio de cada espectador, y entran en una especie de sinergia temporal para producir la experiencia estética de la danza.

Esta sinergia, operada por los cuerpos de quienes danzan y de quienes observan, no es concluyente ni definitiva; por el contrario, se erige y se deshace constantemente, pues las construcciones sensibles del espectador y del bailarín son reemplazadas continuamente por una siguiente construcción: por un siguiente juego de significaciones y de lecturas que se afinan en cada percepción sensible de esos cuerpos.

La danza, entonces, apela al convivio de los sentidos y a una elaboración continua y emocionalmente caótica de la narrativa y del discurso. En pocas palabras, la danza opera muy particular y completamente en el ser humano. El movimiento creado por un cuerpo que se mueve conecta irreversiblemente con el que observa, para provocar sinestesias que nos informan a nivel mental y sensorial. Marie Bardet nos ilustra al respecto:

En efecto, el movimiento crea y es creado en una coexistencia, un enredo, una pluralidad, una superposición de puntos de vistas al mismo tiempo que de cosas vistas, de perspectivas, de momentos, de imágenes dinámicas, es decir que es, intrínsecamente, multiplicidad, y captado a través de esta profunda conciencia sensible. Así, el movimiento deforma necesariamente, moviendo, movilizándolo, y forzando al movimiento. (2012, 222)

En ese continuo operar de las subjetividades, surgen inevitablemente interpretaciones que se alimentan de la experiencia sensible y que articulan la razón y los sentidos, en una constante creación de narrativas sobre tales experiencias. La percepción del mundo, pues, se produce a través de los sentidos, pero esta percepción es una interpretación en sí misma: “Lo sensible es la condición de aparición del mundo, pero no es nunca un duplicado de este, sino más bien un camino de sentido construido en él” (Le Breton, 2010, 38).

La vivencia física, entonces, se torna imprescindible en esa negociación de conocimientos, fundada en la información traducida desde los

sentidos, sobre los fenómenos del mundo (cotidianos, artísticos, sociales, culturales). La creación de la subjetividad obra en y desde estas interpretaciones: “No hay un mundo que un observador indiferente, situado en un punto ideal, pueda describir con toda objetividad. Solo hay un mundo de carne y significaciones. Y no hay nada que penetre el espíritu y que no posea un anclaje físico y, por lo tanto, sensorial” (*ibid*, 39).

Esta vivencia física, en la que intervienen sentidos y razón, es la que encarna la creación del entendimiento sobre el fenómeno del mundo advertido; lo que nos lleva a entender que lo exterior al cuerpo humano no existe sin la intervención del dispositivo de conocimiento que es este cuerpo que percibe y siente, lo que aún indiscutiblemente al que mira con lo que mira:

Nunca se puede separar la cosa de aquel que la percibe, nunca puede ser efectivamente en sí, pues sus articulaciones son las mismas que las de nuestra existencia, y porque ella se presenta ante la mirada o al final de una exploración sensitiva que la cubre de humanidad. (Merleau-Ponty, 1945, 370)

Así, la mirada como sentido sobrevalorado en la cultura occidental no alcanza a dar cuenta de toda la experiencia estética del ser humano. El *oculocentrismo*, entonces, resulta una ilusión en la que la vista solo pudiera ser el primer sentido en entrar en contacto con la experiencia estética, con el fenómeno artístico; pero es el conjunto de sentidos y razón lo que permite la vivencia y, por tanto, el conocimiento sobre el fenómeno. Y, por tanto, la interpretación.

No obstante, nuestra condición de espectadores del mundo se ve particularmente atravesada por el uso de la tecnología y el apareamiento de la vida mediática: la cultura de la imagen parecería haber cercenado los sentidos que no son la vista, produciendo una percepción bidimensional y aséptica del mundo exterior. En esta percepción plana, aparece la ilusión de la inmediatez y la ligereza: todo fenómeno brutal o violento va perdiendo fuerza, toda vivencia tridimensional y personal se volatiliza y se desencarna.

Es en esta *bidimensionalidad* de la pantalla que el juego de energías y sentidos real no sucede. El territorio palpable del acto empírico se difumina y se divide; construyendo una ficción de presencia y dominio sobre esa realidad, en la que se van armando las subjetividades actuales. Como apunta Marina Garcés: “Somos espectadores estrábicos. Por un lado, nuestra visión está dominada por la proyección totalizadora del mundo-imagen.



Por otro lado, nuestra visión está privatizada por una gestión de la vida individual en la que cada uno de nosotros es autor y público de su propia imagen, de su propia marca” (2009, 79).

Pero este imperio de lo ocular resultó profundizado a niveles aún desconocidos en el contexto histórico actual de la pandemia covid-19. A partir de marzo de 2020, la vida cotidiana terminó para el planeta y el aislamiento se impuso como medida preventiva contra el virus. En este encierro obligado, el volcamiento hacia el uso de los dispositivos electrónicos y las redes sociales, así como las aplicaciones de trabajo en línea, fueron las herramientas a las que todos —o casi todos— debimos acudir para *continuar* con las actividades de la vida regular.

Este continuar entra en cuestionamiento cuando entendemos que la manera de relacionarnos, a través de la pantalla de un computador personal o de un teléfono celular, reduce la interacción humana y desvirtúa la información que se intercambia. La aprehensión de lo fenomenológico se aplana en las dimensiones de la pantalla, reducido a un plano en el que las manifestaciones pierden profundidad y presencia.

Así pues, se transforma la conciencia somática, la experiencia sensible y, por tanto, las posibles interpretaciones del mundo, la creación del conocimiento. Los procesos de pensamiento no pueden ser reducidos a una entelequia en el sentido aristotélico del término, pues esa conciencia somática, esa experiencia de los sentidos son parte constitutiva de la construcción de los saberes, pues a través de ellas se expande la sensibilización del pensamiento y, principalmente, de sus procesos de ordenamiento.

Este artículo busca analizar los procesos creativos —a partir de distintas metodologías de composición coreográfica— en dos escenarios distintos: pre y posencierro y aislamiento. Las implicaciones en la generación y organización de los materiales escénicos y la instrumentación de estos en ambas realidades se develaron, si no radicalmente opuestas, estratégicamente apartadas; y se evidenció la necesidad de imaginar y construir un campo distinto de interacción.

### **1. *El corazón es un órgano de fuego*: el espacio arquitectónico como contenedor potenciado de la escritura dancística**

Para la generación de *El corazón es un órgano de fuego* (LabDanzaCue, 2019), enfrentamos diversos aspectos de la práctica creativa escénica, decididos a conjugar la técnica coreográfica y la improvisación dancística con

elementos y herramientas que nos permitieran ampliar la percepción del espacio no solo como contenedor del movimiento, sino como eje articulador de las subjetividades que entraron en relación y conflicto al momento de la creación.

En su planificación metodológica fueron considerados dos postulados de la Teoría de la Forma, contenidos en el libro homónimo (DIUC, 2019) como nortes creativos y orientadores de la investigación coreográfica:

1. Lo que se mueve cuando bailamos es un conjunto muy complejo de ideas, imágenes y deseos. Bailan las formas que hemos aprendido como “danza”: los pasos, las transiciones, el uso del peso y las características anatómicas. Bailan las imágenes que están instaladas en nuestra mente como posibilidades de movimiento, las formas que estas producen en el cuerpo y su trayecto en el espacio, y que, no siempre, son correspondientes con lo pensado/imaginado. Bailan también los deseos que tenemos de producir una cierta forma con el cuerpo y la voluntad física de este deseo es una acción sensual.
2. La capacidad de cada cuerpo de conjugar estos elementos es distinta: cada cuerpo hace uso diferente y diferenciado de sus propias ideas, imágenes y deseos. Así, pues, bailar en cada cuerpo implica una selección y una organización distinta de esos elementos. En unos casos las formas aprendidas y asumidas universalmente como “danza” cobran mayor protagonismo. En otros lo hacen las imágenes que traducimos en formas; en otros los deseos de proyectar cierta forma. Esta capacidad disímil de organización hace que una misma forma de movimiento propuesta sea traducida de manera particular por cada cuerpo. (Ortiz, 2019, 62)
3. Para el efecto se utilizó la técnica de entrenamiento y creación dancística *Asymmetrical Motion* (L. Condró), en relación con otros dos postulados que el docente investigador propuso para la investigación.
4. Coreografiar es, por lo tanto, permitir que esas capacidades heterogéneas de deseo, proyección y ejecución de una forma-movimiento entren en acción y, posteriormente, en diálogo. Coreografiar consiste en visualizar y reconocer esas diferencias en la asunción de la forma-movimiento propuesta y la forma-movimiento que aparece en cada cuerpo, tras su propia negociación.
5. Componer coreográficamente es construir combinaciones de esas apropiaciones y producciones de forma-movimiento que los cuerpos producen en el espacio. Tales combinaciones siempre estarán en relación

con las disposiciones espaciales en las que la forma-movimiento es inscrita y dependerán fundamentalmente de su relación con esas disposiciones. El trayecto espacial que los cuerpos que bailan producen está íntimamente relacionado con las características de ese espacio; y la forma-movimiento se reconfigura, se redefine, se reconstruye a partir de esa disposición espacial. (Ortiz, 2019, 62-63)

Estos postulados provocaron un tipo de pensamiento sobre la práctica dancística que, alejado de la reproducción de modelos corporales y cánones estéticos preestablecidos, abrió las posibilidades a un laboratorio de creación en el que entraran en diálogo las técnicas y procedimientos de entrenamiento corporal en íntima relación con el momento creativo.

Así la relación cuerpo/mente y entrenamiento/creación no se construyó extrapolada o como dos momentos separados, sino como una acción integrada que produjo una pluralidad de voces y/o discursos. En esta integración de pluralidades subjetivas, distintas herramientas de improvisación dancístico-coreográficas fueron propuestas para permitir la conexión más cercana posible con las individualidades estéticas, experienciales y formales de cada intérprete-creador.

Tal integración de las capacidades disímiles de los bailarines no solo produjo traducciones varias de una herramienta coreográfica, sino que advirtió la posibilidad tangible de la construcción de un tiempo y espacios únicos para la obra. En esta organización de materialidades escénicas, se entendió a la improvisación dancística como la propone Marie Bardet:

Improvisar es, ciertamente, elegir situarse en cierta inmediatez, es decir a la búsqueda del vaciamiento de una mediación preexistente (sic) de la escritura de la danza mediante secuencias preconstruidas; pero en las prácticas concretas de improvisación parece poder esbozarse cierta inmediatez que no presupone un libre albedrío absoluto, ni una total transparencia con uno mismo. Las experiencias de improvisación pasan fundamentalmente por el enriquecimiento de un trabajo sensible de una temporalidad singular, por ejemplo, a través de la relación gravitatoria, y abren así vías de escape respecto a la falsa dicotomía entre libertad absoluta del instante de improvisación y un supuesto determinismo brutal de línea coreográfica. (2012, 126)

En ese sentido, la práctica creativa coreográfica fue un puente de doble vía por el que viajaban las necesidades expresivas y corporales de cada intérprete y la mirada coreográfica del director. Cada una de estas constituyéndose desde el campo compartido: la tarea de creación, la herramienta

composicional; y fluctuando entre el impulso genuino creativo y la planificación estratégica del movimiento. Este diálogo debe entenderse desde la incorporación del pensamiento y el *input* de los sentidos —la lectura continua de las impresiones externas y la respuesta interna del intérprete—, como camino hacia una creación en la que el acto racional es influido por la acción física y la provocación sensorial. Y viceversa: el pensamiento operando sobre la acción física.

Varios otros factores, amén de la traducción de la herramienta composicional y la subjetividad activada de cada intérprete, fueron decisivos para la creación de una puesta en escena que —consciente de la movilidad implícita en los procesos artísticos y la multiplicidad de voces cantantes— propuso un agenciamiento de sus materiales escénicos que buscó una renovación de los dispositivos coreográficos. Un agenciamiento que, evidentemente, buscó producir un espacio de diálogo crítico entre los actores para, desde lo colectivo, interpelar la hegemonía histórica del coreógrafo, del director escénico.

Así, las diferentes partes del proceso creativo de *El corazón es un órgano de fuego* procuraron desafiar las lecturas forzosas y/u obvias de los hipotextos (la novela *El paciente inglés* de M. Ondaatje y la película homónima de A. Minghella) con los que la obra dialogaba, para producir un andamiaje de contradiscursos en los que no solo versaban los cuerpos y sus experiencias sensibles, sino las enunciaciones racionales, las planificaciones lógicas y denodadas de cada intérprete-creador.

Estas locuciones multiplicadas y convergentes en el espacio de trabajo contrarrestaron la lógica de control que suelen imponerse en los procesos coreográficos de distintos tipos; y que apela a una subordinación de las subjetividades envueltas en ellos. En su lugar, se agenció un espacio de laboratorio en el que la creación se fortaleció en las distintas percepciones que cada bailarín ofrecía, para multiplicar las miradas y lo que esas miradas entendían sobre la composición coreográfica.

La improvisación como herramienta de creación produjo no solamente estructuras corpoespaciales, sino que gestionó la convergencia de estas miradas y su entrecruzamiento activo y consciente, para convertir la subjetividad de los bailarines en nodos o agentes que se relacionaban entre sí y hacia el exterior, hacia aquello vivo que es el acontecer del movimiento y la danza:

Improvisar implica entonces centrar su atención sobre la composición siempre ya en acto en la percepción, tallar y combinar con precisión en la multiplicidad de lo que sucede y es producido, y presentar la ausencia tallando en lo vivo de

la presencia en curso. Es suponer que ver es siempre ya contar en el paisaje, y componer, montar esos cortes tajantes. (Bardet, 2012, 131)

Así, el gesto delirante creativo de cada intérprete producía un impacto —ora leve, ora poderoso— sobre el trayecto de la mirada del otro y en el trayecto de su gesto delirante creativo. Y esas incidencias multiplicadas, supervisadas por el director, produjeron a su vez una unidad formal, un campo de significaciones. Este campo de significaciones es representacional y en ello radica su fuerza (alejándose así del discurso posmoderno).

Ese campo de significaciones construido por el cruce de subjetividades en creación, sobre una superficie definida de inscripción —el Museo de los Metales y su particular arquitectura—, se hizo posible gracias a la organización que se propuso de todas esas estructuras corpoespaciales, esas miradas cruzadas, esos agenciamientos en diálogo y esos gestos creativos. Esta fue una organización profundamente subjetiva, en la que los distintos sentidos creados concurrieron en una unidad formal, que operó como contenedor, como gran estructura formal que albergó y ordenó los múltiples subentendidos de cada intérprete-creador, procurando una mirada coreográfica que afilió las restantes.

Y, aun cuando esta función del director produjera una mirada unificadora, no lo hizo sin ser hondamente afectada por las otras miradas: “No hay mundo que un observador indiferente, situado en un punto ideal, pueda describir con toda objetividad. Solo hay un mundo de carne y significaciones. Y no hay nada que penetre el espíritu y que no posea un anclaje físico y, por lo tanto, sensorial”. (Le Breton, 2010, 39). Así, cada decisión tomada en la construcción coreográfica final apeló a la lectura de esas otras construcciones coreográficas más atomizadas o más fractales, para dar el paso hacia el gran campo de significaciones presentado al público: la obra, el dispositivo escénico.

Este dispositivo en sí mismo también permitió una nueva traducción del espectador, es decir, la obra no fue un conjunto unívoco de significado: abrió, en su constitución, la posibilidad de amplificar las lecturas y las narrativas que cada espectador pudo construir y, en su confrontación con el público, adquirió el último campo significativo, dio el último paso en la cadena de la creación de una danza personal, grupal, del director y de quien la mira, la vive, la experimenta como espectador.

De esta forma, atendemos en la experiencia de la danza a lo que Zulay Macías llama una “subjetividad encarnada”, pues la experiencia sensible del creador y del espectador confluyen en el acto escénico y “claramente

nos enfrenta a un sistema que siempre será más que una suma de signos e implicará una significación productora de sentidos siempre diferentes” (2009, 112).

La potencia del acto dancístico radica precisamente en la prescripción constante del movimiento, que se renueva a sí mismo desde el cuerpo del intérprete en el ojo del espectador y que permite una construcción activa y constante de significaciones múltiples y campos de significación mutantes: de la tarea creativa al intérprete, del intérprete a la mirada organizativa del director, de la mirada del director a la inscripción en el tiempo-espacio escénicos, de este tiempo-espacio escénico a la tensión producida entre el cuerpo simbólico del dispositivo y la traducción simbólica del espectador.

En la creación de *El corazón es un órgano de fuego*, esta tensión constituyó el paso concluyente del acto creativo dancístico, en la vivencia misma del acto efímero e irreplicable de la danza. Como bien apunta Macías Osorno:

La danza como un arte finito, no deja tras de sí más que energía escapándose. Ningún objeto la abarca, dejando ante nosotros más que la transmisión de fuerzas entre cuerpos que cada vez es única, como una imagen que no se congela, pero que impacta, yendo del poder a las potencialidades y poniendo en movimiento a la vida al provocar tensiones entre lo que es y al mismo tiempo deja de serlo para volverse otra cosa igual de huidiza. (2009, 117)

## **2. El espacio físico como contenedor y conductor de la composición escénica. Una cartografía tridimensional**

Pensar el espacio escénico resulta siempre una labor de cuidado y tiempo. Imaginar, planear, diseñar las condiciones físicas en las que se inscribe el movimiento se vuelven acciones imprescindibles para todo coreógrafo interesado en el enmarcado de su danza. La propuesta coreográfica de *El corazón es un órgano de fuego*, desde su inicio, se pensó como una práctica de *site specific*, por la necesidad estética de producir una experiencia *coreocartográfica* y, por ello, la superficie de inscripción (espacio, lugar, condiciones, medio) en el que se presentara debía ser parte integral de la construcción no solo de la propuesta escénica final, sino de las características de las materialidades producidas para ella.

Victoria Pérez Royo define el *site specific* como coreografías que “se basan en un ejercicio de diálogo íntimo con el entorno, a lo largo del cual este plantea determinadas ofertas de movimiento” (2008, 25-26). Así entendida la filiación del dispositivo a ser construido, era imperativa la

planificación de estrategias creativas que consideren fundamentalmente la topografía del espacio elegido: las características físico-arquitectónicas del Museo de los Metales de Cuenca.

Todo el proceso de improvisación-creación para la obra propuso — desde los postulados que sostuvieron la investigación, descritos anteriormente— una dinámica circunscrita a un espacio no teatral: la cuarta pared estaría borrada y la perspectiva del espectador dependería de su decisión de ubicación espacial. En ese sentido, los materiales dancísticos siempre fueron creados con la idea de una mirada externa multilateral. Esta mirada fue considerada como un norte creativo, para evitar la tendencia del intérprete de imaginar un frente único para el que baila, y desde el que percibe y construye también la mirada del otro.

La gran pregunta orientadora fue ¿cómo construir una dinámica en la que un espacio dividido en habitaciones y pasillos albergue una dramaturgia dancística? Y la respuesta se evidenció desde la *coreocartografía*. Entendida como una práctica artística en la que “la realidad que se trata de cartografiar es siempre un espacio. Los medios para llevar a cabo este propósito son el cuerpo y su movimiento” (*ibid*, 38).

Esta *coreocartografía* produjo mapas subjetivos de experiencias y traducciones estético-dancístico-textuales de cada uno de los creadores-intérpretes que se inscribieron en el espacio no teatral. Este espacio funcionó entonces como un mapa también, en el que distintas hojas de información topográfica debieron interpretarse y considerarse, en la composición de materiales y del dispositivo escénico mismo.

En ese sentido, las características bidimensionales del mapa tradicional fueron reconstituidas por el movimiento tridimensional de los cuerpos: altura, anchura y profundidad construyeron una perspectiva distinta de la información contenida en un mapa, para estratégicamente, además, producir un esquema de recorridos espaciales en el museo, y orientar no solo la temporalidad y narrativa de la danza, sino las pistas a seguir por un público al que no se le obligaba a tomar una perspectiva única y definitiva, sino que se le sugería una constante movilización para construir *su propia* narrativa del dispositivo, *su propia* dramaturgia.

Como apunta Pérez Royo: “la danza cartográfica revoluciona el concepto de mapa; naturalmente la experiencia de la *coreocartografía* no es trasladable a un papel, a una grafía bidimensional, ya que su carácter principal está determinado por la vivencia subjetiva del bailarín” (2008, 40). Así pues, en *El corazón es un órgano de fuego*, las cartografías corporales trazaron un recorrido sensible, no solo físico sino emocional/referencial/vivencial, desde las

traducciones que se hicieron de los hipotextos trabajados, las estrategias de creación coreográfica, la instalación escenográfica construida para el espacio, el texto dramático y el paisaje sonoro creados para la obra.

Esta experiencia tridimensional fue como levantar las líneas, los colores, las palabras, los signos y las imágenes que constituyen un mapa y animarlos a través de todos los recursos utilizados: construir un alma desde lo bidimensional. Esta construcción, evidentemente, debió considerar las resistencias que ofrecía el lugar, las características arquitectónicas del museo, no erigidas para albergar una obra escénica; y dialogar con esas resistencias para organizar la dramaturgia de unos materiales dancísticos inscritos en ese tipo de espacio.

Así, las cualidades topográficas del Museo de los Metales también incidieron en las corporalidades y sus tránsitos: no solo se compuso desde estrategias coreográficas y espaciales, sino desde la huella que un lugar como este imprimía en los intérpretes-creadores. Entonces, el ánimo construido fue por partida doble, el cuerpo animado del bailarín en relación con el cuerpo animado del espacio por la danza, y viceversa.

En esa dinámica de creación y aparejamiento apareció un forcejeo no literal de la mirada del director con la superficie de inscripción. Un forcejeo entre la naturaleza móvil y de desplazamiento continuo de la danza y las fronteras espaciales arquitectónicas. En esa medida, se diseñó y construyó una instalación escenográfica que, más allá de vestir el espacio o construir un campo de significación, también develó la necesidad de escribir sobre él: cartografiar el mismo espacio del museo.

Como consecuencia, la escritura producida para el espacio arquitectónico reflejó una familiaridad con las líneas, los colores, los signos y las formas propias del imaginario cartográfico. En este diálogo/forcejeo/resistencia se construyó un universo propio a la obra, desde las dinámicas dialogales y desde las huellas corpoespaciales para crear un espacio de contención, de organización de esas huellas. Se produjo una urbanidad propia del dispositivo: “La *coreocartografía* en este sentido consiste en una praxis *performativa* que produce ciudad, una ciudad imaginaria y subjetiva, que crea mapas sobre el lugar...” (*ibid*, 40).

Así entendido, el proceso creativo de *El corazón es un órgano de fuego* procuró exceder el orden de lo perceptivo, ese espacio previo a la creación de lo simbólico, para producir una dramaturgia expandida en sus posibilidades narrativas y fabulares, y crear un campo de simbologías que se articuló desde todos los elementos escénicos utilizados:



Una de las operaciones posibles del cuerpo en movimiento en un contexto arquitectónico es la de conseguir una nueva comprensión de este, ya no determinado por las expectativas racionales que su construcción y la continuación de su geometría sugieren, sino por la lógica onírica que descubre por primera vez ciertas imágenes alternativas. Esta lógica alternativa opera en muchas ocasiones con metáforas, en las que el entorno real se interpreta, malinterpreta y tergiversa para otorgarle nuevos sentidos más cercanos al cuento, a la fábula y a la ficción que a la lógica geométrica, produciendo con ello un extrañamiento de lo real esencial a la expresión artística. (*Ibid*, 30)

Este campo simbólico, metaforizado por las acciones del cuerpo y el espacio, buscó trascender la organización únicamente sensorial y perceptiva para construir un campo representacional, que conformó una unidad de sentido alimentada por la posibilidad de la ampliación del mismo, por la multiplicidad de lecturas orientadas desde ese universo representacional creado. El espacio arquitectónico y el cuerpo y sus agenciamientos para reeditar dramaturgias renovadas.

### **3. Exvoto, ¿inútil crónica del encierro? El retorno forzado al carácter bidimensional, en el contexto de la pandemia, la escena alterada**

Hacia la segunda parte del proyecto de investigación “Dramaturgia de las artes escénicas. Forma y montaje dancístico y teatral” de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (contexto académico en el que se delimita este artículo), el área de Danza pretendía construir una relectura de los materiales y organizaciones dramáticas realizadas para la obra *El corazón es un órgano de fuego*, y producir un nuevo ejercicio compositivo en el que los elementos fundamentales de la obra fuesen reinterpretados. Esta reinterpretación formulada a partir de un desmantelamiento de las características visuales que construyeron el espacio en el que se inscribió la obra; y a través de un acercamiento al movimiento y las herramientas coreográficas en relación estrecha con el tratamiento sonoro del nuevo dispositivo.

La dinámica del encierro y el aislamiento, forzados por el surgimiento mundial de la covid-19, eliminó por completo la factibilidad de ese plan original y obligó a replantearnos no únicamente las estrategias de creación, sino la superficie de inscripción de las artes escénicas: el espacio tridimensional.

En este replanteamiento, por encima de las posibilidades limitadas de acceso a los lugares de trabajo y creación escénica (salas de ensayo, aulas de clase) y del encuentro mismo entre los participantes del proyecto, se ponía en cuestionamiento la validez operacional de una práctica artística escénica: su ontología se veía amenazada con la imposibilidad de compartir espacio y tiempo para producir la investigación-creación.

Improvisar, coreografiar y componer resultaban actividades impracticables en el encierro domiciliario y la separación de los cuerpos. Así pues, las herramientas docentes, investigativas y creativas se evidenciaban, en su gran mayoría, incompletas en este nuevo contexto: la relación cuerpo a cuerpo, persona a persona, subjetividad a subjetividad en un mismo espacio que caracteriza nuestra práctica se reducía a la separación física y la conexión virtual —en el mejor de los casos— evidenciando un nivel de comunicación y entendimiento que, aún hoy, no podemos medir con claridad.

Sin duda, pensar la vida académica en el contexto del encierro ha cambiado definitivamente la percepción de lo que es enseñar e investigar. Definitivamente porque el escenario al que, eventualmente, volvamos no podrá ser el mismo, ni docentes, investigadores, artistas o estudiantes podremos ni deberemos enfrentarnos a este de la misma manera. Sin la certeza de en qué nivel se producirá esa transformación, ni cuánto de esta afectará de manera paradigmática nuestras actividades docentes e investigativas, con toda certeza, miraremos de manera diferente y revaloraremos nuestras herramientas, nuestras relaciones y nuestros escenarios de acción.

La obligada conexión vía Internet ofreció entonces —y no como opción realmente— la única superficie de inscripción en la podíamos empezar a proponer una práctica creativa, una estrategia de investigación: la pantalla de los dispositivos electrónicos. Y con ella el retorno a un campo bidimensional, achatado y carente de la profundidad y la perspectiva, además de huérfano de la presencia viva de los cuerpos y sus intercambios energéticos y sensoriales. ¿Íbamos entonces a ser capaces de compartir una experiencia, producir un acto compartido de sensibilidades, materialidades y organizaciones narrativas capaces de reemplazar la presencia misma? ¿O íbamos a asentarnos en la calidad de espectadores del mundo, asépticamente parapetados frente al computador o el teléfono móvil? ¿Cómo podríamos producir danza y movimiento en el confinamiento de nuestras casas, habitaciones y espacios cotidianos del encierro? ¿Cómo íbamos a capitalizar la experiencia sin el cuerpo presente? ¿Cómo podríamos estar en el mundo sin salir de casa y encontrarnos con los otros, a través de los cuales forjamos nuestras identidades?

Muchísimas incógnitas que se desdoblaban sobre la angustia de la incapacidad del encuentro y el temor a la violencia de la enfermedad. Y una sola opción: no dejar de intentar el acto creativo, no dejar de procurar luchar contra la duda de la eficiencia de nuestros actos y nuestras estrategias, sino renovarlas una vez más, para salir del paso, y tal vez elaborar una capa más de conocimiento sobre nuestras prácticas creativas de investigación.

La sentencia de Heidegger (citado en Garcés) resultaba tenebrosamente orientadora en este momento: “El mundo imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta imagen-superficie es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo” (2009, 80).

Así pues, la acción creadora se plegaba sobre nuestras cabezas, probablemente como autores y público de ella. Cegados en la incertidumbre de cómo la mirada del ausente imaginado podría también construirnos; imaginando al exterior para situar por nosotros mismos la existencia y la supervivencia de nuestra disciplina artística. La construcción de imaginarios artísticos, de narrativas alternas, de campos de significación y de simbologías que resuenen con la presencia viva del espectador, ¿cómo podrían ser posibles en la modalidad virtual de la labor creativa? Como explica Marina Garcés:

En la visibilidad se juega toda nuestra existencia, tanto la pública como la privada. Tampoco en este caso estamos en la escena de la representación. De lo que se trata es de gestionar la coherencia de una imagen, sea la que sea. En esa coherencia no se representa nada ni se esconde ninguna verdad. Se garantiza, únicamente, el buen funcionamiento de la marca que somos. (2009, 81)

En esta visibilidad no está garantizada la experiencia sensible ni la continuidad del hecho artístico escénico: esa cualidad fabular que cada espectador puede otorgarle al entrar en contacto físico sensible con la obra, con el dispositivo. Esta visibilidad excluye la mirada directa del otro en el ojo del actor, del bailarín, del *performer*. Y en esa exclusión radica el vacío de la sociedad del espectáculo, hoy por hoy más presente que nunca en nuestras vidas. La distancia social impuesta por el virus enfatizó la distancia emocional y la distancia sensible, y replantea la pregunta sobre el futuro del hombre, en una sociedad atomizada y desprovista de la comunión sensible, por tanto, de la producción de sentidos y narrativas propias del ser humano.

En ese imperio de la visión, ¿cómo procurar actos sensibles y artísticos con cierto nivel de autenticidad y honestidad? ¿Cómo agenciar relaciones que superen el aislamiento y la hiperconectividad de estos tiempos? Y, de manera más importante, ¿cómo acometer un acto creativo escénico, sin la presencia real de los cuerpos y subjetividades envueltos en el trabajo, abrazando las herramientas digitales y traduciendo las narrativas del video y las dinámicas de la pantalla? Es decir, ¿cómo acceder a esta nueva superficie de inscripción sin pretender reproducir una realidad narrativa —la escena viva— y producir un diálogo con las particularidades de la dramaturgia de la imagen en movimiento?

Grandes cuestionamientos que fueron enfrentados primero entendiendo que las dinámicas dialogales en el aislamiento debían revertir los procesos de distanciamiento social, estableciendo un suelo común de tareas creativas en relación con la renovada superficie de inscripción. En ese sentido, el equipo de trabajo compartió un juego de herramientas de composición coreográfica que entraban en estrecha relación con:

- El encuadre de la cámara —que hacía referencia también al encuadre del encierro—.
- La fragmentación de los tiempos anteriormente compartidos, metáfora de la rapidez con la que se pasa de una imagen a otra en las redes sociales e Internet.
- La comunión entre distancia y cercanía, paradójicamente enfrentadas en el nuevo escenario de acción.

Consecuentemente, cada intérprete-creador compuso materiales corpoespaciales que, relacionados con este juego de herramientas, fueron compendiados en una trilogía de *videodanza*, editada por el director (con asistencia técnica) desde un acercamiento a la narrativa audiovisual, en el que la danza misma, en íntima relación con los paisajes sonoros compuestos para cada capítulo visual, decidía ritmo, cadencia y tono visual. Siempre amparados por la dinámica física que impuso el encierro: la danza misma fue transformada en su capacidad locomotora para asumir una perspectiva narrativa enmarcada en los límites del ojo de la cámara.

Esta fragmentación de la imagen, metáfora de la fragmentación de las relaciones sociales en el aislamiento, compuso una dramaturgia bidimensional de la danza; aun cuando la experiencia anterior había establecido su campo de significaciones en la tridimensionalidad del espacio arquitectónico del Museo de los Metales. Y procuró una narrativa textual (con textos creados para este nuevo dispositivo) que también apelaba a una fragmentación narrativa e, incluso, sintáctica en ocasiones.

En perspectiva, podemos afirmar que, en un acto de rebeldía y protesta, nos negamos a siquiera intentar recrear la experiencia escénica. No encontramos sentido en homologar esa experiencia con la visualización de un *videodanza*, tampoco desconocimos las propias cualidades dramáticas de este. Por el contrario, en un gesto sin nostalgia por la realidad física, nos acercamos a la realidad virtual, procurando construir una dramaturgia propia y única de este proyecto de danza visual.

Hasta cierto punto, aceptamos que las asunciones que tenemos de nuestra disciplina artística y sus principios ontológicos han empezado a ser movilizados en este tiempo. Entendimos que la finitud de la danza, la evanescencia del movimiento, donde precisamente radica su fuerza y su renovación, posiblemente han adquirido una nueva dimensión en el año 2020; para entender que es probable que en la historia del arte y sus operaciones siempre están implícitas su senectud, su obsolescencia, pero también la posibilidad absoluta de su renovación eterna. Como poéticamente afirmaba Paul Valéry: “Tras llegar a la meta, tras concluir con el asunto, aquel movimiento nuestro, que se hallaba, en cierto modo, inscrito en la relación con nuestro cuerpo y con nuestra intención, cesa. En su propia determinación estaba su exterminio” (2012, 20).

### **A manera de conclusión**

En el arte, toda obra se constituye como una metáfora, es decir, nos obliga a ir más allá de sí misma —aun cuando ese no sea su objetivo—, porque requiere de quien asiste a ella, una interpretación: una lectura personal, atravesada por la mirada cultural, por la experiencia y por el deseo de cada uno. Su elaboración implica la creación de un lenguaje figurado, de un código específico que nos ofrece —en mayor o menor medida— un universo de convenciones a ser descifrado, a ser interpretado y subsumido en las previsiones y provisiones artísticas con las que cuenta el espectador.

De tal manera, el lenguaje que una obra artística construya para sí deberá portar su propia dinámica, su propio mecanismo de funcionamiento, para resolverse a sí misma, para constituir su forma. Y prefigurará el sentido de la creación de una representación propia y un campo de sentidos, significaciones y símbolos que entren en contacto con los del espectador, como estadio último de la construcción artística.

Sin embargo, en un contexto como el presente, las presunciones teóricas que se hagan sobre la práctica artística en el encierro y el distanciamiento estarán sometidas aún a análisis continuo. En condiciones “normales” esa es una necesidad propia del investigador artístico, mucho más en un período en el que la normalidad ha sido cuestionada. Normal no es lo que estamos viviendo. Como normal no podrían ser las herramientas con las que hemos acometido en este encierro nuestras creaciones, nuestras investigaciones, nuestros entrenamientos, nuestras docencias. Tampoco sería normal pretender entender, todavía por completo, en qué niveles y profundidades esas cuestiones han cambiado o lo están haciendo.

En la creación de estas dramaturgias alternas no están presentes la profundidad y el color del espacio, de la masa corporal tangible y respirable de los cuerpos en movimiento, de la percepción presente del tiempo y de las energías que lo atraviesan, de la tridimensionalidad de las artes vivas y su impacto en el que asiste a ellas.

En esa carencia de volumen, de sustancia, han emergido estas pantallas planas e inertes sobre las que hemos intentado inscribir (no realmente producir) lo que queda de la danza en la propiedad bidimensional del video; lo que queda de la danza como acto fundamental del ser humano. Así que, de entrada, podríamos considerar que no cumplimos con la danza como tal.

Sin embargo, y contra toda alternativa y esperanza, parecería emerger en ese plano bidimensional un nuevo orden y registro en el que añorar por la vida. Por el verdadero encuentro de los que bailan. Un orden y registro que buscan producir un cierto sentido visceral —angustioso, rabioso— sobre la violencia de este aislamiento. Un gesto nostálgico.

Quizá la nostalgia no sea un fracaso. Quizá esta añoranza por la vitalidad del encuentro con el otro, y del reconocimiento propio a través suyo, es un primer paso para entender el verdadero valor de nuestras prácticas escénicas: la comunidad, el saber construido entre todos, la experiencia del cuerpo ajeno.

## Referencias

- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus.
- Garcés, M. (2009). Visión periférica. Ojos para un mundo común. En A. Buitrago (Ed.). *Arquitecturas de la mirada*. (77-96) Universidad Alcalá de Henares, 77-96.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Metales pesados.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Tel-Gallimard.
- Macías Osorno, Z. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Artezblai.
- Minghella, A. (Director). (1996). *El paciente inglés*. [Película]. Miramax.
- Pérez Royo, V. (2008). *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Universidad Salamanca.
- Ondaatje, M. (2016). *El paciente inglés*. Debolsillo.
- Ortiz, E. (2019). "Danza cuerpo y espacio". *Teoría de la forma*. DIUC.
- Valéry, P. (2012) *Degas Danza Dibujo*. Nortedur.

## Links para las obras referidas *El corazón es un órgano de fuego* (2019) y *Exvoto, Inútil crónica del encierro* (2020):

- [https://issuu.com/labdanzacue/docs/el\\_corazon\\_es\\_un\\_organode\\_fuego\\_ii](https://issuu.com/labdanzacue/docs/el_corazon_es_un_organode_fuego_ii)
- <https://vimeo.com/442087041>
- <https://vimeo.com/442092221>
- <https://vimeo.com/442112730>





# **Textos Teóricos y teatro**



## Nuevos caminos de la dramaturgia contemporánea<sup>1</sup>

---

*Diego Carrasco Espinoza*

La dramaturgia ha sido definida como “el arte de la composición de obras teatrales” (Pavis, 1988, 155). Pero, ¿es esta una definición que representa las lógicas dramáticas contemporáneas? Es más, ¿podemos asimilar esta definición hacia las perspectivas contemporáneas del arte escénico: danza, teatro, *performance*; en los cuales el término dramaturgia se usa prolíficamente?

Quizás convenga comenzar por definir el teatro, el arte escénico en general:

El número de definiciones de teatro<sup>2</sup> es prácticamente ilimitado.

Para escapar del círculo vicioso uno debe sin duda eliminar y no añadir.

Esto es, uno debe preguntarse qué es lo que se hace indispensable en el teatro.

¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados? Sí.

¿Puede existir sin música que acompañe al argumento? Sí.

¿Puede existir sin iluminación? Por supuesto.

**¿Y sin texto?** También.

¿Pero puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de esto.

¿Y sin público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación.

---

1 Esta ponencia fue presentada en 2018, en el V Simposio de Literatura Ecuatoriana Pablo Palacio. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cuenca.

2 Creemos que esta definición bien se aplica a toda forma de arte escénico.

3 El resultado es nuestro

Así nos hemos quedado con el actor y el espectador. De esta manera podemos definir al teatro como lo que 'sucede entre el espectador y el actor'. Todas las demás cosas son suplementarias. (Grotowski, 2008, pág. 26)

En esa misma línea, otro de los grandes innovadores del teatro en el siglo XX, el inglés Peter Brook, decía en la primera página de su libro: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral" (Brook, 1997, pág. 13)

Si observamos ambas definiciones, ninguna hace referencia al texto como un elemento sustancial para que exista el arte escénico, es más, podemos afirmar, sin lugar a duda, que el texto no es parte de los elementos específicos de la escena. Por tanto, los únicos componentes que son propios y específicos del hecho escénico, deducidos de las dos definiciones, serían el ejecutante (actor, bailarín, *performer*), el espacio y el público. O, dicho de otra manera: el arte escénico es la convivencia en tiempo y espacio de intérprete y espectador.

Entonces, la dramaturgia, las dramaturgias en su acepción actual, sobrepasan la idea de escritura de textos dramáticos. Joseph Danan nos dice al respecto:

Intentemos formular dos definiciones provisionales. En su primer sentido la dramaturgia sería entonces el "arte de la composición de las obras de teatro", definición que es aceptada por consenso desde Littré hasta Pavis [...] En lo que concierne al segundo sentido [...] más allá de la diversidad de las concepciones y de las prácticas, yo propondría como definición: "Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena". [...] Por el momento, señalo la distancia que hay entre el sentido 1, que estaría de lado del texto, y el sentido 2, del lado del "tránsito". (2012, 13)

Danan nos enfrenta a las dos acepciones más recurrentes de dramaturgia en la actualidad. Pero arriesguemos una tercera que seguramente puede complementarlas, para ello acudimos a la definición etimológica del término dramaturgia: la palabra proviene de dos raíces griegas *dramatos* = relativo al drama y *ergon* = trabajo o acción. Es decir, se referiría al trabajo o acciones que se hacen en torno al drama, no en torno a su texto. Hay otra variante aún más interesante: drama provendría del griego *dramae* que significa tejido, entramado, urdimbre, mientras que *ergon* no poseería otra acepción sino la referida a la acción, es decir, la dramaturgia sería el tejido de acciones, la trama de acciones que en el teatro se estructura.

Veamos, solo para completar el panorama, una última propuesta de Pavis:

La dramaturgia [...] consiste en disponer los materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido.

*Dramaturgia* (sic) designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo. (1998, 148)

La dramaturgia, las dramaturgias si queremos, nos remitirían a los conceptos, a los elementos estéticos e ideológicos —como señala Pavis— que están presentes en una puesta en escena.

Ahora bien, la dramaturgia es una categoría de análisis, un proceso escénico y un hecho estético indisolublemente ligado al teatro, en primer término, pero luego ampliado a todas las otras formas escénicas y que, sobre todo, en los pasados años ha adquirido una inmensa actualidad, volviéndose un eje sustancial de la práctica y los estudios sobre la escena.

Ahí entonces, según nuestro criterio, la dramaturgia se vincula y se entrelaza de manera indisoluble a otra categoría y actividad esencial para el fenómeno escénico: la teatralidad.

Según Pavis:

La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico) [...] la teatralidad se convierte en el carácter esencial y específico del teatro y, en la era de los directores de escena, aparece como el objeto de las investigaciones estéticas contemporáneas. (1988, 74-75)

Esta definición del investigador francés señala en mucho lo que pretendemos, buscando mecanismos contemporáneos sobre lo específico escénico: indagar sobre la teatralidad y la dramaturgia, las formas de hacer que ha tenido el teatro, indagar la teatralidad que se ha constituido en un grupo, una ciudad, una práctica teatral. Y en este punto el concepto de teatralidad, a nuestro parecer, se cruza o puede funcionar como sinónimo de la manera en que otros autores —como Barba y García— entienden la construcción dramatúrgica.

Aclarando más adelante que el término puede tener dos vertientes, al referirse a lo teatral:

- a) En el primer caso, teatral quiere decir simplemente “espacial” “visual” “expresivo” ...
- b) En el segundo caso, teatral quiere decir la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, la artificialidad de la representación. (*Ibid*, 434)

Es obvio entender que uno enlaza con el otro, es decir que la teatralidad genera dramaturgia y que la forma en que la dramaturgia adquiere vida dentro del teatro es mediante la teatralidad, es decir, una no existe sin la otra y, de su interacción y sus correspondencias, deviene la forma y sentido final de una puesta en escena. Este proceso, sustentado en ambas categorías, ha motivado, en mi trabajo como creador e investigador de la escena, todo un modelo de análisis de obras y de la forma de trabajar de un grupo escénico.

Teniendo claro lo anterior, al hablar de dramaturgia necesitamos desmenuzar algunos de los elementos que la constituyen, para ello nos remitimos a lo que Santiago García expone sobre lo que es esencial para la escena, desde una perspectiva dramaturgica:

plantear que en la dramaturgia<sup>4</sup> existen tres categorías, sin ninguna de las cuales se puede concebir la existencia de un espectáculo teatral. [...] Estas tres categorías serían **la situación, la acción y el personaje**<sup>5</sup>, tomadas [...] como nociones generales. (2008, 160-161)

Entonces tendríamos al menos cuatro condiciones para que el hecho escénico sea tal: acción (hacer), personaje o intérprete<sup>6</sup> (quien realiza la acción), situación (condiciones espaciotemporales de la escena) y el público-espectador. Lo cual, como vemos, acerca otra vez la perspectiva de la dramaturgia a la manera en que se construye una puesta en escena, es decir a los fenómenos de la teatralidad; no en vano, Eugenio Barba, el gran director e investigador ítalo-danés, sostiene que la dramaturgia: “como ‘texto espectacular’, es un organismo compuesto por diferentes niveles de organización, cada uno de los cuales tiene que vivir por sí mismo,

4 El término está usado en un sentido amplio que abarca la forma de construir en general la puesta en escena, no solo los textos escritos; se explica antes en el texto de García

5 El resaltado es nuestro.

6 Si bien dentro del mundo del teatro tenemos muy clara la distinción entre intérprete y personaje, en el teatro contemporáneo la noción de personaje ha sido cuestionada y se ha amplificado la variante del intérprete, en ambos casos nos interesa porque es quien ejecuta la acción.

interactuando con los otros, como la línea de los diversos instrumentos de composición musical” (Barba y Nicola, 2007, 89), idea que incluye un nuevo elemento y noción: la dramaturgia como un “texto espectacular”, como una construcción que sucede en la escena.

La idea que sostiene el Ítalo-danés se acerca mucho a cómo Pavis define la teatralidad y, por supuesto, a la acepción de dramaturgia que ahora nos interesa. Y por fin, Santiago García se expresa sobre la dramaturgia de un modo similar: “dramaturgia’ es el conjunto de elementos que componen un espectáculo teatral, o el teatro, entendido como la relación espaciotemporal que se sucede entre la escena y el público” (2008, 159).

Entonces, la dramaturgia estructura un campo de categorías fundamentado en la triada ya mencionada, y en el sentido que las expone Santiago García: la situación, la acción, el personaje.

Para entender mejor el alcance y los límites de estas categorías, veamos las definiciones que de estos términos estructuran algunos creadores, para lo cual hemos construido un cuadro.

### Cuadro 1. Categorías y definiciones

CATEGORÍA	Definición de S. García	Definición de P. Pavis
<b>Situación</b>	“circunstancias espacio-temporales en las que se desarrolla un acontecimiento” (2008, 161).	“Conjunto de datos escénicos o extra escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción. [...] La situación comprende las condiciones espacio-temporales, la mímica* (sic) y la expresión corporal de los actores, el marco* (sic) <sup>7</sup> escénico, la naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales de las relaciones entre los personajes y, por lo general, toda indicación determinante para la comprensión de las motivaciones y la acción de los personajes” (1998, 457).

7 En ambos casos de esta cita, el asterisco es parte del texto original del autor citado, por eso se incluye la referencia SIC.

<b>Acción</b>	“La acción es lo que sucede” (2008, 163).	“Serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en escena (sic) y en el plano de los personajes (sic)” (1998, 5).
<b>Personaje</b>	“El personaje es el que ejecuta la acción. Podríamos definirlo también como el sujeto de la acción en unas circunstancias dadas” (2008, 168).	“El personaje [...] se concibe como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa, en torno a un esquema dinámico, concentra en él una red de signos [...] Todo personaje teatral realiza una acción [...]; inversamente, toda acción necesita, para ser llevada a escena, protagonistas, ya sean estos personajes humanos o simples actantes” (1998, 357-355).

Adaptado de García, 2008 y Pavis, 1998.

Si asumimos las definiciones categoriales que se enuncian en el cuadro, poco importa si al referirnos a dramaturgia hablamos del texto dramático o de la puesta en escena, porque en ambos casos siempre vamos a hablar de acción, personaje y situación ante un público, pero aclarando que no estamos tratando, como García lo señala con claridad (2008, 160-161), de un corpus categorial orientado a entender solo los textos escritos, sino el texto escénico en su totalidad. Y por supuesto, la reflexión sobre estos términos es mucho más amplia que la aquí expuesta, sin descuidar, como el mismo García indica, que el proceso teatral no tiene sentido si no es ante un público, momento único en el que lo teatral de verdad existe. Esto permitiría indagar, incluso, la manera en que los directores y actores tejen la dramaturgia hacia el espectador:

Contrariamente a todas las artes del objeto y de la transmisión mediática, encontramos en el teatro, el acto estético en tanto tal (la actuación del actor) y, a la vez, el acto de la recepción (la asistencia al espectáculo) como acción real en un momento y en un lugar determinado. El teatro significa: *un trozo de vida transcurrida y vivida en comunidad por actores y espectadores en el aire de este espacio respirado* en comunidad La emisión y la recepción de signos y señales se



realizan simultáneamente. La representación hace surgir del comportamiento en escena y en la sala *un texto común*, aún (sic) cuando no exista ningún discurso hablado. Por este motivo, una descripción adecuada del teatro está ligada a la lectura de ese texto general. **En este punto, virtualmente, las miradas de todos los actantes involucrados pueden reencontrarse.** (Lehmann, 2010, 2)<sup>8</sup>

Y todo esto para concluir que en la contemporaneidad “el texto es, en el mejor de los casos, solo una base que generalmente carece de importancia. la palabra pierde su lugar privilegiado en la tradición, en muchos casos, se actúa sin discurso, partiendo de la meditación, gestualidad, ritmo, sonido, silencio” (De Toro, 2004, 3-4). De lo cual queda claro que, en el teatro contemporáneo muchas veces, como sostiene De Todo, la palabra deja de ser hegemónica o el texto es apenas una base del trabajo, por lo que la dramaturgia no se refiere al texto escrito, según la acepción que estamos refiriendo.

Sin embargo, cuando se habla de historia del teatro, encontramos que se describe a los autores literarios dramáticos y sus obras escritas. Nada, casi nada se nos dice sobre los edificios escénicos en diferentes épocas, menos aún de lo que ahí sucedía. Tal vez por eso es por lo que algunos de los fenómenos teatrales más alucinantes de la historia humana, como la Comedia del Arte y el Teatro Estatal de Bali apenas si son mencionados en los libros de historia teatral, pues no necesariamente implicaban procesos escriturados

Esta necesidad de que la dramaturgia y el hecho escénico desborden los límites de la escritura es aún más evidente, si nos atenemos a lo que enseñan la biología y la psicología evolutivas: el niño antes de hablar ya desarrolla formas de expresión corporal, inclusive de representación como signo comunicativo, que son anteriores al desarrollo del lenguaje verbal, cuando el lenguaje verbal asoma la acción es sustituida por la palabra. En pocos términos, la corporalidad, el desarrollo de formas de expresión propias del cuerpo son formas de comunicación anteriores a la lengua como tal.

Antonin Artaud en su famoso texto *El teatro y su doble*, en la parte que dedica al teatro balinés, hace estas dos sugerentes afirmaciones. La primera: “En este teatro toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje **anterior a la palabra**” (1978, 68).

---

<sup>8</sup> Las negrillas son nuestras, las cursivas originales del texto que disponemos.

<sup>9</sup> El resaltado es nuestro

Completando luego: “Se advierte en el teatro balinés un estado anterior al lenguaje, y capaz de elegir su propio lenguaje: música, gestos, movimientos palabras” (*ibid.*, 71).

Pero no solo Artaud habló de eso. En Rusia, más o menos por el mismo tiempo, estudiosos del teatro como Nikolai Evreinov<sup>10</sup> señalaban lo mismo.

Entonces, para comprender los alcances del proceso dramático contemporáneo, es pertinente que podamos retomar esta idea: el teatro, las artes escénicas, son en realidad artes prelingüísticas. Sin embargo, esta idea puede resentir, pues parecería que se rebaja a la escena a un estadio anterior de la evolución, al estado anterior a la palabra. Creo que es todo lo contrario.

Para ello veamos otra fuente cercana en tiempo e ideas: Richard Schechner. En su texto *Performance Studies: An introduction* (2013), en varios acápites, menciona a las artes escénicas, al *performance* por supuesto, como un tipo de arte **paralingüístico**, ya no prelingüístico como proponemos sino paralelo, corriendo junto a la lengua. En cualquier modo, la idea final es similar: el teatro no puede ser un arte asimilable en forma alguna al hecho literario, seguramente en la Antigüedad bailamos y mucho antes de aprender a hablar. Y, por tanto, debemos desarrollar categorías y procedimientos propios de la escena, para entender la escena no con categorías, metodologías y estructuras propias de los estudios lingüísticos.

Claro que ya hay enormes avances en este camino. Hemos mencionado a varios autores que ya no acuden al cenagoso banquete de la lingüística o la semiótica para explicar el teatro. El campo de los estudios teatrales, la danzología y las teorías del *performance* tienen un amplio desarrollo, pero aún es insuficiente.

En este sentido, la dramaturgia y su hermana siamesa la teatralidad nos parecen categorías más que pertinentes tanto para crear, como para entender y desarrollar estudios sobre la escena, en mi caso no solo como teórico sino también en mi labor como director de teatro. Y la respuesta inequívoca, para alcanzar a entender esta nueva perspectiva de la dramaturgia, ha sido el cuerpo. Pero eso es tema de otro debate y otro ensayo.

---

<sup>10</sup> Revisar textos suyos como *El instinto del teatro*, citado, entre otros, por Josssete Féral (2003), donde el autor ruso no solo ve al teatro, la representación, como algo natural y propio de lo humano, sino como un hecho prelingüístico y preestético.

## Referencias

- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Gallimard.
- Barba, E. y Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Alarcos.
- Brook, P. (1997). *El espacio vacío*. Península.
- Danan, J. (2012). *¿Qué es la dramaturgia?* Paso de Gato.
- De Toro, A. (2004). *Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (Con especial atención al teatro y la 'performance' latinoamericanos)*. Universidad Leipzig.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Nueva Generación.
- García, S. (2008). *Teoría y práctica del teatro* (vol. I). Alarcos.
- Grotowski, J. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores. México. 2008
- Lehmann, H.-T. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 6(12), 1-19.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro* (vols. I y II). Ediciones Cubanas.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós Ibérica.
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An introduction*. Routledge.



# Obra de teatro

## *Fantochada*

---

Diego Carrasco Espinoza



(Gracias a los maestros Virgilio Piñera, Samuel Becket, Ismael Serrano, Luis Eduardo Aute, Luigi Pirandello y sobre todo a Vinicius de Moraes, por haberme prestado algunas de sus palabras para este texto.

La obra puede ser representada en diferentes espacios escénicos. Se ve el interior de una casa de caña, umbrosa. Un catre al fondo. A la derecha un mesón con una cocineta encimera y unos pocos utensilios. A la izquierda la puerta de acceso y a su costado un hueco en el piso de madera apolillada a manera de letrina. Un foco incandescente en el centro, debajo del cual hay una mesa y dos sillas. Una ventana en alguna de las paredes. El público, poco, está dentro de este espacio, cerca de los actores. En alguna parte al ingreso del espacio escénico, está una instalación con réplicas de noticias del Ecuador con algunos sucesos de cárceles, de las marchas de octubre de 2019, de la pandemia de la Covid-19 y otras imágenes que reproducen declaraciones de funcionarios de la época, que son mencionados en el texto y que con facilidad se verá que son estrictamente reales.

**Fantoche 1:** *(Entra, lleva un bulto al hombro del cual sale el pico de una máscara del Médico de la Peste). ¡Qué calor! (Pausa). ¡Qué caloor! (Como si mirara a alguien). ¿Qué quieres? ¿Qué hable del frío? Y estas pestilencias que manan de todo lado. ¿Por qué no llegan? ¿Les habrá pasado algo? ¿Cuánto habrán conseguido? Ya casi no hay gente en la calle. ¡Qué calor! Y dicen que la peste es peor a esta temperatura... con razón hay tantos muriendo en la calle, dentro de los hospitales, en los tugurios de lodo y cieno como este, en las esquinas del centro, en las orillas hediondas de la ría (Se calla asustado por lo que dijo, mira a todos lados como buscando alguien que pudiera oírle). (Al público). Dicen que hay que estar unidos, que hacemos quedar mal al país diciendo estas cosas, pero a mí no me importa... al final, nada tenemos que perder... (Mirando al público). ¡Oiga! Usted está demasiado cerca de la señorita, por favor, sepárese, no ve que puede contagiarse, ¡jajajajaja!, ¡jajajajaja! ¡Contagiarse!, ¡jajajajaja! Y cuidado con andar sin mascarilla (Toma su máscara de Médico de la Peste y se la pone), menos aún sin guantes (Toma la capa del médico que incluye guantes y se la pone), sin desinfectante (Se coloca el sombrero), sin cloro para limpiarse los pies (Toma la vara del atuendo), si no, aténgase a las consecuencias (Mientras danza desacompañado imitando a un funcionario público en televisión): cien dólares de multa a la primera contravención, cuatrocientos a la segunda y a la tercera cárcel, ¡cárcel!, ¡cárcel por un año a que te pudras con el resto de la bazofia de este país en nuestras nuevas y espléndidas cárceles! ¡Recién inauguradas! Como las de las películas gringas: panópticos de cemento, uniformes naranjas, alambrados inmensos y brutales en las palizadas, cámaras por todo lado para que podamos ver cómo las pandillas, los narcos y los homicidas te sodomizan, te abren como un puerco, patean tu cabeza como pelota de fútbol, te suicidan en tu celda al mismo tiempo que a otros seis marranos como tú... (Se detiene, se saca la máscara asustado, corre a la puerta a ver si hay alguien, regresa, mira al público).*

No me miren así, saben que es cierto, pero nos piden no decir nada... hasta los médicos mueren como babosas bajo la sal en los hospitales porque no les dan nada de lo que necesitan... (*Contrariado, hablando con la máscara en su mano*).

**Máscara:** Los videos que mandan han afectado gravemente la imagen internacional del país, nosotros, el gobierno de todos y de unos pocos más, no podemos permitir que se vean a estos purulentos infrahumanos, que no valen nada, llenando los cuartos fríos de las morgues, ensuciando las aceras recién regeneradas, manchando de sus sanguinolentos escupitajos las paredes impolutas de los nuevos hospitales que no era necesario construir porque con la telemedicina basta, ahora le diagnosticaremos por internet, le mandaremos retrovirales virtuales y le encajaremos un gigantesco enema de píxeles para que muera decentemente entre el barro y la fiebre, lejos de las cámaras y la atención pública, para ser enterrado en un espléndido ataúd de cartón donado por las beneméritas empresas de la ciudad prestas siempre a ayudar, luego de que han sido fielmente beneficiadas con el pago de la deuda externa.

Y quien se oponga será declarado enemigo de la nación y el pueblo, partidario del innombrable, sedicioso coludido con otros tantos sediciosos de WhatsApp, Facebook, Twitter y Tinder... (*Se calla, como que escucha una corrección*). ¡Ah!, Tinder no, perdón, esa es la red donde los mangajos sobajan a las niñas incautas para sobarles su baja ralea. ¡Qué hermosa, aliterante y casi palíndroma frase que me ha quedado!

**Fantoche 1:** (*Como ahorcando a la máscara*). ¡Calla infeliz hijo de las mil putas! ¡Desvergonzado! ¡Mentiroso imbécil!

(*Entran corriendo los otros dos personajes, Fantoche 1 y Fantoche 2, ambos con su propio bulto de Médico de la Peste; asustados, se detienen violentamente ante la imagen de Fantoche 1 que ahorca a la máscara. Se lanzan sobre él, luchan, forcejean, se golpean, al final los tres caen sobre el piso y ríen*).

**Fantoche 1:** (*Aún abotagada por la risa*): ¿Qué hacías moreno estúpido? Jajajaja. ¿Querías matar a una máscara, a una representación? ¿A un personaje? Y suponiendo que lo lograras, ¿no te das cuenta de que todas las noches estarías obligado a representar esta farsa de matar a la máscara?

**Fantoche 2:** ¿Como cuando el Muchacho se pega el tiro al ver a su hermana ahogada en la alberca ante el estupor de la madre y el director?

**Fantoche 1:** ¡Exacto! Es que la tragedia no era el suicidio del Muchacho. Ni la muerte de su hermana como una Ofelia moderna. No... La verdadera tragedia es el acto brutal de morir todas las noches, el acto terrible de la

mano temblorosa que cada noche dirige de nuevo el cañón del revolver a la quijada y jala el gatillo, para al día siguiente volver a representar la comedia de su suicidio y así sucesivamente mientras esa obra se ponga en escena.

**Fantoche 2:** Por cierto, ¿por qué tenían que ser seis personajes?, ¿no podían ser ocho, o diez, incluso nueve, pero, por qué seis?

**Fantoche 1:** ¿Entonces eso significa que todas las noches también nosotros estamos obligados a repetir estas mismas barbaridades? ¿A reproducir el acto infame de miles de cuerpos pudriéndose al sol canicular de esta *city* de guerreros de madera? ¿Hemos quedado atrapados en esta mueca abyecta en la que se ha convertido este país, esta ciudad, la última frontera del Caribe al sur, el puerto limpio, el modelo exitoso de los cristianos sociales? ¿Quiere decir que ni nosotros ni los otros, ni los más depauperados aún, que duermen bajo los pasos a desnivel, jamás saldremos del lodo, del cemento infame y maloliente?

**Fantocha:** No hay más...

**Fantoche 2:** (*Azorado*). ¿Es en serio lo que dices? ¿Tienes una idea de lo que eso significa? ¿Me estás diciendo entonces que esta ciudad siempre tendrá a cientos de miles hacinados en estas casuchas ultrajantes, que siempre habrá millones de ojos que solo miren barro y mortecina, sin luz, sin agua, sin nada, sin hambre de tanto tener hambre?

**Fantocha:** No hay más. Así será y así quedarán estas imágenes congeladas por siempre cuando esta fantochada se ponga en escena; imagínate: esta gente de piel hermosa, hijas de montuvios o de indios serranos, curtidos al sol y el trabajo, de pies retorcidos tanto andar el asfalto vendiendo mango verde, jugo de naranja, chifles, tabaco; ellas, que comen cada día un mísero té de hierbaluisa y panela con un pedazo de guineo verde, ellas que toman el agua de pipa que les venden los comerciantes de todo y de almas, ellas de cuerpos aromosos y bellos, prostitutas por siempre en la 18 o en los cabarets de mala muerte de Durán o en el parque Centenario y la zona Norte; imagínate entonces ellas, y ellos, por siempre congelados y obligados a repetir cada noche esta danza macabra ante los ojos de la gente, para que no se olvide a los que ahora están muriendo en los hospitales, en las aceras, en las acequias, en los lupanares, insepultos y denostados por no respetar la disciplina que salve del contagio a las buenas personas de los barrios altos. ¿No crees que valdría la pena?

**Fantoche 1:** (*Que ha empezado a llorar en medio discurso de Fantocha*). ¡Es demasiado cruel! ¡Eres demasiado cruel! Todo por mantener esta representación falsaria. ¡No puedes condenar a estos cientos de miles de penantes a



ser siempre la estrafalaria escenografía de tu payasada, solo para construir tu panfleto, tu panoplia de reclamos sin propuesta y solución! ¿Acaso no podemos ponerle algo de poesía a toda esta mierda? ¿Acaso tenemos que ser tan realistas, tan políticos siempre, tan descarnados? ¿No hay algo de belleza?

**Fantoche:** (*Puesta su traje de Médica de la Peste, se sienta sobre la improvisada letrina como si fuese a cagar*). ¿Dónde estamos dulce capullo? Mira a tu alrededor ternura. ¿Qué ves? ¿Acaso no hueles tu propia mierda apilada acá debajo? Son las ocho de la noche y aún no hay luz, mientras aquí al lado el *mall* deslumbra. ¿Tienes acaso agua para bañarte? Hoy no vino el tanquero. ¿Cuánto ganaste, prenda de mi vida?

**Fantoche 1:** Unos diez dólar<sup>1</sup>...

**Fantoche 2:** Yo apenas siete dólar... no había gente en la calle... todos tienen miedo y me huían...

**Fantoche:** ¡Claro pues, imbécil! Es que nosotros somos los apestados... ellos los insultados por nuestra agonía y nuestra muerte. (*Se levanta de la letrina y hace como si se limpiara el trasero con la mano y con esa misma mano persigue a los otros como si fuese a embarrarles*). Mejor dancemos, dulces pecadores, abracémonos a la tierra que nos cubrirá dentro de poco y procreemos, tal vez del cuerpo muerto de esta sibila nazca un nuevo ser que alguna vez sea feliz. (*Corren y ríen*).

**Fantoche 1:** (*Deteniéndose bruscamente*). ¡Basta! Es nauseabundo lo que estamos haciendo. Y no me refiero a tu mierda, sino a este maldito baile de muertos. Lo mismo dijiste en octubre.

**Fantoche 2:** ¿En qué mes estamos?

**Fantoche:** Abril. (*A Fantoche 1*). Perdona, ¿qué dije en octubre?

**Fantoche 1:** Que teníamos que recordar a los muertos de las marchas de la Sierra, que teníamos que volver a mostrar sus cuerpos agujereados una y mil veces, que debíamos recoger los ojos que fueron vaciados de sus cuencas por las bombas para enseñarlos al mundo... y mira... nada cambió... nada... seguimos los mismos muertos podridos de crueldad... los que ayer morían en el paralelo hoy mueren en el Puerto, mañana lo harán en la frontera o deambularán sórdidos por el Uku Pacha, en procesión hacia donde les toque morir de nuevo en este cruel montaje.

**Fantoche 2:** (*Puesto su traje de Médico de la Peste. Tomando a Fantoche 1 por detrás e inmovilizándolo*). ¿Es que no te das cuenta, zonzos? Crees que todo

---

<sup>1</sup> En la Costa del Ecuador la gente de calle no pluraliza la palabra *dólar*.

esto es escayola y teatro, crees que no es más que una representación burda y socarrona, pero feliz y llevadera como en las asquerosas producciones que ves en tu lindo canal. Crees que quienes morimos en estos cerros de miasmas y lodo somos una falsedad que no permitimos vivir en paz a los señoritos que se retratan en Instagram en la playa y la piscina. El falsete está en el contagio del político que busca lástima, en la foto permanente del Más Alto Magistrado entregando chucherías en las barriadas, en la máscara abyecta de los Ministros, ellos son los verdaderos fantoches. Lo otro, según ellos, son las noticias falsas: alguien ha contratado a miles de nosotros para que vayamos a atestar los hospitales con virus, para colapsar las funerarias y los camposantos, para dejar bultos con forma de cadáveres pululando por las aceras de los barrios bajos de la city.

**Fantocha:** *(Como un personaje político femenino al cual imita en televisión).* ¡No señor periodista! No hubo un solo muerto durante las marchas, la policía actuó con total prudencia, todas las muertes que usted señala fueron accidentales: uno cayó fortuitamente contra una bomba lacrimógena, otro se chocó por pura casualidad contra una bala de goma, el de más allá imprevisiblemente se abatió bajo una lluvia de porras de la policía y así... ¿Y los que perdieron los ojos? Por favor, señor, fueron pagados deliberadamente por grupos extremistas para sacarse los ojos ellos mismos, cuando estábamos a punto de cerrar la negociación con los bilaterales, los multilaterales y el club de los Iluminati para salvar al país de más deuda. ¡Es evidente!

**Fantoché 2:** *(Mientras sigue apretando el gargüero del infeliz Fantoché 1).* En tu mundo Konitos aún crees que la gente es pobre porque quiere, ¿cuántos años llevas haciendo calle para ganar apenas para la cerveza del viernes? Recuerda que eras mariquita de esquina cuando más joven y bello: sodomizado en la 9 de Octubre vendiendo ese culo angurriente al auto y la chequera de cualquier niño perfumado. ¡No lo niegues! Y venías luego a darte de rico con un par de chuzos nuevos que no podías pagar ni en sueños. Drogado por las pantallas, el neón y la farsa de Miami, esperando tener el dinero para largarte, entonces, ¿cuándo te hemos importado estos muertos de la podredumbre y el vaho? *(Lo suelta, el otro cae).* Pero algo aquí no funciona enano: el relato no cuadra, por más tiempo de pantalla que traten de darle, la gente sabe que de verdad está muriendo, que la normalidad que pretenden hace tanto que desapareció; parecemos más una mala película gringa de zombis que la idea que quieren dar del país los grandes prohombres de la patria que ahora nos gobiernan; parecemos más un cómic posapocalíptico que la narración que hacen de nosotros las cadenas de televisión y los diarios de los banqueros; parecemos más fielmente

los grabados goyescos, los del sueño de la razón que produce monstruos, que la versión que quieren dar de nosotros los empresarios encerrados en sus edificios nuevos, sus clubes y la suite del hotel donde follan con sus amantes; un pueblo miserable es lo que somos y seguimos siendo.

**Fantocha:** (*Aún de Médica, canta*). ¡Canta una esperanza desatinada para que se enfurezcan/ silenciosamente los cadáveres de los ahogados/ Canta como un loco mientras tus pies van penetrando/ la masa yerma de los moluscos!/ ¡Canta para ese hermoso pájaro azul que una vez más/ se zurraría sobre tu éxtasis!/ Arranca de lo más profundo tu pureza y lánzala/ sobre el cuerpo felpudo de las arañas/ Lanza tu poema inocente sobre el río venéreo/ engullendo las ciudades/ Acuesta tu alma sobre la podredumbre de las letrinas/ y de los albañales/ Por donde pasó la miseria de la condición de los esclavos/ y de los genios/ ¡Baila, eh desvariado!/ Haz rugir con tus puteadas el eco de los valles/ y de las montañas/ Orina sobre el lugar de los mendigos en las gradas/ sórdidas de los templos/ Y escupe sobre todos los que se proclamen miserables/ ¡Canta! ¡Canta mucho! Nada hay como el amor/ para matar la vida/ ¡Amor que es bien el amor de la inocencia primera!

**Fantoche 2:** Transfórmate por un segundo en un mosquito gigante/ y pasea de noche sobre las grandes ciudades/ Desparramando el terror por doquier que posen tus antenas/ impalpables/, diego Sorbe a los cínicos el cinismo, a los cobardes/ el miedo, a los avaros el oro/ Y con todo ese pus, haz un poema puro/ Y déjalo ir, amado caballero por la vida/ Y ríe y canta de los que pasmados lo abriguen/ ¡Canta! Canta porque cantar es la misión del poeta/ Y baila, porque bailar es el destino de la pureza/ Haz para los cementerios y para los hogares/ tu gran gesto obsceno/ ¡Carne muerta o carne viva - toma! Ahora hablo yo/ que soy uno!

**Fantoche 1:** ¡Bravo! ¡Bravo! Me han conmovido (*Se pone su traje de Médico de la Peste mientras habla*). El ensayo ha sido fantástico. (*Fantocha y Fantoche 1 se van despojando de sus vestimentas mientras él habla*). Ustedes representan de manera absolutamente fantástica.

**Fantocha:** Bueno, no sé si se pueda decir representación... hay tanta gente por ahí que piensa igual y uno como artista quiere ser el eco de...

**Fantoche 1:** Nada, nada, nada... No seas modesta, ahora no es tiempo de realismos.

**Fantoche 2:** Bueno, a mí llevó su tiempo investigar en las barriadas, yo creí que había logrado resumir todo lo que vi de esa gente... la peste, la pandemia, el hospital donde apilaban los cuerpos como bultos...

**Fantoche 1:** ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí! Se notó... cuánta verdad en lo tuyo... ¡genial! Digno de este escenario.

**Fantoche 2:** Pero no lo hice con ese sentido, no... lo que dije de la gente de esos sitios es real, mueren entre el lodo y las miasmas, se pudren en las aceras calcinantes de las avenidas polvosas, se matan en los cuchitriles de guadúa y zinc sobre los esteros infectos, son violadas en los baldíos de la perimetral, acuchilladas en la bahía, sicariados en el monte... y...

**Fantocha:** Y mi representación de la Ministra sobre lo de octubre es cierta, fue así, eso dijo, es una cínica... y me faltó la toma del aeropuerto y mandar al páramo a los in...

**Fantoche 1:** ¡Magnífico! Así lo sentí... de hecho tuve la misma indignación que cuando escuché a la señora... no tengas dudas...

**Fantocha:** ¿Y entonces?

**Fantoche 2:** ¿Y entonces?

**Fantoche 1:** Solo nos queda terminar... aquí al lado hay un árbol.

**Fantoche 2:** ¿De qué clase?

**Fantoche 1:** No sé. Un sauce.

**Fantocha:** (*Mirando por la ventana*). Vamos a ver. (*Dirigiéndose a ambos*). ¿Y si nos ahorcáramos?

**Fantoche 2:** ¿Con qué?

**Fantoche 1:** ¿No tienes un trozo de cuerda?

**Fantoche 2:** Sí, ahora la traje, aunque dios sí vino con el ensotinado que nos bendijo el viernes santo en helicóptero; claro, dios llegó muerto y nos servía de poco; pero yo no quise dejar de traer la sogá al final.

**Fantocha:** Entonces, vamos... pero... ¿podemos ahorcarnos los tres con una sola cuerda?

**Fantoche 1:** Primero tú, luego él... yo ya tengo definido ir a morirme de peste en la puerta del Banco mañana...

**Fantoche 2:** ¡Jajajaja! ¿Y arruinarle la donación al banquero? ¡Jajajaja! Eres terrible...

**Fantocha:** ¿Mañana después de muertos volvemos de nuevo acá para el ensayo?

**Fantoche 1:** Sí. De Twitter y WhatsApp aún necesitan circular más videos para que el gobierno diga que son noticias falsas, *fake news* les dicen ahora, y mentiras inventadas por el infeliz ese que nos cagó antes.

**Fantoche 2:** ¡Pero yo estoy muriendo de veras!

**Fantoche 1:** ¡Hermano, no se altere! Yo sé que de verdad andas muriendo en todo lado. Pero así se dice en las redes y en los noticieros, ¿qué puedo hacer?

**Fantoche 2:** Está bien... vamos entonces...

**Fantocha:** ¿Y cuándo empezamos a ensayar para morir en los saqueos?

**Fantoche 1:** Ya mismo, dos cagadas más del gobierno y la gente empieza a meterse en los supermercados y las urbanizaciones. No falta mucho.

**Fantocha:** Pero, ¿crees que habrá saqueos? ¿No será que la gente tendrá miedo?

**Fantoche 1:** ¡Claro que sí! Ya verás. Y será el mejor momento para sacar a la policía a la calle. ¡Será la fiesta de los garrotes y el humo! ¡Precioso!

**Fantoche 2:** Vamos entonces al árbol... mi cuello está anhelante...

**Fantoche 1 y Fantocha:** ¡Vamos!

*(Recogen sus trajes y salen. Fantoche 1 se ha mantenido vestido con él. Salen los dos. Fantocha se detiene antes de la puerta, se acerca al público).*

**Fantocha:** Mañana volveremos a morir aquí de nuevo. La cuerda está. También la peste. Ustedes elijan, lo verán en los noticieros y las redes. Total, así es esto que llaman farsa.

Apagón.



# Sistematización

## *El último espécimen*

---

Diego Carrasco Espinoza

*¿Qué digo? Yo no deliro, hay un delirio dentro de mí que no es mío.*

*Otros deliran dentro de mí.*

Isidro Luna, *El último espécimen*.

**¿Cómo sistematizar adecuadamente una experiencia escénica? ¿Cómo lograr que toda la complejidad y riqueza de un proceso de producción de una obra teatral se refleje de manera cabal en un documento de sistematización del proceso? ¿Qué debe incluirse en este documento de sistematización (fotografías, videos, diarios de trabajo, dibujos, cuaderno de director o solo impresiones y descripciones)? ¿Tiene sentido hacer esta sistematización? ¿Qué extensión y formato debe tener el documento final?**

Más que preguntas de investigación, las anteriores son dudas reales que me asaltan al poner en blanco y negro el trabajo realizado con Pancho Aguirre como actor y con otras personas del equipo, con quienes hemos construido el montaje de la obra *El último espécimen* de Isidro Luna, incluidos textos de Dario Fo. Y no es que antes no haya hecho intentos de sistematización; de toda mi primera etapa como director de Teatro del Quinto Río he escrito varios artículos y reflexiones sobre el método de trabajo que desarrollamos y lo he explicado en diferentes momentos y eventos. Pero esas reflexiones hoy me resultan insuficientes. Primero porque este es un

proceso nuevo y diferente, diferente de los anteriores en cuanto partió de sustanciales diferencias con la primera etapa de Quinto Río y también porque me siento en la necesidad de plantearme la sistematización desde otros presupuestos. Me explico.

Los artículos y trabajos anteriores sobre mi primera etapa como director de Teatro del Quinto Río priorizaron una mirada técnica sobre los procesos realizados. Habiendo tan poca reflexión conceptual y técnica en el teatro ecuatoriano, me parecía determinante que mis preocupaciones fueran en ese camino, aunque la mayoría, más que discursos conceptuales, se centró en la descripción detallada, precisa y clara de los procesos técnicos seguidos para la puesta en escena de las obras de nuestro grupo, procesos técnicos que Isidro Luna denominó hace mucho ya “el quinto método” con toda la carga irónica del aserto, en tanto del Quinto Río solo puede salir el Quinto Método, pero también porque, desde Stanislavski para acá, muchos se han erigido como los nuevos métodos. Dice Isidro Luna:

El Quinto Método es el método del teatro canibal. Su nombre deriva del Teatro del Quinto Río... El Quinto Método no pretende ser un método más o un nuevo método teatral, que se propusiera reemplazar a los anteriores. Su fundamento radica en su estructura excedentaria: un plus, un extra, un elemento que no estaba, una extensión del dispositivo escénico”. (2014, 51-52)

Y como queda evidente, también Luna ha escrito sobre el Quinto Método y ha teorizado sobre él (ver *Estéticas caníbales*, sobre todo la segunda sección completa) y como bien dice en la Proposición n.º 54, el Quinto Método ha sido también “un excedente metódico —y metodológico—” (*ibid*, 54), acentuando mi afirmación anterior: la mayoría de nuestras reflexiones han sido sobre el proceso de trabajo, más que sobre los conceptos o las perspectivas teóricas, siendo el texto de Luna el que más desarrolla en este sentido sobre el trabajo del grupo o, mejor aún, extrae sus reflexiones desde el trabajo del grupo.

Pero —reitero— la necesidad que tiene todo creador de reinventarse nos ha llevado a nuevos caminos y derivas en este proceso y la sola descripción y explicación metodológica del proceso seguido me es insuficiente. Con frecuencia siento que son textos que tienen una buena dosis de aridez, no son del todo claros para personas fuera del mundo teatral, y aun para los teatristas pueden resultar complejos o banales, dependiendo de cómo los asuman.



Tenemos otras opciones, siempre nos queda la posibilidad hermenéutico-interpretativa, a la cual no siento que debamos acudir, el mundo está demasiado atravesado por interpretaciones más que por hechos y un esfuerzo tal, realizado además desde las atalayas propias del creador, puede terminar siendo una alabanza en boca propia o un exceso de modestia que se vuelva aún más opaco. Peor todavía cuando afirmamos —como lo hemos hecho en varias ocasiones en textos anteriores— que el teatro es un arte prelingüístico y paralingüístico al mismo tiempo<sup>1</sup>, de forma tal que todo acercamiento desde la semiótica o cualquier otra disciplina derivada de la lingüística nos resulta poco efectiva.

Otra opción era ir por trochas que ya habíamos abierto antes y analizar nuestra última labor, a la luz de categorías como las teatralidades y las dramaturgias, contenida en el texto *Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano 2005-2013*<sup>2</sup> (Carrasco, 2018) y, sin duda, en parte someteremos este trabajo a ese mismo esquema y mecanismo, pero siento que es fundamental ampliar las bases de mira y cubrir espacios o niveles que no se evidencian del todo con las teatralidades y las dramaturgias; acá por ahora me interesa profundizar en los procesos de dirección y de puesta en escena, que los otros están más claros: sabemos cómo generar una dramaturgia espectacular desde la literatura dramática de Luna y hemos construido una apuesta de teatralidad que da cuenta de esa dramaturgia, asentada en la sólida construcción de la ficción (personajes, trama, texto) como en elementos del absurdo, lo esperpéntico, las nuevas distopías utópicas, entre otros.

Por otro lado, no es un dato menor el que expuse arriba: todo lo que hemos escrito sobre el trabajo de Teatro del Quinto Río y sobre el Quinto Método ha sido resultado de analizar varios procesos, dirigidos por al menos tres directores diferentes en Quinto Río y varias obras realizadas entre 2008 y 2017. Dicho de otra manera, ninguno de los textos que hemos escrito antes sobre nuestro trabajo se centra en un solo espectáculo, excepto el acápite 3.2.4 del libro mencionado en el párrafo precedente, que trata sobre la puesta en escena de *El murciélago doble*.

Así que, bajo lo dicho, nos propondremos desarrollar un análisis a profundidad del espectáculo en ciernes, *El último espécimen*, usando categorías fundamentalmente escénicas, que sea a la vez una sistematización y descripción del proceso seguido, pero que también incluya reflexiones

---

1 A este respecto ver el artículo *Formas del inconsciente estético* escrito por Carlos Rojas y Diego Carrasco.

2 En este documento revisar, de manera especial, el capítulo 3.2 de este libro dedicado a Teatro del Quinto Río

teórico-conceptuales sobre este nuevo momento que estamos iniciando con Teatro del Quinto Río, dentro del proyecto de investigación del cual este montaje es parte. Y en ese sentido, es imposible sustraerse a la influencia que sobre este trabajo han tenido Cecilia Suárez, Carlos Rojas, Ernesto Ortiz y Andrés Vázquez, quienes me han aportado ideas, enfoques, perspectivas y consejos fundamentales para el desarrollo de este trabajo.

## La partida

En una entrevista que le hiciese a Isidro Luna decía:

No le íbamos a hacer concesiones fáciles (al público): usted no viene a ver lo que quiere ver, viene con los ojos de la televisión. Nada de concesiones fáciles al público, que puede tener un gusto populista. Creo que había y hay en las obras que tenemos en Quinto Río, una construcción de un espectador modelo. Creo que lo que hicimos es pasar la noción de lector modelo de Eco, a la propuesta de un espectador modelo. Ahora, ese espectador modelo nunca coincidía completamente con el espectador empírico, entonces el espectador empírico tenía que desplazarse para acercarse a nuestra noción de espectador modelo. Y nosotros teníamos que desplazarnos al máximo para lograr que el espectador modelo fuese construido de la mejor manera posible. (2016)

Y es exacto. Sin proponérselo, buscábamos y creábamos un espectador modelo, modélico y preciso para nuestro trabajo, que no solo se quitara los “ojos de la televisión” como señala Luna, sino que merced a diversos procesos: el desarrollo de la trama, los contenidos de las obras, la estética desarrollada por el grupo, las formas de actuación y construcción de personajes, la indagación sobre nuestro entorno para ponerle al espectador como contraparte de nuestras disquisiciones, entre otros, nos permitiera construir un espectador que, desde su total libertad, fuera parte activa del desentrañamiento de las obras y abandonara su secular posición pasiva, sin llegar al extremo de trasladar la acción al público, introduciéndole en la complicidad, el rito, la transfiguración, la verosimilitud que fundamenta la ficción y sin renunciar nunca a la ficción, aunque tengamos severos guiños a la realidad. Dicho lo cual, también en este documento nos proponemos construir un espectador modélico que pueda sumergirse en los vericuetos de una puesta en escena, aunque no la haya visto, más allá de la imprescindible y siempre recurrente aridez de las técnicas.

En definitiva, iniciamos advirtiendo que este no será tanto un documento de divulgación, cuanto un material académico que debe leerse desde esa óptica, aunque este trabajo vaya a tener pocas referencias teóricas y citas pues es, ante todo, una reflexión y sistematización del proceso que hemos seguido para la puesta en escena de *El último espécimen*.

Luego, haremos una cierta cronología junto con el análisis del trabajo que estamos desarrollando, pero no será definitiva la lógica diacrónica, sino en cuanto marca partes del proceso, siendo esencial el análisis que de él haremos.

## Orígenes y proceso

El trabajo se inició a finales de septiembre de 2019. Pancho (Francisco Aguirre Andrade, Quito, 1963) es, sin dudar, uno de los más grandes actores ecuatorianos, con una dilatada y amplia trayectoria en teatro, cine y televisión, con quien hemos trabajado desde hace muchos años, la primera vez en un taller que impartiéramos en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, en 1990, taller sobre Teatro Antropológico que Pancho Aguirre sostiene que fue el primero que sobre esta temática se impartió en todo Ecuador, merced a la formación que tuvimos en estos campos en la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (Eitalc) entre 1989 y 1990, donde incluso tuvimos un taller con Eugenio Barba, uno de los creadores de esta metodología de investigación y creación escénica, que ha marcado nuestro devenir en la dirección teatral, como la del grupo Teatro del Quinto Río en su momento. Luego, desde el año 2008, hemos trabajado junto a Pancho dentro de Quinto Río de forma continua a veces, discontinua en otras, hasta ahora que nos volvimos a juntar para enfrentar el montaje de *El último espécimen* de Isidro Luna.

Cabe hacer algunos señalamientos sobre Teatro del Quinto Río. Es un grupo fundado a finales de la década de los noventa por Isidro Luna<sup>3</sup>, Pablo Aguirre (Quito, 1965, hermano de Pancho) y Fidel Román (Guayaquil, 1961). Desde sus inicios se definió como un grupo de autor, esto es, un grupo que tenía como una de sus finalidades poner en escena las obras dramáticas de Isidro Luna, y, merced a la formación de Román en Cuba, también se definía técnicamente dentro de los campos del Teatro Antropológico. Hacia el año 2000 este elenco original se había separado y Luna

---

<sup>3</sup> Heterónimo de Carlos Rojas Reyes.

mantuvo el nombre del grupo, sin mayor actividad en las tablas, sino ante todo como paraguas para su producción dramaturgica hasta 2007. En ese año, a propuesta de Luna, se reúnen Pancho Aguirre, Andrés Vázquez (Cuenca, 1983), la entonces estudiante de la carrera de Danza-Teatro de la Universidad de Cuenca, Lizbeth Cabrera (Loja, 1983), y Diego Carrasco que había regresado a Cuenca luego de vivir y trabajar en Quito. Y es ahí cuando se inicia una nueva etapa en el trabajo del grupo, no solo en cuanto a la producción dramaturgica de Luna, sino también en cuanto a definir otras características que el colectivo mantiene hasta hoy.

Intentaré brevemente sintetizar los elementos que se han vuelto definidores de lo que es Teatro del Quinto Río, pues resultarán luego axiales para entender el trabajo del grupo. Recalcamos que el primer elemento a considerar es lo dicho ya: Quinto Río es un grupo de autor; todas las obras montadas por el grupo desde sus inicios son de autoría de Isidro Luna, quien es un fenómeno escénico en sí mismo y se ha constituido en uno de los dramaturgos más prolíficos del país (tiene escritas más de 70 obras de diversa índole). Luego, en virtud del trabajo realizado desde 2007 cuando se inicia el trabajo para el montaje de *El murciélago doble*, el elenco se va convirtiendo en un grupo de director, es decir, un grupo en el cual el trabajo de dirección es tan definitivo o más que el del dramaturgo: se instaura un entrenamiento riguroso y complejo, Carrasco construye una metodología de trabajo precisa sobre los magníficos pero con frecuencia complejos textos de Luna —que se mantiene hasta hoy—, se define un estética que va del minimalismo al neoexpresionismo y que luego será influida profundamente por el desarrollo de investigaciones sobre las Estéticas caníbales y el Teatro canibal de Carlos Rojas y se estructura una lógica de trabajo en la que el director y sus propuestas construyen la verdadera dramaturgia escénica. Cada uno de los directores que han pasado por el grupo de manera ocasional como Galo Escudero o Bruno Castillo, o quienes han dirigido y siguen en el grupo como Andrés Vázquez Martínez, han marcado su propia impronta tanto en los espectáculos como en las maneras de hacer del colectivo, pero —creemos— sin salir demasiado de los parámetros metodológicos que el grupo construyó sobre todo desde el año 2007: un profundo respeto a los textos de Luna, actores entrenados en los principios del Teatro Antropológico, puestas en escena en las que los actores devienen eje y matriz del espectáculo, la construcción de una dramaturgia espectacular que usa del texto de Luna como referente para la construcción de la realidad escénica; y tener tesis, ideas precisas, sobre lo que cada espectáculo quiere proponer al espectador, con lo cual el espectador debe ser un espectador modélico como afirmamos con anterioridad.

Nos quedaría mencionar, nada más, que también el grupo ha recorrido en los últimos siete años (estamos en el año 2020) un rico camino de reflexión teórica tanto sobre el proceso del propio grupo, como sobre los avatares de la escena contemporánea, de mano de Andrés Vázquez, el propio Luna y Carlos Rojas, y Diego Carrasco. Más recientemente, aunque no se han hecho públicos aún, hay un conjunto de relatos de Pancho Aguirre sobre lo que ha sido su experiencia dentro del grupo.

Y a la vez, Quinto Río se erige como un grupo de actor, esto es, un grupo en el que el minucioso trabajo del actor, en busca de la excelencia de este en las puestas en escena, es definitivo. Y por fin, pero no menos importante, Quinto Río es también un grupo de tesis, es decir, un colectivo escénico en el cual cada obra y la totalidad de su trabajo nos confronta a tesis, a propuestas claras y precisas sobre la sociedad, la política y el mundo algunas veces (*El murciélago doble* o *Un pueblo llamado Desesperación*, 2010), sobre las relaciones personales (*Última puesta de sol en el país de las maravillas* o *El hombre que se prende*, 2010) u otras que recorren caminos del absurdo y el mundo posapocalíptico (*Memorias de una cantante calva* o *El último de la especie*, 2010).

En resumen, Teatro del Quinto Río es un grupo de autor, de director, de actores y de tesis como hemos explicado.

Teniendo esto como telón de fondo, en septiembre de 2019, como ya señalamos, se inicia el trabajo sobre este espectáculo que terminará llamándose *El último espécimen* (2010).

El texto de la obra reúne dos obras de Luna: *El último de la especie* y también *¿Y tú por qué no corres?* (2010), con fragmentos del texto de Darío Fo: *La muerte accidental de un anarquista* (1970), para crear la obra final que hemos denominado *El último espécimen*. En la búsqueda de una obra dramática sobre la cual trabajar, Carrasco le propone a Aguirre trabajar sobre estos textos que consideraba tenían ejes temáticos y recurrencias que les acercaban, pero, a la vez, contenían ideas que Aguirre siempre ha expuesto y también le son propias al director, en torno a la sociedad, las relaciones de pareja y la forma de vivir. Originalmente se incluyó el texto *Patchwork* (2004) del mismo Luna, que fue desechado y más bien se integraron los fragmentos del texto de Fo, que fueron necesarios tras los sucesos de octubre de 2019 en Ecuador, que nos encontraron en pleno inicio del trabajo de esta puesta en escena, y de los cuales no estuvimos ausentes. Y aunque en las primeras fases del montaje no era imprescindible el texto para el trabajo práctico directo, la labor del dramaturgo siempre encuadra, enmarca, condiciona el universo total de la obra y, por tanto, es uno de los nortes a seguir.

## El proceso

El camino recorrido con Pancho se enmarca en las maneras en que el Teatro del Quinto Río definió su proceder y su hacer para una puesta en escena. Estos elementos son:

entrenamiento, análisis textual-conceptual, construcción de personajes, el tratamiento de la acción, la dramaturgia espectacular, precisión en las puestas en escena, las obras de Isidro Luna, y otros tres componentes aportados por Luna mismo: ser un teatro de tesis, un teatro de director y un teatro de actores. (Carrasco, 2018, 138)

Sin embargo de ello, este trabajo implicó modificaciones y procedimientos también nuevos y diferentes, veamos cuáles.

Normalmente el trabajo de Teatro del Quinto Río comenzaba con extensos procesos de análisis textual, tanto para comprender el texto en sí, como para construir indicios de la dramaturgia espectacular que requieren las obras de Luna. Toda la dramaturgia de Luna, inmensamente rica en su variedad y en las propuestas escénicas que comporta, nos enfrenta siempre a necesidades de la puesta en escena que no están resueltas en el texto dramático. Claro es que ningún texto dramático tiene en sí mismo, por más preciso y amplio que sea en acotaciones, resueltos todos los elementos de una creación escénica: queda librado a las decisiones del director y los actores el modo de decir los textos, los movimientos y traslados en el espacio, las particularidades de luz, escenografía, vestuarios, entre tantas otras cosas posibles que deben ser afrontadas, resueltas y construidas únicamente en la puesta en escena, en el resultado que se confronta contra el público.

Pero no es menos cierto que la dramaturgia de Luna es particularmente escueta en cuanto a precisiones de ese tipo: características físicas de los personajes, movimientos, escenografías, usos del espacio, acotaciones de acción e intenciones de los personajes, entre otros elementos. Lo cual no hace sino abrir un gran campo de trabajo para la propuesta del director y de los actores que, como ya dijimos, debemos construir una dramaturgia escénica propia para cada obra y, por tanto, encontrar caminos que nos lleven a esa dramaturgia escénica de manera adecuada para proponer a los públicos diversos una obra solvente, clara, y a la vez profunda y rica como los textos del dramaturgo cuencano. En pocas palabras, los espléndidos textos de Luna requieren una ficcionalización extra, una representatividad

extra para ser llevados al espectador, esfuerzo que convierte a los directores y a los actores que nos enfrentamos con ella en coautores de estas obras. Más cuando, como en este caso, la creación misma del texto nació de necesidades del grupo y de la puesta en escena, más que de la propuesta de Luna.

Ya explicamos antes que el texto dramático de la obra nació de las exigencias que Pancho y yo nos pusimos sobre lo que queríamos decir. Encontramos tres obras de Luna que, a nuestro criterio, se ajustaban a nuestras necesidades expresivas del momento, a las cuales, al final, le sumamos el texto de Darío Fo; y fue Luna, ya bastante avanzado el proceso de montaje, quien hizo la conformación definitiva del texto dramático que se puso en escena. Esto quiere decir, a diferencia de ocasiones anteriores, que no partimos de un texto definitivo, sino que este se fue conformando en el proceso y, luego que, al mismo tiempo, sí disponíamos de un texto, aunque no conociésemos su configuración final y definitiva.

Anne Ubersfeld se pregunta sobre el discurso teatral:

¿puede ser comprendido como: a) un conjunto organizado de signos cuyo “productor” es el autor dramático; o b) como el conjunto de signos y de estímulos (verbales y no verbales) producidos por la representación y cuyo “productor” es plural (autor, director de escena, diversas técnicas, ¿comediantes)? (2012, 174-175)

Y la respuesta a su pregunta, sin ambages —puesto que todos quienes hacemos teatro coincidiremos en ello—, es sí: el discurso teatral se compone de lo que la obra dramática dice, por tanto, por los dichos del autor, como en la misma medida o tal vez más por lo que director, actores, técnicas y procesos aportan a la puesta en escena, asumiendo que el discurso teatral no puede ser estudiado sino cuando llega a la escena; lo otro, analizar el valor teatral de un texto sin la puesta en escena, es como construir un edificio sin bases. Ubersfeld, al respecto, continúa: “el no contemplar otra cosa que la poética del discurso equivale a dejar de lado lo **específico**<sup>4</sup> de la palabra teatral que es, ante todo, equilibrio entre la palabra y el acto (acción, gesto, etc.), entre la música y el sentido (dramático), entre la voz del autor y la voz de los personajes...” (*Ibid*, 184).

---

4 Las negritas son nuestras. Por “específico” de la escena hablamos de aquello sin lo cual el teatro no podría existir, esto es: actor-espacio-público que comparten un tiempo presencial, un convivio como diría Jorge Dubatti. Cierto es que la pandemia está reconfigurando, por lo menos de manera temporal, parte de la ecuación anterior: podemos compartir tiempo entre actores y público, pero el espacio conjunto no es compartido por ahora, sino solo virtualmente. Recordemos al respecto el tan manido ensayo de W. Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. a

Tras lo dicho, sí desarrollamos un proceso profundo de análisis textual —que creemos que siempre termina aflorando en el montaje— pero en esta ocasión lo centramos también en determinar los ejes textuales de la obra, que nos permitan abonar hacia otras áreas de la puesta en escena, como la construcción de personajes, de lo cual hablaremos extensamente más adelante. En los siguientes acápites desmenuzaremos los detalles de los cambios, experimentación y transformaciones que desarrollamos con respecto a las formas regulares de trabajo de Teatro del Quinto Río.

## **Fase 1**

La primera fase del trabajo, que se desarrolló entre septiembre y diciembre de 2019, se centró en la construcción de personajes y en la generación de ambientes de la obra.

Un extenso proceso que tuvo varias y diferentes formas de hacer, que no se ajustan en detalle a nuestra manera de trabajar anterior.

Es importante señalar que nuestro trabajo regularmente nace siempre del entrenamiento actoral. Un entrenamiento que durante años hemos trabajado en Quinto Río y que hemos descrito extensamente en documentos anteriores. Este entrenamiento nos permitió, en su momento, construir un lenguaje común entre directores —que han sido varios— y actores. Saber también que en el entrenamiento definimos los detalles técnicos de cómo afrontamos diferentes procesos como manejo de objetos, uso del espacio, construcción de caracteres, ritmo interno del trabajo actoral y de la puesta en escena, secuencias de movimiento, entre otros. Pero en este caso, si bien hicimos entrenamiento en diferentes momentos, no fue el eje del inicio de la puesta en escena, precisamente gracias al conocimiento previo que director y actor teníamos uno del otro. Es decir, la forma en que enfrentamos el manejo de objetos, la creación de secuencias de movimiento que tributan a la puesta en escena, el ritmo o los personajes, ya no fue objeto del trabajo, sino más bien la manera en que en esta puesta en escena le dimos variantes y giros.

Analicemos, entonces, las particularidades que tuvo este proceso.

Desde un inicio y paralelo al análisis textual, nos propusimos construir los personajes, que en principio era uno solo, el que debía enfrentar un texto tan complejo como el que decidimos usar. El análisis del texto en este sentido, además de aportarnos claridad sobre lo escrito, definición de posibles líneas de acción o señalar los puntos de transiciones que debemos implementar,



nos ofreció lo que denominamos **textos estructurantes**.

La dirección del espectáculo encontró algunos de estos textos, que consideramos estructuran —de ahí su nombre— elementos fundamentales del personaje o personajes. Textos claves de la obra que aportan caminos de constitución de personajes que devienen fundamentales. Regularmente, tras el análisis textual, solíamos construir los personajes desde la cimentación de una estructura corporal que identifica a cada personaje, desde la cual avanzábamos en las definiciones de elementos psicológicos, intelectuales o sexuales de la caracterización.

En este caso, estos textos estructurales nos ofrecían, en pocas frases, una ventana clara, una delimitación de lo que el personaje es, probablemente no porque el autor hay visto en estos textos esa particularidad, sino porque al parecer de la dirección eran los que se ajustaban a lo que necesitábamos de estos, lo que era determinante para nuestra versión del texto. A esto se sumó que —esto sí como manera de hacer del grupo— comenzamos el montaje de la obra no en el orden que el texto está escrito, sino —tras el análisis textual— por la escena que creemos es la más compleja de todas.

Esto significa que a la vez que resolvemos la escena más compleja del montaje, lo cual ya le dota de un tono, un ambiente, una peculiaridad al montaje, también encontramos en esa escena las claves de la construcción de personajes, que —en este caso— no partió de la estructura física, sino más bien de las peculiaridades psicológicas del personaje, que se evidencian en estas escenas dentro de las cuales hallamos los textos estructurantes. Entonces, construimos los personajes esta vez, desde incitaciones textuales que contenían indicios psicológicos del personaje, de los cuales fuimos extrayendo los otros componentes físicos, de voz, de movimiento, de traslado, como de manera de ser y comportarse.

Casi podríamos decir que esta experimentación nos permitió construir una técnica más de creación de personajes, que resume en buena medida todas las otras que habíamos trabajado antes —partíamos de buscar referentes en plantas, animales y objetos para generar estructuras físicas y desde estas indagar los procesos psicológicos, sexuales o intelectuales del personaje—, invirtiendo el procedimiento y partiendo del texto como fuente de las particularidades del personaje, para luego arribar también a los detalles físicos y quinésicos de los protagonistas de nuestra puesta en escena.

Este proceso, resumido aquí muy brevemente, fue intenso y extenso, más cuando nos dimos cuenta de que en realidad se requería más de un

personaje para la puesta en escena. Sobre todo, y este fue el reto sustancial en cuanto a los personajes, cuando nació la necesidad de un personaje femenino. Primero porque partes de la obra —que se tomaron del texto de *¿Y tú por qué no corres?*— estaban en género femenino, lo cual podía ser fácilmente resuelto cambiando toda referencia a ello. Pero, el texto, así como quedó, nos mostró que era necesario e imprescindible un personaje que contrastara con la visión y tono masculino del personaje central o personaje eje. A esto se sumó el desafío excepcional que Pancho se impuso, para construir un personaje femenino por primera vez en su ya dilatada carrera.

Siendo precisos, Pancho había tentado personajes femeninos anteriormente, pero más bien como estereotipos de poca profundidad, mientras que este personaje femenino que apareció —al cual con posterioridad llamamos Dulce María— requería de una detallada y profunda construcción. Y corríamos el riesgo de la caricatura, del cliché, de la banalización del carácter femenino y echar con ello al traste todo el esfuerzo realizado. Ventajosamente, el talento y la dedicación de Pancho construyeron una mujer cabal, contradictoria y bella en su interpretación, que, además de ser un contrapeso en la escena a los otros dos personajes que aparecieron, tiene por sí misma vida propia y es la intromisión deliciosa de la energía femenina en la obra.

Posterior a este primer proceso, pero dentro del rango de identificar y poner en acción más detalles de los personajes, fuimos determinando los rangos de acción<sup>5</sup> posibles de cada personaje, lo cual nos llevó a precisar también los espacios en los cuales los personajes se ejecutan. Toda acción, para ser tal, debe tener primero un objetivo y a la vez narrar algo —no necesariamente un hecho o suceso, pero una acción puede narrar emociones, sensaciones, impresiones—; sucede en contextos determinados que pueden ser cuan profundos y variados como actor y director decidan. Pero el condicionante del espacio es fundamental. Definimos la situación escénica como las “circunstancias espacio-temporales en las que se desarrolla un acontecimiento” (García, vol. I, 161). Toda acción, por tanto, responde a esa situación. Toda acción está teñida por las características del espacio y el tiempo en el cual se comete.

---

5 Cada uno de nosotros, ante situaciones diferentes, reacciona de modo distinto, según nuestra psiquis, nuestro físico, nuestros intereses. Es probable que a un personaje como Otelo —encarnación de la violencia machista y militar— le sea complejo cometer actos de ternura y delicadeza, salvo que la puesta en escena busque deconstruir esas mismas características del personaje. Es, entonces, a eso a lo que llamamos rangos de acción de los personajes. En otras palabras, aquellas acciones que puede realizar el personaje sin traicionar lo que es y las particularidades de esas acciones, es decir, no basta que sepamos que el personaje corre o salta, o come o es violento, sino de qué manera concreta lo hace.

Entonces, el precisar las acciones de los personajes permitió también definir el espacio: delante habría un espejo —devino en peinadora con luces luego—, a un costado estaría una silla con la ropa del personaje masculino —devino en un solterón—, detrás estaría la cama —quedó como tal—, donde se encuentran el personaje masculino y femenino.

Raquel Carrió, la gran creadora y teórica del teatro latinoamericano, ha establecido ciertas características de un grupo de teatro, grupo en el sentido conceptual que tiene, no de un colectivo o un proyecto: “La multifuncionalidad de estas experiencias: el grupo como escuela, área de investigación y producción de espectáculos; la jerarquización del estudio del medio social y cultural indisolublemente unido a la búsqueda de técnicas renovadoras en la concepción dramaturgica y la realización escénica...” (2004, 7). Y durante 2019 y lo que va ya de 2020, siendo, además, como somos seres profundamente políticos en Teatro del Quinto Río, nos vimos inevitablemente influidos por lo que sucedía a nuestro alrededor. Primero en octubre de 2019, ese combatiente tiempo que volcó a la gente a la calle —donde estuvimos— tras el decreto que liberaba el precio de los combustibles, catalizando con ello el descontento del país que durante tres años se había acumulado en torno al Gobierno de Lenín Moreno.

Ahí nos surgió la ineludible necesidad de convertirle al espectáculo no solo en el trabajo que nos permita decir las cosas que Pancho y yo queríamos, sino que, además, hablara de la impunidad con la cual el Estado, representado en este gobierno, reprimió y asesinó a al menos once personas, sin que haya habido siquiera una investigación al respecto. Hurgando, entonces, llegamos a la obra de Darío Fo, *La muerte accidental de un anarquista*, que precisamente mostraba cómo la oficialidad siempre ha distorsionado la realidad, ha mentido y ha repetido los mismos argumentos: el anarquista objeto de la obra de Fo no fue asesinado por la policía, sino que se suicidó lanzándose por la ventana: esa la versión oficial que el personaje de El Loco se encarga de desmontar no sin humor y acidez; nos resultaba un símil cruel y bufonesco de los dichos de la ministra de Gobierno, quien afirmaba la inexistencia de esos fallecidos o que no fueron por causas imputables a las fuerzas del orden, sino a accidentes como el supuesto suicidio del anarquista.

Y ya, entrado el año 2020, la pandemia producto de la Covid-19 nos impidió trabajar durante más de cuatro meses. Antes de la pandemia, ya nos quedaba claro que Teodoro, el personaje eje de la obra, era una suerte de misántropo, aristócrata en desgracia, que estaba encerrado en su diminuto espacio y tiempo; y que en ese encierro afloraban sus *alter egos*: Dulce

María y Walter. Solo que este encierro, que antes se debía al rechazo de Teodoro a la sociedad, a la especie y a un mundo que ve próximos a desaparecer “como una línea evolutiva sin futuro” (Luna, 2020, 4), ahora, inevitablemente, también iba a ser leído por el público, como el confinamiento debido a la pandemia, donde estos personajes en una suerte de delirio conviven unos con otros: “¿Qué digo? Yo no deliro, hay un delirio dentro de mí que no es mío. Otros deliran dentro de mí” (*ibid*, 4). Pues desde marzo —que tuvimos que suspender los ensayos hasta junio— también nosotros nos vimos sometidos a la situación de encierro de Teodoro y, sin duda, esta condición se tiñó de la nueva realidad que desde entonces vivimos. Era, por otro lado, inevitable, como en efecto ha sucedido con los espectadores que han visto la obra, que la asumieran como un resultado también de la oportunidad que la pandemia provocó, aunque la obra fue concebida y comenzó a trabajarse algunos meses antes.

Así que esta primera fase tuvo, en su mayoría, tiempo dedicado a los personajes, pero también al diseño de los ambientes de la obra, en un permanente diálogo con la realidad social, política y de vida de nuestro entorno.

Para nadie del mundo de la cultura en Cuenca es desconocido que uno de los principales problemas que tenemos los creadores es la falta de espacios donde poder ensayar. Esta primera parte del proceso se realizó en un pequeño espacio que nos cedió generosamente la Dirección de Cultura del Municipio de Cuenca en la Casa de Chahuarchimbana, que no tenía las condiciones adecuadas, pero era el que nos permitió hacer el proceso que hemos descrito.

## **Fase 2**

Iniciada en el mes de enero de este año, nos avocó directamente a comenzar ya la puesta en acción del texto, aprovechando un nuevo espacio —el auditorio de la Asociación de Profesores de la Universidad de Cuenca (APUC) en el campus central de la Universidad de Cuenca— que tiene una configuración y condiciones mucho más adecuadas para nuestra práctica.

Entre mediados de enero y la segunda semana de marzo, cuando debimos detener los ensayos, montamos casi la mitad de la obra. Usando mobiliario del espacio de la APUC, pudimos tener referencias objetuales y espaciales mucho más precisas de las dos sillas, el solterón, la cama y la peinadora que necesitábamos, así como las dimensiones y direcciones del espacio.

Y fue, a inicios de febrero, tras el previo proceso, que pudimos desarrollar en un intenso diálogo con Isidro Luna la versión final del texto. De todas formas, bajo el recorrido antes descrito en el que comenzamos el montaje por la escena que consideramos es la axial de la obra, todo lo que habíamos montado entre diciembre y enero correspondía a textos que estaban —en la versión final de la obra— en la segunda mitad de la misma, lo cual nos obligaba a ir al inicio e ir avanzando hasta encontrar las partes que ya teníamos trabajadas.

Pero en esta segunda fase, pudimos definir un elemento tal vez aún más determinante para la puesta en escena: la relación con el público.

Hay cuando menos dos componentes relevantes que hemos trabajado al determinar la relación con el público que presenciará y ha presenciado ya la obra:

- a) La ubicación del público en el espacio: desde un principio del trabajo se fue estableciendo una configuración espacial, que de a poco nos llevó a definir dónde estaría el público en esta obra y cuál sería el rol que quisiésemos que tuviera en el espectáculo. Por el tono, ambiente y detalles de la puesta en escena, era evidente que el espacio no podía ser amplio, en el afán de permitir que el espectador se acerque y sienta el encierro de Teodoro, debía más bien ser íntimo, reducido, con distancias muy cortas entre espectador y ejecutante. Así que en principio determinamos que el espectáculo tendría tres frentes en forma de U, de tal manera que al actor le quedara un solo sitio como fondo.

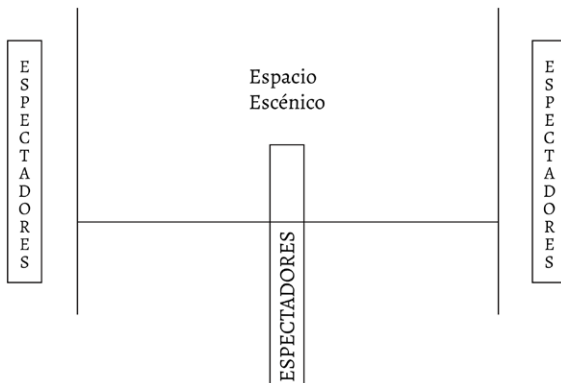


Figura 1. Espacio de la obra

Sin embargo, como luego detallaremos, hacia el final del trabajo, ya con la escenografía de la obra disponible, se nos hizo evidente que el cubo de madera que marca los límites del espacio donde Teodoro vive no era solamente un espacio definido, sino que abarcaba significaciones y simbolismos que nos acercaban a la lógica espacial que determina tanto la trama y el personaje central de “Vida del ahorcado” de Pablo Palacio: “Yo os traeré aquí a mi manera y os encerraré en este cubo que tiene un sitio para cada hombre y para cada cosa” (2006, 84). Y es que era eso lo que de pronto se fue haciendo evidente en el transcurso del trabajo: en ese pequeño y reducido espacio, en ese nimio y atrincherado lugar, cabían todos los dolores, todas las disquisiciones sobre el futuro del mundo, todas las sentencias sobre las injusticias, todos los deseos que provocan los encuentros y desencuentros entre los seres humanos que se atreven a intentar con otro la aventura de amarse.

Y, tras lo dicho, decidimos —apenas semanas antes de la presentación inicial de la obra— dejar al público solamente por tres lados del cubo, de manera tal que la sensación de voyerismo que buscábamos se amplifique aún más, con la idea de estar asomados a una pecera, a una jaula de un animal, a las cuales acudimos a ver el espectáculo de la tragedia humana como si esta no sucediese en nuestras vidas y les pasara indefectiblemente a otros, no a nosotros. Pero también resulta interesante que, de uno y otro lado del cubo, la gente pueda verse a través del espacio escénico, lo cual genera una mayor sensación de estar dentro del mismo.

Espectadores situados a escasos centímetros de distancia del perímetro marcado del cubo iban a tener —como en efecto ocurre— en más de una ocasión al ejecutante a muy corta distancia de ellos en un proceso tan maravilloso cuanto intimidante, de manera tal que la experiencia del espectador, sin duda, no será la misma que en una obra convencional y resulta altamente inmersiva en la trama que vivirá con nuestros tres personajes sobre el espacio.



Como se aprecia, el espacio que produce el cubo es muy reducido.  
Fotografía: Medardo Idrovo Murillo.



Los espectadores se ubican en tres frentes del espacio, exceptuando el que está detrás de la peinadora aquí a la derecha de la foto.  
Fotografía: Medardo Idrovo Murillo.

- b) A partir de lo anterior, de las definiciones espaciales y sus cambios, desde muy temprano en el trabajo, buscamos deliberadamente momentos, situaciones y transgresiones en las que

el actor rompiera los límites virtuales del cubo y se relacionara directamente con el público, les contara cosas en una suerte de complicidad, se burlara de ellos, les acusara, les tomara como un tribunal, les sentenciara a su desaparición. En definitiva, la puesta en escena señaló con fruición diversos momentos en los cuales Teodoro, Dulce María o Walter incorporaran al público como parte del desarrollo de sus líneas argumentales y dramáticas.

Es más, se llevó tanto esta lógica al proceso de trabajo que, en el desarrollo del montaje, un permanente nodo de atención ha sido equilibrar los desplazamientos y apelaciones que el actor hace al público, hacia los tres frentes definidos, de manera tal que no se recargue la acción hacia ninguno de los frentes. Y es muy difícil describir las sensaciones que se producen al estar tan cerca del actor en este pequeño espacio y cuántas emociones y sensaciones nuevas se producen en el espectador.

Con estas decisiones tomadas, al final, la obra no podía tener sino máximo veinte espectadores distribuidos en los tres frentes definidos de la escenografía.

- c) No fue menos importante definir con qué “vestiríamos” ese espacio. Cuáles serían los objetos, muebles y accesorios que aparecerían en escena, de qué tipo debían ser, cuál su estilo y su ejecución. En un proceso, otra vez largo y complicado, la dirección definió que, ante la complejidad de la trama, de la actuación, de los textos, sería poco eficiente recargar un espacio tan pequeño y devenía innecesario estructurar una objetualidad muy abundante o llamativa. Optamos más bien por una suerte de minimalismo, con algo de modernidad retro.

Cada mueble diseñado fue tomado de una extensa selección de muebles de estilo y diseñador, reales, correspondientes algunos a la limpieza de líneas y formas del art déco, otros a la utilidad y delicadeza de la modernidad de los muebles de los años cuarenta del siglo anterior.





Referencia de las sillas. (Foto tomada de Pinterest)



Referencia del solterón. (Foto tomada de Pinterest)



Referencia de la peinadora. (Foto tomada de Pinterest)

Y también decidimos que todo el mobiliario, incluido el cubo, fuesen de color blanco, primero para que aporten unidad y luz a la escena, pero también para que resalten abundantemente en la cámara negra que por lo regular existe en todos los teatros.

Bien sabemos que el mobiliario también recoge claros indicios y alusiones simbólicas, que el mobiliario relata la vida de quienes lo usan:

La configuración del mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época. El interior burgués prototípico es de orden patriarcal: está constituido por el conjunto comedor-dormitorio.

Infuncionalidad, inamovilidad, presencia imponente y etiqueta jerárquica. Cada habitación tiene un destino estricto, que corresponde a las diversas funciones de la célula familiar, y nos remite, más allá, a una concepción de la persona en la que se la ve como un

conjunto equilibrado de distintas facultades.

Los muebles se miran, se molestan, se implican en una unidad que no es tanto espacial como de orden moral. (Baudrillard, 1969, 14)

Y aunque Baudrillard advierte que todo mobiliario tiene una dimensión tecnológica, bien claro teníamos, como él mismo sostiene también, que “todos (los objetos) huyen continuamente de la estructuralidad técnica hacia los significados secundarios, del sistema tecnológico hacia un sistema cultural” (*ibid*, 8), es decir, hacia un sistema de significación, hacia una semiotización inevitable a la cual sometemos a todo lo que nos rodea, incluida la naturaleza.

En resumen, nada de lo que la escena muestra en esta obra está al azar y ha surgido de casualidades, sino de un meditado y preciso camino en el cual hemos ido definiendo los materiales, formas, colores, significados y espacios que ocupan los diferentes elementos y objetos presentes.

### **Fase 3**

Metodológicamente, para diseccionar con mayor criterio cada parte del trabajo realizado, se ha dividido el análisis en fases, pero algunas de ellas se trasladaron con otras o, como en este caso, fueron paralelas a otras, concretamente con la fase 2. En otras palabras, las fases 2 y 3 fueron simultáneas y responden a un solo proceso y camino creativo.

Esta tercera fase hace relación a la construcción misma de la puesta en escena definitiva y a sus particularidades. Detallar todo el camino seguido sería enormemente extenso y, tal vez, poco atractivo aun para el público especializado. Así que intentaremos resumir lo más relevantes.

Es en el proceso del montaje donde todo confluye. Pavis sostiene que el montaje es “una forma dramática en la que las secuencias de acción se montan en una sucesión de momentos autónomos” (1998, 321). Y en una nota al pie de esta definición el mismo Pavis aclara que “en castellano, *montaje* (sic) también suele utilizarse por la gente de teatro como sinónimo de *puesta en escena* y/o *espectáculo*. A la vez, suele usarse el verbo *montar* para designar la acción y los trabajos de la puesta en escena o de preparación de un espectáculo” (*idem*). Para el caso, ambas definiciones nos son sustanciales, como veremos.

Y sí, por un lado, nos referimos a todos los procesos seguidos para el montaje, pero también, por otro, a cómo un conjunto amplio de elementos de la puesta en escena, entre ellos las secuencias de movimiento y acción, van confluyendo en un solo tejido que constituye el montaje. Veamos.

En la forma de trabajar que tenemos en Teatro del Quinto Río, ya mencionamos las discontinuidades del texto a la hora de hacerlo acción escénica. Pero para asumir las proposiciones de Pavis en torno al montaje, debemos decir que nos ocupamos tanto de armar —montar— todo aquello que está discontinuo y aislado en el proceso de trabajo, como todo aquello que permite organizar lo trabajado en una suerte de sucesión sintagmática, ocupándonos a la vez de que no se traicionen los sentidos que paradigmáticamente intentamos ofrecer en la puesta en escena.

A esta altura es necesario señalar que la obra no comporta una fábula de modo alguno. No cuenta una historia y su estructura dista mucho de ser convencional y con una sucesión de tiempo lineal. Las intervenciones de cada uno de los personajes, perfectamente, pueden funcionar como cuadros aislados dentro de la totalidad y, por tanto, ser móviles, cambiables y de ser necesario incluso alguno de ellos podría modificarse o hasta eliminarse, sin que el sentido completo de la obra se altere. Es más, incluso si los cuadros o fragmentos no estuviesen intercalados unos con otros, sino que viésemos de forma continua todos los fragmentos de Teodoro, o los de Dulce María, no configuran una fábula. Sí una narración, que no es lo mismo. En rigor, toda acción escénica —si es tal— narra algo y, otra vez, cuando hablamos de narrar no nos referimos solo a un suceso, que los hay, sino a sensaciones, emociones o percepciones de los personajes, cuyas acciones narran al público esos sucesos, emociones, percepciones o sensaciones y que pueden configurar un relato. Eso sí, la suma de estas partes instituye un discurso —entendido como el conjunto de ideas que se exponen, de manera más o menos consciente— y que en todo caso el público y la crítica sabrán elucidar adecuadamente.

Dicho lo cual, se hará cada vez más evidente que el montaje de esta puesta en escena sí comportó esa lógica de unir fragmentos dispersos y diferentes entre sí, para construir un *textus*<sup>6</sup> de innumerables capas, enganchadas unas a otras de manera aparentemente aleatoria —en parte es así— pero también bajo los condicionantes de una construcción estética que se va desarrollando en el proceso de trabajo.

---

6 *Textus*: en latín significa tejido. No en vano existe una corriente en el arte contemporáneo que considera texto o *textus* a toda obra de arte, en tanto es un entramado de elementos.

Expuesto en otras palabras: siempre hemos definido el trabajo de una puesta en escena como un símil de lo que hace el joyero cuando fabrica una delicada filigrana con hilos de oro o lo que hace el tejedor cuando en el telar entrelaza los hilos sobre una trama o entramado. Cada hilo —cada capa de sentido, visual, de acción, de sonido, de mirada, de uso del espacio, de uso de objetos, etc.— que se coloca en una puesta en escena es como uno de los hilos del telar, y la trama o de la filigrana: por sí solos no son determinantes, pero en conjunto constituyen una joya y el arte del director, del dramaturgista o del coreógrafo es ese saber cómo tejerlos para lograr el resultado. Por un momento rememoren una de las espléndidas flores bordadas que hay en las polleras de nuestras cholas cuencanas.

Se ven y adquieren sentido a ojos de quien las observa solo cuando están completas y forman parte de un todo. Pero si se observan con más detalle, nos percatamos que están hechas de miles de puntadas superpuestas una sobre otra para, tras un largo esfuerzo, conformar la simpleza de una flor en el vuelo de la saya de paño fino. Sin embargo, cada una de esas puntadas, suelta y por sí misma, no significa nada sino solo en esa aspiración de totalidad que es la puesta en escena.

Son parte de la flor, pero no son la flor. Son el hilo de la filigrana que forma una voluta y otra al lado que se ubican en el marco de la joya, pero, por sí solo, cada hilo colocado, no son sino un mínimo robo que se hace al vacío y al aire.

Y sí, por supuesto que este trabajo es un suceso artesanal, nada puede hacerse de manera automatizada y masiva, un trabajo artesanal en el cual actor y director se tornan artífices de esa pieza única que es una puesta en escena.

Ahora bien, esos fragmentos aislados que nacieron en este trabajo estuvieron constituidos por partes de narraciones aisladas de cada personaje, por los tres tipos de textos diferentes que correspondían a cada personaje y a cada obra de las tres que usamos en la versión final de *El último espécimen*, de acciones específicas y también de actividades que cualquiera de los tres personajes comete<sup>7</sup>, por secuencias de acción o movimiento que

---

7 Diferenciamos acción de actividad: la acción, teatralmente hablando, la hemos definido como un proceso que sucede realmente ante el espectador, que implica un conjunto de elementos físicos, psicológicos, intelectuales y/o sexuales del ejecutante y que, por un lado, tiene como objetivo narrar algo y, por otro, tiene un fin. Mientras que la actividad es eso, algo que se comete de manera física, pero que no necesariamente comporta elementos más allá de lo físico o tiene objetivo dramático alguno. En esta obra es clara esta distinción cuando, en la segunda aparición de Dulce María, esta se sienta ante la peinadora y hace la actividad de maquillarse, pero, mientras esta se ejecuta, hay una acción que se evidencia en su gestualidad y el texto, que puede ser —en este fragmento de la obra— ya sea un soliloquio sobre los motivos para estar ahí, un relato de personas con quienes se encontró o diatribas y broncas que tiene con un personaje imaginario con quien habla y con quien se enfrenta.

se construyeron en distintos momentos del montaje y luego fueron funcionalizados a las necesidades de cada momento de la puesta en escena, así como secuencias de uso de objetos, secuencias de uso del espacio o circuitos espaciales, sin descuidar los tiempos de apelación directa al público o las sonoridades incluidas, así como el permanente trabajo sobre el ritmo que alude tanto a los sonidos externos, a la forma de decir los textos, pero de manera sustancial a la quinesia, las velocidades del movimiento, como a las intensidades musculares y a la atención que el actor mismo presta hacia diferentes momentos de la construcción del personaje.

Cada uno de los elementos aquí señalados y otros más constituyen esos hilos del tejido del bordado o de la filigrana que adquieren sentido solo cuando se engarzan unos con otros, permitiendo que ante el espectador aflore la joya construida o la flor bordada, y, por supuesto es nuestra creencia y parte de nuestra declaración de principios, este montaje, este tejido, esta puesta en escena está bien construida y es sólida, solo cuando el espectador no se percata de las puntadas, sino se interesa solo en la totalidad; en otras palabras, la puesta en escena ha sido satisfactoria, cuando el espectador no se percata de esa incesante labor de anudador de partes que hace el director con el actor, y ve como algo terminado cada bordado, cada filigrana en la cual cada hilo ha sido colocado adecuadamente.

Ventajosamente, la relación con Pancho, en tantos años trabajada, hace de la labor de la puesta en escena un trabajo deleitable y fluido. Es un actor lleno de recursos, producto de sus largos años de trabajo, tiene un cuerpo preparado y entrenado, y, gracias a su inmensa cultura, es un gran interpretador de textos. Tenemos la costumbre, como director de escena, de no forzar nada en el actor, de no marcar de antemano nada de lo que este debe hacer en escena. Nuestro proceso y camino parte siempre de lo que el actor propone y dice, de lo que el actor juega y oculta, de lo que se transparenta y fluye de él, es el actor el eje y centro de la puesta en escena y del espectáculo que produce. Nunca partimos de ideas, imágenes o procesos preconcebidos, todos los elementos que están en la puesta en escena, desde la gráfica hasta los discursos, han sido definidos a partir de propuestas del actor, ante las cuales el director oficia solamente como organizador y ante las cuales se toman decisiones.

Así, entonces, entre mayo y agosto de 2020 se terminó de construir la puesta en escena de este monumental texto que hizo Isidro Luna llamado *El último espécimen*.

Para concluir, resulta necesario dejar patente el inmenso trabajo actoral desarrollado por Pancho, quien fue sometido a enormes niveles de exigencia y rigor. Tuvo que asumir tres textos diferentes, sin relación uno con el otro, cada uno con un universo y un recorrido diferentes, y que en el montaje se suceden y se cruzan uno con otro sin ninguna relación de causalidad o de motivación en acción.

Debió construir tres personajes diferentes y profundos. Cada uno con una estructura corporal<sup>8</sup> distinta a la del otro, una manera particular de moverse por el espacio, un ritmo corporal<sup>9</sup> propio, una historia personal de cada uno, una psiquis y, por tanto, justificativos diferentes de cada acción que ejecutan. Pancho construyó detenidamente una gestualidad para cada ser que habita la escena, incluida una manera de mirar que en el caso de Dulce María es uno de sus distintivos más relevantes. Todo esto significó un nivel de esfuerzo físico y psicológico inmenso, que solo pudo ser resuelto gracias al inmenso profesionalismo y entrega de Pancho.

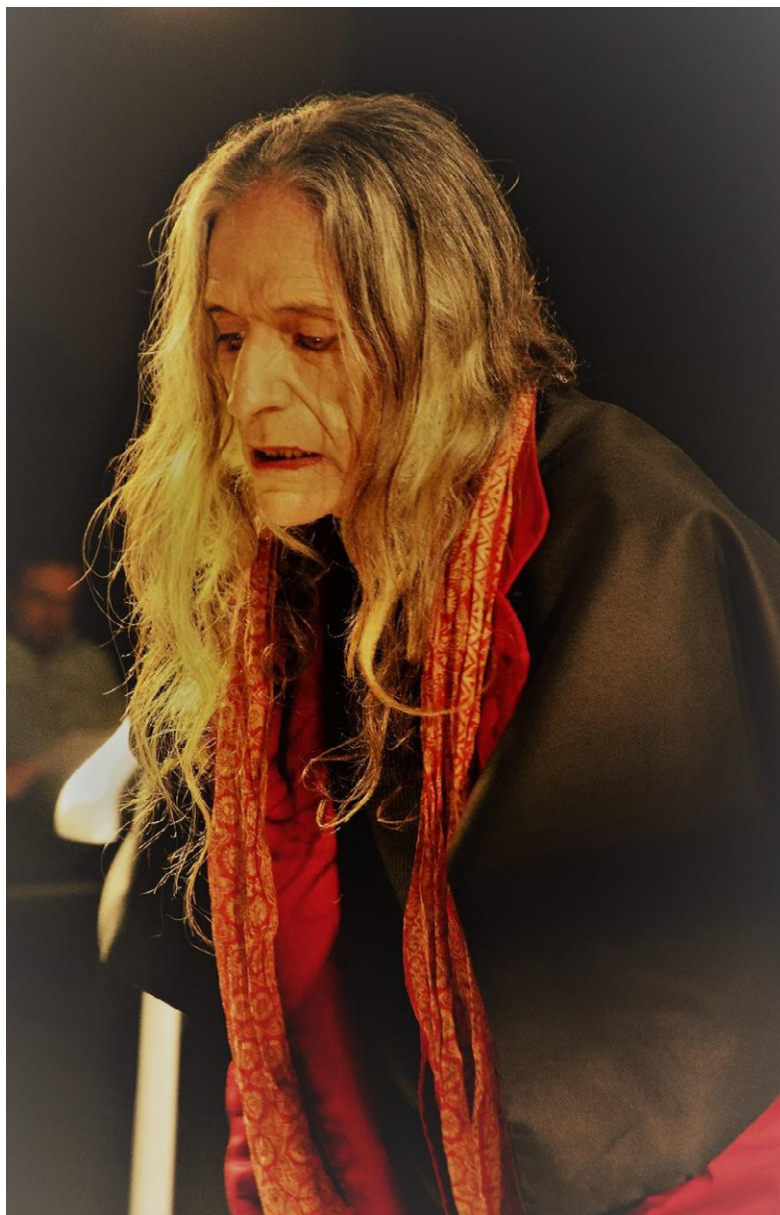
Confiamos en que la obra tenga larga vida, que todos quienes la hacemos nos rompamos una pata y tengamos mucha mierda en las temporadas que se avecinan.

Por ello es por lo que la obra es un delirio. Pero no un delirio de Pancho o del director, sino, como dice el texto de Luna que colocamos al inicio, es un delirio de quienes nos habitan, de la multitud que tenemos dentro.

---

<sup>8</sup> Llamamos estructura corporal al conjunto de elementos que cada personaje y cada actor tiene, compuesta a saber y para nuestros fines por una manera particular de pisar, una posición y tensión en la cadera, una forma de colocar la columna vertebral y, por tanto, un modo de usar los hombros, el cuello y la cabeza; a lo cual se le suman una manera de usar la voz, la mirada y la gestualidad periférica, siendo el eje de dicha elaboración la cadera y su relación con la columna con la cual mantiene un vínculo de oposición permanente.

<sup>9</sup> Regularmente, esta no es la excepción, el ritmo de cada personaje lo establecemos a través de las técnicas de cualidades del movimiento de Rudolph Von Laban.



Cuenca, octubre 2019 - agosto 2020.



## Referencias

- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.
- Carrasco, Diego. *Teatralidades y dramaturgias del teatro contemporáneo cuencano: 2005 - 2013*. Mauritius: Editorial Académica Española, 2018.
- Carrió Ibietatorremendía, Raquel. «El teatro de grupo en Cuba: antecedentes y deslindes.» *Tablas* (2004): 3 - 8. Digital.
- García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro - Volumen I*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2008. Físico.
- Luna, Isidro. «El último espécimen.» Cuenca: Formato digital, inédita, 15 de Febrero de 2020.
- Luna, Isidro. *Sobre Teatro del Quinto Río* Diego Carrasco E. 1 de Abril de 2016.
- . *Teatro Canibal*. Cuenca: Objetos Singulares - Facultad de Artes - Universidad de Cuenca, 2014. Físico.
- Palacio, Pablo. *Obras completas*. Quito: La Palabra, 2006.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1998.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Universidad de Murcia, 1989.



# El triple modo de la representación

---

Carlos Rojas Reyes  
Diego Carrasco Espinoza

## La cuestión de la representación

### Precisiones

Nada tan debatido como el tema de la representación en el paso de la modernidad a la posmodernidad. Si fue el paradigma de lo que significaba ser moderno, su negación se convirtió en la marca distintiva del posestructuralismo y la posmodernidad. El arte posmoderno ha sido la mejor expresión de este fenómeno. Este es un debate que tiene que replantearse, sobre todo por la invasión de la banalidad y la pérdida de significación que parece ser la constante en tantas áreas de la vida humana.

Veamos algunas definiciones, primero de presentación y luego de representación para poder encuadrar mejor la discusión. Presentar se entiende como:

1. tr. Hacer manifestación de algo, ponerlo en la presencia de alguien.  
U. t. c. prnl.
2. tr. Ofrecer, dar. *Presentar excusas, respetos.*
3. tr. Tener ciertas características o apariencias<sup>1</sup>.

(Real Academia Española de la Lengua, 2019).

---

<sup>1</sup> En total hay diecisiete acepciones del término, hemos colocado solo aquellas que creemos relevantes para nuestra idea.

Manifiestar, poner en presencia, dar, tener ciertas características o apariencias. Estas las palabras que nos interesan. A veces, más que apelar a la interpretación actual de una palabra, es importante entender su origen también: “El verbo *presentar* (sic) viene del latín *praesentare* (sic) (presentar, hacer presente, ofrecer)... que es uno de los tantos prefijados del verbo *esse* (ser, estar, existir). Este verbo procede de una raíz *indoeuropea* (sic) \**es-* (ser)” (*Etimologías de Chile*, 2019). Antes de comentarlo, veamos, rápidamente, las definiciones de representar:

Del lat. *repraesentāre*.

1. tr. Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene. U. t. c. prnl.
2. tr. Recitar o ejecutar en público una obra dramática.
3. tr. Interpretar un papel de una obra dramática.
4. tr. Sustituir a alguien o hacer sus veces, desempeñar su función o la de una entidad, empresa, etc.
5. tr. Ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente. (Real Academia Española de la Lengua, 2019).

Otra vez reservamos algunas palabras: hacer presente con palabras o figuras, recitar o interpretar una obra dramática, sustituir o hacer las veces de alguien, ser imagen, símbolo o imitar algo.

Veamos su etimología: “El verbo representar viene del latín *repraesentare* el cual lleva dos prefijos. El primero es *re-* (hacia atrás, reiteración) y el segundo es *prae-* (*pre-*: delante, antes, mucho, más) Ambos están sobre el verbo *esse* (ser, estar, existir). Este verbo se asocia a la raíz indoeuropea \**es-* (ser)” (*Etimologías de Chile*, 2019).

Si nos detenemos en ambas definiciones, veremos que comparte— más allá de las evidentes raíces, orígenes y grafías— un significado: poner algo en presencia de alguien. Luego los significados se dividen en líneas paralelas eso sí y casi sinonímicas: tener características o *apariencias* (*presentar*) que bien podrían ser asimilables a la sustitución o simbología que puede encerrar la representación.

A su vez, ambos términos provienen del verbo latino *esse* y, por tanto, comparten también su significado en cuanto ser, existir. Pero en el caso de la representación, al tener dos prefijos antes del verbo (*re* y *pre*). significaría reiterar en el antes de la presentación o, en su defecto, hacia atrás o mucho más que la presentación, sin que para nosotros esto signifique prelación o superioridad alguna, sino simplemente mayor abundancia que la de la presentación. En otras palabras, reiterar en el existir (*esse*), *ir* antes de la presentación o ser más que la presentación.

En cualquier caso, se desprende que el término representar implica una elaboración y proceso mayor que el de presentar, tanto que es asimilable a la ejecución e interpretación de una obra dramática a la cual la sola presentación no alcanza. Ahora bien, ¿es posible retrotraernos al momento antes del ser? ¿Se puede ser más que el ser y su presencia? ¿Qué hay antes de la existencia del ser? ¿Puede haber más abundancia que la del ser?

No es menos sugerente la idea de que presentar pueda ser entendida como un proceso de ofrecer algo y, por tanto, representar aludiría al momento previo, tal vez ritual o reiterativo de ofrecer: entregar, ofrecer algo de forma repetida, entender que eso es el teatro le dota de un sentido y placer enormes

La respuesta quizás está en las ideas de dos interesantes pensadores del teatro: Evreinov y Artaud. Evreinov, parafraseando, sostiene que hay un “instinto teatral” inmanente en el ser humano, que no es otro que su instinto de transfigurar las cosas, es decir, de “hacer cambiar de figura o aspecto a alguien o algo” (Real Academia Española de la Lengua, 2019) este instinto teatral y de transfiguración para Evreinov es “preestético” y anterior al lenguaje mismo; es anterior al ser, entonces, si asumimos como cierto que algo es cuando puede ser nombrado por el lenguaje y, por tanto, apropiado a una palabra que lo designa. La representación sería previa al existir en este sentido y que transforma la realidad en algo propio del ser humano, puesto que la transfiguración es opuesta a la “atmósfera cotidiana”<sup>2</sup> (Evreinov, 2019) como dice el director y teórico ruso.

Artaud, por otro lado, va en la misma dirección, aunque enunciado de una manera un poco diferente, cuando habla del teatro de Bali: “Se advierte en el teatro balinés un estado anterior al lenguaje, y capaz de elegir su propio lenguaje: música, gestos, movimientos palabras” (1978, 71), afirmando también que “En este teatro toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje **anterior a la palabra**” (*ibid*, 68).

Y hasta el mismo José Antonio Sánchez es seducido por estas ideas, cuando en su artículo “Teatralidad y disidencia” (Sánchez y Belvis, eds., 2015, 21-58), específicamente en la página 28, reseña las ideas de Evreinov como una forma de “teatralidad (de) dimensión antropológica” que “constituye un instrumento básico de socialización”. El mismo Evreinov también

---

2. Aquí no deja de inquietarnos cómo, en el mundo de la reflexión práctica y conceptual del teatro, volvemos con frecuencia sobre las mismas ideas. Evreinov en este enunciado afirmaría que el teatro y todo hecho escénico es un fenómeno extracotidiano, tal como los creadores del teatro antropológico, Barba, sobre todo, lo han demostrado luego.

3. El resaltado es nuestro.

hace referencia al término teatralidad, que, por lo visto, nos será imposible de eludir en esta discusión como veremos más adelante.

Luego, Sánchez sostiene que “esta teatralidad mimética (la enunciada por Evreinov) habría evolucionado hacia una *voluntad de ficción*” (que) no solo trata de copiar lo que existe o lo que se ve, sino de recrear lo ausente o incluso lo inexistente” (*ibid*, 28).

Sería, entonces, para usar términos más cercanos a nuestras reflexiones, un instinto o necesidad de narrar que los seres humanos tenemos que, de a poco, mutó al imperativo de ficcionar, permitiéndonos concebir que en el “‘giro performativo’ (...) la actuación (es) previa al texto y por tanto no necesariamente determinada por el mismo” (*ibid*, 28). Ya veremos más adelante la importancia de los términos narrar, ficción, *performance*.

Entendida de esta manera, la “representación” tiene la particularidad de desplazarse desde diversos ámbitos, porque la modernidad lo configura en espacios separados, que carecerían de vínculos y que hasta podrían tener significados poco relacionados entre sí. Así, se refiere a los procesos de la democracia en la que elegimos “representantes”, el campo del conocimiento en cuanto está hecho de representaciones que reproducen la realidad en nuestra mente y la esfera de las artes escénicas donde se llevan a cabo representaciones.

Los cambios en los procesos políticos y la entrada masiva de la esfera virtual, además de las respuestas posmodernas en el área de la cultura, hicieron estallar estos campos de la representación. La teatralidad penetró en el mundo de la política, la espectacularidad se transformó en la constante en el mundo público, los simulacros permean la existencia cotidiana de los ciudadanos en sus pantallas, viendo cómo pasa la vida sin que realmente suceda algo. McLuhan está más presente que nunca.

En la esfera de las artes plásticas, la representación escénica —en especial con el triunfo del *performance*, las instalaciones, los *happenings*, los *site-specifics*— alteró radicalmente este escenario, para volverlo la mejor expresión posmoderna. Se trata de una teatralización no reconocida de las artes plásticas y de la *performativización* de las artes escénicas, incluso se podría hablar de un proceso de *plastificación* de las artes escénicas, en cuanto hay una deriva que construye imágenes plásticas en la escena, muchas veces sin valor narrativo o dramático, sino solo por su sentido plástico. Hay que leer a Schechner (2009), con McLuhan (1996) como parte del mismo gesto.

---

4 El resaltado es nuestro.

Sn embargo, en diversos estudios del *performance* se evidencia que no desaparece la superficie de inscripción de la representación, sino más bien que:

El *performance*, **como acción**<sup>5</sup>, va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente “real” el *performance* podía dejar ‘huellas de un acto real’ una observación que apunta a la fuerza profunda del medio. Estos actos, aunque escenificados, interpelan e inscriben lo real de manera muy concreta. De entrada, entonces, queda claro que *performance* no es un referente estable (Taylor y Fuentes, 2011, 9).

En otras palabras, como Taylor enuncia en el *performance*, o las formas de *live arts* de las que ella habla en la introducción del libro, no es que la acción real sustituya a la representación-escenificación, sino que deja una huella de lo real en la escenificación, en tanto acción como dice, devastando, eso sí, la noción aristotélica entre la mimesis y lo real, que ya demasiado tiempo ha estado vigente y que debe ser al fin derruida.

Es más, resulta particularmente precisa la idea que se expone respecto a que la noción de *performance*, diríamos que en general la de *live arts* o artes vivas, no son un referente estable y que “la historia nos ha mostrado que muchas veces los mejores artistas han sido importantes teóricos para reconocer que la teoría mejora la práctica y que la práctica siempre escenifica una teoría, quiérase o no” (*ibid*, 12). Esto es, que, como todos sabemos, en el arte contemporáneo, el peso de la teoría ha sido y es decisivo en la práctica del arte, con frecuencia rebasada; no se ajusta a ella o se distancia incluso de la teoría que le dio origen o sentido, dicho de otro modo, por más que teóricamente sea plausible enunciar la renuncia a la representación, en favor de la presentación de una acción “real”, esto en la práctica no ha sucedido y no es posible, como vimos, podrán generarse huellas del acto real en la escenificación, pero no su permanencia, y es que cualquier proceso *performativo* o de artes vivas, al ser una construcción o constructo, no un evento normal del devenir de una sociedad o de un espacio, al ser por tanto una intervención deliberada sobre la realidad, es una representación que transforma un espacio o personas cotidianas en un hecho escénico ficcional y, en ese momento, por fuerza del contrato espectacular implícito, deja de ser real.

---

<sup>5</sup> El resaltado es nuestro.

En su charla en Cuenca durante el Encuentro Nacional de Artes Escénicas<sup>6</sup>, Sánchez afirmó con acierto que, cuando en un hecho escénico las personas son ellas mismas y no pretenden ser otras se convierten en “actores de sí mismo”, es decir, se representan a sí mismas como queremos entender. Ante ello nos permitimos una extensa cita de Carlos Celdrán, el gran director cubano que hace poco no más decía:

La persona real que sube a un escenario sale profesionalizada, porque se van afinando sus recursos expresivos, y es dirigido por un director, o por un elenco, o por un productor que le dice dónde tiene que entrar, donde tiene que pararse, bajo qué luz tiene que hablar, dónde tiene que llorar, cuánto volumen tiene que tener su voz para que se oiga en el público, cuánto tiempo tiene que mantenerse en escena para que funcione.

Cuando eso pasa ya no es una persona real, ya es un actor que entró en el lenguaje del teatro y fue fagocitado por él. Una persona cuando entra en situación de representación deja de ser la persona que era, porque el escenario nunca es la vida cotidiana, es una elaboración, es un lenguaje. Entonces es un tanto falso cuando se pone a un chofer de taxi o a una enfermera en un escenario en un tiempo ya pactado para que cuente su experiencia. Es incierto que sea la persona real que conocemos. Esa persona está trabajada por el teatro. (Celdrán, 2019)

Ahora bien, lo antes dicho no significa que defendamos a ultranza la representación y que esta sea deseable como está, es más, la representación dramática triunfa en las otras áreas; en cambio, la danza y el teatro se tornaron minoritarios, marginales en el contexto de la espectacularidad, ocupada por el cine, la música, los deportes (las redes, el *streaming* y la televisión). Aunque no se tratará en este artículo, cabe mencionar que también la representación científica ha sido penetrada por la maquinaria espectacular y del simulacro, donde los artículos científicos tienden a valorarse desde un montaje determinado, antes que por lo que efectivamente dicen (Van Fraassen, 2008).

Hemos llegado al triunfo de la representación dramática y espectacular en detrimento de la representación cognoscitiva, que pareciera que cada vez tiene menos importancia. Un buen ejemplo de esto es el triste destino de la verdad en las redes sociales, o la indistinción entre aquello que es científico y lo que no es, o la penetración del fundamentalismo y la irracionalidad en prácticamente todos los ámbitos de la sociedad, incluida la academia.

---

<sup>6</sup> Del 5 al 9 de junio de 2019 se desarrolló en Cuenca, organizado por la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca y la revista *El Apuntador*, el III Encuentro Nacional de Artes Escénicas (ENAE), donde José Antonio Sánchez dictó la conferencia magistral *Dramaturgia y cooperación*



## La teatralidad

No solo la representación campea en casi cualquier área del quehacer humano tal *ut supra* señalábamos, sino también la teatralidad y con un amplio despliegue de análisis como veremos. Y son muchos pensadores y creadores quienes asocian indisolublemente a la representación con la existencia de una teatralidad o a la inversa, el desarrollo de una teatralidad como sustento de la representación. En otras palabras parece imposible deslindar la idea de que todo proceso representacional, presentacional o de acción produce una teatralidad y toda teatralidad a la vez está sustentada, es posible y se vuelve verosímil gracias a la presentación, acción o representación que la muestran ante el público; esto implicaría que la teatralidad tiene como soportes materiales y son estos los que le proveen un espacio, ejecutantes, acciones, el público y todos los demás elementos no específicos de la escena (luces, texto, música, vestuarios, máscaras y demás).

Sin embargo, la dificultad aparece cuando nos preguntamos si la teatralidad es un fenómeno privativo del teatro o cuando menos de la escena. Y la respuesta inequívoca es: no<sup>7</sup>; la teatralidad, como la representación, hace mucho y de forma más o menos deliberada según sea el caso, dejaron de ser privativas de la escena y alcanza, como ya expresamos, casi cualquier ámbito de la vida cotidiana que se ha teatralizado: la política que requiere de una parafernalia escénica cada vez más precisa con una clara distinción de ejecutantes, espectadores, escenarios, narraciones, personajes (los políticos mismos); las relaciones interpersonales, incluso las amorosas, que cada vez con mayor frecuencia acuden a montajes<sup>8</sup> espectaculares para legitimarse o ser: declaraciones de amor públicas y en espacios masivos, en estadios, en parques, en puentes; los avances tecnológicos que son presentados en un *show business* que tienen más de espectáculo que de negocio; los deportes, que tienen el mismo peso en el espectáculo que precede, se ejecutan, durante y después del fenómeno deportivo en sí; la música que, merced a los medios digitales, ya no se escucha, sino se ve en infinidad de *videoclips* que le dan sentido y son ya un componente sustancial de ella; en fin, podríamos seguir; y sin duda, las redes sociales, donde la simulación y el postureo son moneda corriente.

---

<sup>7</sup> "...los conceptos de espectáculo, teatro social y teatralidad cultural han sido abordados por Guy Debord (perspectiva neo-marxista), Clifford Geertz (perspectiva antropológica), Jean Duvignaud, Georges Balandier y Néstor García Canelini (perspectivas socio-antropológicas)" (Prieto Stambaugh, 2011).

<sup>8</sup> Asumimos el término montaje en la original manera que Eisenstein expuso, quien le dio sentido como "la forma de estructurar, montar, unir o tejer acciones" (edición de Kindle, 5).

Creemos que la teatralidad se ha vuelto si no un lenguaje, cuando menos una manera de comportarnos y accionar en la vida cotidiana, sin que seamos conscientes de ella. No en vano los estudios sobre la teatralidad son enfoque frecuente en los análisis sociológicos, antropológicos, de *marketing* político y también, sin duda, al analizar la manera de poner en escena, de llegar a un público de muchas formas de arte y gestión cultural, aunque tampoco se le dé el nombre de teatralidad. Entonces, ¿qué es la teatralidad y cuán importante resulta para la discusión que estamos construyendo? Sugerimos remitir al artículo “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y *performance*” de Prieto Stambaugh, en el que se recogen no menos de seis definiciones diferentes del término que, además, son contrastadas con otras tantas definiciones de *performance* como una oposición a la teatralidad, es decir, Prieto Stambaugh parte del principio de que teatralidad y *performance* son conceptos opuestos en el manejo convencional de muchos autores, aunque en el texto, a nuestro criterio, usa con poca claridad los términos acción, actuación y simulacro, que no pretendemos aclarar aquí. Pese a ello, es muy interesante la mención que hace a cómo Juan Villegas de un modo y la revista *TDR (The Drama Review)* de otra manera entienden que el término *performance* es ajeno a nuestro idioma y, por tanto, analizarlo sería una muestra más del colonialismo cultural; algo similar podría decirse de las perspectivas de las *live arts*, cuyo origen está en Inglaterra, lo cual no quiere decir que el *performance* o las artes vivas no tengan ya un largo recorrido en Latinoamérica.

También sería importante que se revisen las numerosas variantes que José Antonio Sánchez emite sobre la teatralidad, en un artículo presentado en este libro “Teatralidad y disidencia” (Sánchez y Belvis, eds., 2015), donde reúne otras tantas definiciones más de teatralidad, desde diferentes perspectivas y prácticas. Queda evidente, por tanto, la imposibilidad de mostrar aquí todas las definiciones que de la teatralidad se han dado, sin embargo sí creemos necesario señalar que la gran mayoría de ellas se circunscriben a un conjunto de ideas más o menos similares: la teatralidad surge de la relación entre un público y un (os) ejecutante (s) en un espacio determinado, donde el espectador es capaz de reconocer un comportamiento no cotidiano del ejecutante al cual le da la categoría de teatral, comportamiento que cotidianamente como lo señala Cornago puede incluso ser de “engaño o fingimiento” (Cornago, 2005, 6) acentuando la perspectiva negativa de la concepción vulgar de la teatralidad.

En todo caso, a diferencia de los estudios literarios, la teatralidad solo puede ser entendida desde la mirada del otro, del distinto a quien ejecuta

—incluso en los casos en los que la acción se traslada desde el ejecutante hacia el espectador—, adquiere dimensión real en el proceso que comporta no tanto en su resultado o la obra que de la teatralidad resulta y siempre implica un proceso representacional y presentacional.

Convendríamos entonces en aceptar que la teatralidad ha escapado a los límites de la escena misma, está presente en muchas expresiones de la vida cotidiana de nuestras sociedades y culturas —de hecho, como lo analiza Debord, puede incluso explicar desde una óptica a estas sociedades del espectáculo— pero a la vez es también parte de otras artes: la música, por ejemplo; y diríamos que también de las artes vivas y del performance. Entonces, creemos necesario dejar de lado la dicotomía entre performatividad y teatralidad, y más bien empezar a encontrar los intersticios o límites donde estas categorías se traslapan, se tocan, se superponen, se cruzan e imbrican: les vendría bien a los estudios teatrales una perspectiva más performática en sus análisis, como al performance una visión más cercana a la teatralidad.

En otras palabras, por lo dicho parece casi imposible —al ser formas de arte similares en todo— que la representación y la teatralidad no son privativas del teatro, que no estén presentes en diferentes ámbitos sociales y sin duda en otras artes; como también resulta claro que la performatividad y la presencia (presentación) comparten las mismas esencias que las teatrales y por tanto no escapan a sus devenires en los cuales es posible inscribir huellas de la realidad dentro de dispositivos escénicos ficcionales y no son privativas solo de las artes vivas o el *performance*.

Bajo esta lógica, en un acto caníbal, parece que es momento de apelar a ambos campos categoriales para entender los fenómenos escénicos que cada vez son más ricos, variados y amplios, donde conviven formas de teatro modernas, performance en todos sus tipos, artes vivas y posdramáticas, y va siendo hora que unifiquemos las visiones para arrojar por fin unos estudios escénicos que no categoricen ni establezcan escalas de valor, sino entiendan cada expresión en su particularidad y en sus conexiones con otras:

La moral burguesa considera la teatralidad incompatible con la naturalidad de las relaciones familiares. Sin embargo, esa naturalidad esconde muchas veces principios de organización y represión impuestos. Por lo que, sorprendentemente, 'hacer teatro' puede ser un modo de disidencia en marcos de convivencia donde supuestamente la teatralidad está excluida. (Sánchez y Belvis, eds., 2015, 48)

Y, creo que a nadie le queda duda que el performance ha tenido un largo trecho de desarrollo como arte emergente y contestatario, pero a la vez también ha sido señalado como una nueva forma de coloniaje o de nadería donde toda poesía ha desaparecido, como hemos señalado.

## **Volviendo al triple modo de representación**

Ahora la cuestión radica en cómo repensar el triple modo de la representación, en un doble movimiento: uno que radicalice la ruptura con sus formas modernas que aún persisten y otro, que vaya más allá de las trampas de la posmodernidad. ¿Es esto posible y, si lo es, en qué dirección ir?

Enfrentaremos el tratamiento de este triple modo con una estrategia indirecta, que esperamos que finalmente nos permita pensar la representación y sostener que, si bien es un eje de la modernidad, no se pueden identificar completamente. Hay un modo de representación moderno, uno posmoderno y algunas líneas de fractura de los dos,

que se encuentran dispersos en fenómenos sociales y estudios muy específicos de determinadas ciencias. Esto es, la representación no equivale a decir modernidad. La representación moderna es una entre tantas.

Es probable, y solo lo ponemos como perspectiva a ser comprobada, que la forma de representación posmoderna o contemporánea sea la que ya hemos enunciado: dispositivos ficcionales<sup>9</sup> en los cuales se pueden imprimir rastros de realidad, de documento<sup>10</sup>, de acción que queramos o no terminan por ser una dramaturgia dotada de una teatralidad específica que ha sido

modelada por la dramaturgia escénica por la visión de un director, o de un equipo, o por ella misma.

Ella ha cortado, ha editado para mostrarnos en síntesis una historia que va a comunicarse en tiempo y en espacio. Lo bueno de eso es que aparecen experiencias nuevas, y nuevos protagonistas, y el teatro se puede nutrir de otro tipo de teatralidades que rompan las tradicionales. Pero es incierto que estemos frente a la realidad. Nunca estamos frente a la realidad. Estamos frente a un lenguaje elaborado. (Celdrán, 2019, 4)

---

<sup>9</sup> Creo que tras lo dicho a pocos le quedarán dudas de que todo dispositivo escénico: teatro, danza, *performance*, acción escénica, son dispositivos siempre ficcionales no propios de la realidad.

<sup>10</sup> Un documento es ya una forma de representación, no es la realidad.

Desde luego, no se trata de volver simplemente a algún tipo de privilegio de la representación, llevando la balanza hacia el otro lado; sino mostrar el real funcionamiento (y tensiones) de las dualidades, sus oposiciones y sus continuidades, como las que se dan entre imagen y discurso, afecto y razón, flujo y estado, proceso y realidad (ficción y realidad).

Por ejemplo, no es posible que los afectos se expresen sin más, sin producir al mismo tiempo, una ideación, una discursividad, una palabrería del tipo que sea; las imágenes se acompañan de palabras, aunque de aquellas que surgen calladamente en nuestro interior y, por supuesto, las palabras remiten constantemente a imágenes. Nada hay que sea totalmente carente de significado y de un cierto modo de representación.

### **Percepción y representación**

Oscilamos permanentemente entre la percepción y la representación, cada uno de los momentos es indispensable y no podemos prescindir de ellos. Huyendo de la realidad, o de los modos de representación demasiado comprometidos con el poder, tratamos de refugiarnos en la percepción y con ella, en los afectos, emociones, sentimientos e incluso en aquello que se denomina una vuelta al cuerpo.

Sin embargo, a pesar de lo fundamental de este primer plano de la percepción, de lo que se nos presenta aparentemente sin más, no es un lugar en el que haya como quedarse, no es un sitio para permanecer. Detenernos allí nos lleva directamente a la locura: la percepción terminará por alucinar en su búsqueda de la representación y pronto frente a sí un objeto alucinatorio frente al cual conformarse y adquirir algún sentido, el que fuera (Botella y Botella, 2005).

El acceso pleno, por ejemplo, al cuerpo como objeto de la percepción sería haber llegado plenamente al objeto, como lo muestra Lacan, al goce completo, prescindiendo del orden simbólico; y esta es la definición de locura. La percepción, y con ella los afectos, buscan ansiosamente el orden simbólico, aunque sea para volver a ella, pero de otro modo (Lacan, 2014).

Sin embargo, si asumimos que al menos una de las dimensiones de la escena es prelingüística (Evreinov, Artaud) o cuando menos paralela al lenguaje (Schechner) estamos hablando de un nuevo orden simbólico propio de la escena, que no siempre acude a la palabra, que se siente y entiende con todo el cuerpo simultáneamente y que se petrifica y reduce cuando es llevado en exclusividad hacia la palabra, y que quizás tiene su

mejor expresión en el cúmulo de reacciones y acciones, surgidas entre el espectador y el ejecutante, que se tejen en el momento mismo de la escena.

Como señalan Botella y Botella, “... en nuestra opinión, no es la pérdida del objeto sino el peligro de la pérdida de su representación y, por extensión, el riesgo de la no-representación, lo que denota angustia malestar” (2005, 30). La ausencia de representación evidencia un vacío, que tiene que ser llenado de alguna manera, por ejemplo, por una pesadilla o por los sueños monstruosos de la razón moderna.

Más aún, cuando se habla de presentación como previa e independiente de la representación, en realidad se está haciendo referencia a cierto modo de representación, denominada “figurabilidad”. La presentación es “un modo de figuración” que pertenece a la representación. Una aproximación de este tipo incluso escapa a la necesidad de que la representación sea siempre consciente; por el contrario, puede ser subconsciente o inconsciente. La acción llevada a cabo por la figurabilidad —o hacer figuras— se torna común tanto a la “representación como a la percepción” (*ibid*, 2005, 48).

La representación puede escapar de sus visiones reduccionistas, como simple reproducción realista, mimética del mundo: “Muy claramente, la representación del mundo no puede ser concebida como un simple mecanismo de registro, de reproducción de lo que está afuera; es el producto final de un trabajo complejo” (*ibid*, 2005, 173). En la producción de la representación entran aquellos aspectos que son irrepresentables para nosotros, y que dejan una huella, y la imperiosa necesidad de la representación, precisamente para escapar de los efectos alucinatorios provocados por la pérdida del objeto.

Sin embargo, interesa resaltar la simetría indisoluble entre presentación y percepción, recordando que estamos colocando la presentación del lado de la percepción en cuanto aquello que no sería representado o representable. Ahora bien, es evidente que la presentación estando del lado de la percepción, estaría en el ámbito de lo cotidiano, de lo natural social. Nos preguntamos entonces ¿al poner la presentación en un ámbito no cotidiano como lo es todo dispositivo escénico ¿sigue siendo solamente presentacional o accede a otra esfera como hemos señalado?

Como la dualidad corpúsculo-onda, la dualidad *representación-percepción* nos remite a un objeto que puede ser definido de dos maneras contradictorias. Sin embargo ... la principal cualidad de la realidad es la coexistencia simultánea de los dos modos de trabar, el efecto de una doble demanda del trabajo

impuesto sobre la psique por la doble negatividad. Esto constantemente forma una *simetría de representación y percepción*. (Botella y Botella, 2005, 173)

Por tanto, la representación se ha vuelto, evolutivamente si se quiere, tan natural como la percepción en el ser humano.

Nótese, además, las constantes influencias de cada uno de los procesos sobre el otro. Queda claro que no puede haber una percepción, o una mera presencia sin representación, dada la influencia de la representación en la percepción: "... las influencias cognitivas sobre la percepción...están representadas por la palabra 'conocimiento' dentro del cerebro de las personas en el ciclo perceptual..." (Goldstein y Brockmole, 2017, 13). Cuestión que ha sido bien documentada por los estudios neurológicos (Calí, 2017); (Goldstein B. E., 2005); (Goldstein y Brockmole, 2017); (Siegel, 2017).

## **Los límites de la presentación y de la crítica deleuziana a la representación**

### **Presentación y representación**

Deleuze sostiene la primacía de la presentación contra la representación; incluso cree posible la existencia de fenómenos, como el teatro, que llegarían a ser puramente presentacionales arrepresentacionales. Un teatro de la presencia frente a uno de la representación (Deleuze, 1968, en Chevallier, 2015). No olvidemos, sin embargo, que

es un hecho conocido: a Gilles Deleuze poco le gustaba el teatro —al menos en los últimos años de su vida—. Confiaba: "yo no voy al teatro porque el teatro dura demasiado tiempo, está demasiado disciplinado y tengo la impresión de que no es ya un arte que pueda volcarse sobre nuestra época".<sup>11</sup> (*ibid*, 2015).

Es decir, todas las afirmaciones de Deleuze sobre el teatro, que además fueron pocas —Chevallier sostiene que solo en tres momentos el pensador francés se ocupó y brevemente del teatro— son hechas por alguien que explícitamente muestra su aversión a este arte.

---

11 En el mismo texto de Chevallier se pone a pie de página la cita completa de Deleuze y su fuente, la transcribo íntegra: "No voy al teatro porque el teatro dura demasiado tiempo, es demasiado disciplinado, y tengo la impresión de que no es ya un arte que pueda volcarse sobre nuestra época (salvo algunos casos extremos: Bob Wilson y Carmelo Bene). Pero quedarme cuatro horas sentado en un sillón malo, es algo que ya no puedo —en primer lugar, por razones de salud—. Eso elimina el teatro para mí" (Deleuze en Boutang, 1996)

Esto no significa que sus reflexiones no sean inquietantes, carezcan de valor o no instituyan un campo válido de reflexión, pero es evidente que están teñidas de su particular posición ante el teatro, específicamente por lo que dice ante esa institución del teatro moderno que efectivamente como él mismo señala es difícil que se vuelque sobre nuestra época posmoderna, posdramática, contemporánea y tardo capitalista. Es decir, los señalamientos de Deleuze sobre el teatro son a la institucionalidad y formas del teatro contemporáneo burgués y moderno, que subsistía en sus últimos años de vida y que aún hoy persiste, pero no a todas las formas de teatro o de la escena.

Pero, ¿es posible una dramaturgia, del teatro y de la danza, que ocurra exclusivamente el espacio de la presentación? Esto significaría una dramaturgia del devenir, del flujo permanente y del afecto —incluida la percepción y las emociones— a este respecto valdría leer el acápite dedicado a la “Teatralidad de los afectos” en las reflexiones de José Antonio Sánchez (Sánchez y Belvis, eds., 2015, 54-56) que sigue la misma línea deleuziana, aunque Sánchez admite que tanto la mimesis como el cuidado (formas de afecto entonces) dan origen a la representación: “el cuidado exige la intervención de la imaginación. Pero también del conocimiento. La mimesis da lugar a la representación. El cuidado necesita de la representación. La vivencia<sup>12</sup> no es representable, y por tanto tampoco susceptible de teatralidad. Pero la experiencia sí” (*ibid*, 55). De lo cual queda claro que tanto mimesis como cuidado requieren de representación.

Encontramos este tipo de afirmaciones en las propuestas de regreso al cuerpo, de un teatro que se aleje de la representación, seguramente como crítica justa a los modos de representación de la modernidad. El campo de la posmodernidad estaría conformado, ante todo, por este tipo de giro, que se aleja de la representación y se vuelca sobre la acción pura, sobre el performance, sobre el documento. Un cuerpo que danza o actúa sin otra referencia que a su propio devenir cuerpo o devenir teatro y danza. Sin embargo, aquí parte de la contradicción, todo hecho escénico que pretenda ser documento y partir del documento como marca de realidad en la superficie de inscripción escénica, está partiendo de una representación puesto que el documento es eso: una representación de la realidad que tiene como objeto dejar patente que algo sucedió, seleccionando de la realidad lo que esta tiene de mayor relevancia según los criterios de quien construye el documento, es decir, el documento es un dispositivo en sí mismo y por tanto es ya representacional.

<sup>12</sup> A esto nos referíamos antes cuando decíamos que el teatro y toda forma escénica es un proceso que se entiende con todo el cuerpo, es decir, es una vivencia que no puede representarse, aunque nazca de una representación.



Sin embargo, una dramaturgia de la presencia, que se quedara allí, sin salir de ella, conduciría a una suerte de alucinación colectiva, donde esta dramaturgia pondría frente a sí a un objeto inexistente para llenar el vacío dejado de la representación.

Podría ser, de este modo, la invención de un cuerpo sin órganos como resultado de la mera presencia del cuerpo del actor, que no existe,

pero, lo tengo frente a mis ojos como ese imposible que me permite delirar con el cuerpo como presencia pura.

Tarde o temprano, el movimiento de entrelazamiento de la presencia con la representación tiene que mostrarse, de la manera que sea, con todas las metáforas y metonimias implicadas, con sus matices, malentendidos y contradicciones. Un entrelazamiento que se realiza tanto con el plano de los significados como con las representaciones políticas. No hay un teatro que escape a la política, sino diversos modos de ser político del teatro.

Así que se trataría más bien de analizar el doble vínculo que va desde la presentación —como elemento indispensable de cualquier dramaturgia— a su representación, en su circulación, en la creación de esos espacios de indecisión que quedan flotando entre uno y otro y que es, probablemente, donde la dramaturgia se conforma.

### **La crítica deleuziana a la representación**

Las formulaciones de Deleuze y Guattari sobre la lingüística ya son clásicas respecto de los temas de la representación. Su discusión se dificulta porque la mayoría de sus afirmaciones nos parecen ciertas, pero solo parcialmente. No se trata tanto de debatir un discurso equivocado, sino de la extensión abusiva de sus razonamientos. De entrada, los autores colocan esta afirmación brutal:

La maestra no se informa cuando pregunta al alumno, ni tampoco informa cuando enseña una regla de gramática o del cálculo... La máquina de enseñanza obligatoria no comunica informaciones, sino que impone al niño coordenadas semióticas con todas las bases duales de la gramática (masculino-femenino, singular-plural, sustantivo-verbo, sujeto de enunciado-sujeto de enunciación, etc.). (Deleuze y Guattari, 2002, 81)

Se puede estar de acuerdo que la máquina de enseñanza impone autoritariamente estas “coordenadas semióticas”, sin embargo, no lo hace, en el ejemplo puesto, simplemente señalando dichas dualidades, sino que lo

hace precisamente a través de la máquina informativa, como elementos que subyacen a esa gramática o a ese cálculo.

Este dispositivo pedagógico efectivamente informa, aunque hace mucho más que eso.

Y continúan:

Una regla de gramática es un marcador semántico de poder antes de ser un marcador sintáctico. La orden no está relacionada con significaciones previas, ni con una organización previa de unidades distintivas. Es justo lo contrario. La información tan solo es el mínimo necesario para la emisión, transmisión y observación de órdenes en tanto mandatos. (Deleuze y Guattari, 2002, 82)

La información, al contrario de lo que se sostiene, es más bien extensa, abundante, redundante, masiva y debajo de ella, actúan las órdenes; más bien, en la medida en que aparecen en esa magnitud tan grande pueden servir para ocultar toda clase de fenómenos sociales que sustentan la producción y transmisión del conocimiento.

En este momento, hace su aparición la matriz performativa, como el núcleo de todo este discurso. Siguiendo a Austin, se retoma el vínculo entre palabras y cosas, se muestra que el fundamento de la lengua se encuentra, como decía Wittgenstein —al cual se le critica indirectamente— en su uso, en la pragmática. Y lo performativo remitiría a los presupuestos implícitos del discurso, que llevarían

a la imposibilidad de concebir el lenguaje como un código, puesto que el código es la condición que hace posible una explicación; y la imposibilidad de concebir la palabra como la comunicación de una información: ordenar, interrogar, prometer, afirmar no es informar de un mandato, una duda, un compromiso, de una aserción, sino efectuar esos actos específicos inmanentes, necesariamente implícitos. (Deleuze y Guattari, 2002, 83)

La tesis de Austin muestra, ante todo, la capacidad de actuar que tienen determinadas palabras, por su fuerza ilocucionaria; en ningún caso se dice que el lenguaje entero se pueda reducir a esta fuerza ilocucionaria o performativa; sino que se tiene que determinar para cada caso concreto la fuerza ilocucionaria de las frases en cuestión. Sería difícil determinar, en una clase cualquiera, la fuerza ilocucionaria o la performatividad, de una fórmula que el profesor escribe en el pizarrón, a menos que uno quiera forzar las cosas. Eso no quiere decir que la clase en cuestión esté fuera de los circuitos del poder, de las tareas de disciplinamiento de la escuela.

Mucho se ha hablado de la ilocución, pero poco de la perlocución. Es decir, hemos analizado la forma, la manera, el hecho del habla o de la palabra, lo que en realidad se quiere decir con el fenómeno ilocucionario que además depende de contextos y demás, pero olvidamos que todo proceso ilocucionario tiene siempre un objetivo, la perlocución, es decir la reacción que el proceso ilocucionario produce, el efecto de lo performativo, por decirlo de otro modo. Al no enunciar siquiera a lo perlocutivo, estamos obviando de plano a uno de los tres componentes básicos del hecho escénico: el público, el receptor, qué pretendemos de él. Pensemos: armo un hecho escénico donde los límites entre ejecutante y espectador se difuminan, traslado incluso la acción al público, esto es un hecho ilocucionario. Pero ¿qué produce esto en el espectador, ¿cómo lo asume, interpreta y vive? El dispositivo no está pensado para este momento sino para el momento previo (Austin, 1990).

Detrás de todo esto, se encuentra el tema de la subjetividad y de los sujetos; porque, la representación moderna contenía también la respuesta al sujeto de la representación política, cognoscitiva o dramática.

Si esta representación se viene abajo, el sujeto también lo hace por desaparecer o queda fragmentado sin posibilidad de unificación. Nuevamente, la disolución del sujeto moderno se confunde con la disolución de todo tipo de sujeto. Entonces, no hay sujeto de la enunciación porque no hay enunciación, sino agenciamientos colectivos que imparten órdenes y se expresan en los discursos. Agenciamientos colectivos, con frecuencia acrílicos sobre sí mismos —la desaparición de los procesos metateatrales o metacognoscitivos— que serían aceptados sin más solamente porque son colectivos.

De tal manera que la fuerza perlocutiva de los enunciados termina por arrinconar los aspectos locutivos, informativos, de la lengua y, en muchos casos, los performativos borra completamente el plano de los significados. Como en una serie de obras de arte posmodernas donde el gesto performativo pretende sostenerse solo, aislado, donde pareciera que no dice ni quiere decir, que ha terminado por abolir cualquier efecto de referencialidad.

Paradójicamente, se han convertido en meras formas de representación que no toman contacto con la forma del contenido y peor aún con un contenido, con una referencia; son representaciones, performances, a-representacionales; y esto simplemente es imposible. De allí, solo hay un paso hacia la banalidad de la obra de arte.

Este tipo de crítica no puede ser leída como una nostalgia de la modernidad, de la relación entre realismo y representación, de regreso al naturalismo, sino como la exigencia de recuperar la representación más allá de

la modernidad y la posmodernidad. Y por eso, cabe la pregunta sobre qué significan, qué representan, aunque su modo de hacerlo sea extremadamente abstracto e indirecto, como paso con el suprematismo.

Deleuze y Guattari llevan demasiado lejos la crítica a los postulados de la lingüística y separan de manera radical lo comunicativo de lo informativo, en vez de mostrar su continuidad, donde necesariamente siempre que se comunica también se informa. De hecho, la información está puesta al servicio de la comunicación: “El lenguaje es, pues, definido aquí como comunicativo más bien que como informativo, y esa intersubjetividad, esa subjetivación propiamente lingüística es la que explica el resto, es decir, todo lo que se hace ser al decir- ‘lo’” (Deleuze y Guattari, 2002, 84)

Más bien, se podría decir que las tendencias actuales con los medios digitales de comunicación de masas contienen tanta información que apenas si alcanzan a comunicar. Pasamos pantalla tras pantalla buscando ansiosamente qué nos diga algo relevante, en nuestra ansiedad de novedades (Heidegger, 1997).

Si bien, y con toda razón, reivindican el “carácter social de la enunciación”, sin embargo, esos enunciados que provienen de la sociedad, contienen cada vez más información, funcionan en la medida en que manipulan, transforman, transportan, alteran, cantidades enormes de datos (Deleuze y Guattari, 2002, 85).

Agenciamiento de enunciación que funcionan como máquinas procesadoras de información, que conforman regímenes de enunciación, que se entrelazan constantemente con las consignas que constituirían el núcleo del lenguaje para estos autores:

Hemos ido de los mandatos explícitos a las consignas como presupuestos implícitos; de las consignas a los actos inmanentes o transformaciones incorporales que ellas expresan; luego, a los agenciamientos de enunciación de los que ellos son las variables. Y en la medida en que esas variables entran en relaciones determinables en tal momento, los agenciamientos se reúnen en un régimen de signos o máquina semiótica. (*Ibid*, 88)

Y si bien es fundamental insistir en la separación entre la forma de expresión y la forma del contenido, que no tienen nexos causales, sino arbitrarios, finalmente el objetivo de la forma de la expresión es, precisamente, dar forma a un determinado contenido, con el cual tiene una relación arbitraria. La heterogeneidad de los dos campos permite la amplísima capacidad del lenguaje para expresar las situaciones más variadas de la vida:

Precisamente porque tanto el contenido como la expresión tienen su forma, nunca se puede asignar a la forma de expresión la simple función de representar, de describir o de constatar un contenido correspondiente: no hay correspondencia ni conformidad. Las dos formalizaciones no son de la misma naturaleza, y son independientes, heterogéneas. (*Ibid*, 90)

Dejando claro que esta diferenciación entre contenido y expresión ha sido claramente definida incluso desde la lingüística clásica saussureana.

El señalamiento correcto de lo azaroso de la relación entre las dos formas, que vagan, circulan, establecen conexiones parciales entre ellas y cada fragmento de la forma de la expresión puede dotarse de una nueva forma del contenido y viceversa, en una sucesión interminable de producción de enunciados, no puede conducir a la afirmación de que entre ellas no se puede “ninguna representación”, sino que se abre a la capacidad de representar casi cualquier cosa que suceda en el mundo:

La independencia de la forma de expresión y de la forma de contenido no funda ningún paralelismo entre las dos, ni tampoco ninguna representación de una por la otra, sino, al contrario, una fragmentación de las dos, una manera de insertarse las expresiones en los contenidos, de pasar constantemente de un registro a otro, de actuar los signos sobre las cosas, al mismo tiempo que estas se extienden y se despliegan a través de los signos. (*Ibid*, 91)

Aunque no se desarrolla, se termina por reconocer esa estabilización de la relación entre unos contenidos y unas expresiones, que varían, se deslizan, se desplazan, pero, mantienen, durante un trayecto más bien largo, los vínculos de representación, a través de reterritorializaciones de larga duración:

En resumen, hay grados de desterritorialización que cuantifican las formas respectivas, y según los cuales los contenidos y las expresiones se conjugan, alternan, se precipitan recíprocamente, o, al contrario, se estabilizan al efectuar una reterritorialización. (*Ibid*, 92)

## **El teatro de la repetición<sup>13</sup>**

Siguiendo a Deleuze, Chevallier postula un teatro de la repetición, especialmente a partir de *Diferencia y repetición* (Deleuze, 1968). Formula con

---

<sup>13</sup> Una discusión general del tema de la representación en Deleuze se puede encontrar en Hughes, Deleuze and the Genesis of Representation (2008)

toda crudeza el problema: “¿Cuando el teatro abandona la representación, qué le sucede?” (Chevallier, 2015, 16). Chevallier retoma algunos postulados centrales deleuzianos sobre la representación, donde esta se vincula a la identidad. Para que haya representación, se sostiene, tiene que haber un adentro y un afuera, un objeto y su representación.

Pero lo fundamental radica en que, para evitar una serie de contradicciones, debe haber una identidad entre estos.

La representación “supone que estos conceptos existen en sí, antes de su representación; esta última se coloca, en suma, como el *eco de la esencia*” (*ibid*, 18). Aplicado al teatro, significa que este ya no trata de algún tipo de identidad o de esencia preexistente a la obra, a su montaje, donde la realidad se mostraría.

Lo que el teatro coloca es la presencia de cada cuerpo que se dirige a los otros, a los espectadores: “Si la fuerza característica de los cuerpos, cada cuerpo singular, el movimiento mientras tanto se experimenta entre ellos: es pasaje. Diremos del *movimiento* que es *lanzar la fuerza hacia los otros*” (*ibid*, 23). Movimientos coordinados tanto en el plano físico como en el espiritual.

Por tanto, las acciones teatrales, están dirigidas a mover el espíritu del espectador: “... pronunciar una frase, sonreír, permanecer en silencio, etc.) *es porque estos pueden potencialmente producir un movimiento psíquico en el espíritu del espectador*” (*ibid*, 24).

El teatro de la repetición, que es teatro de la presencia, elimina las mediaciones, y la más importante de estas, es la representación, y se dirige de manera inmediata al espectador: “Se trata de lo *inmediato*, por lo tanto, si se trata de mover para mover, no puede haber intermediario o interposición entre la *Physis* y la *Psyché*” (*ibid*, 26).

Se trata de acciones, de fuerzas corporales en el teatro, que terminan por mover espiritualmente a los otros, sin la mediación de la representación. Allí donde antes se tenía representación, ahora se tiene presencia repetida de los movimientos de los cuerpos, que sería el “teatro verdadero”, como expresión del diferencialismo dramático (*ibid*, 30).

El teatro de la repetición se opone al teatro de la representación, así como el movimiento se opone al concepto y a la representación que lo relaciona con el concepto. En el teatro de la repetición se experimentan fuerzas puras, trazos dinámicos en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediarios, y que lo unen directamente a la naturaleza y a la historia, un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organi-

zados, máscaras previas a los rostros, espectros y fantasmas anteriores a los personajes —todo el aparato de la repetición como *potencia terrible*. (Deleuze, 1968, 34)

Esta cita larga de Deleuze resume bien los presupuestos programáticos de un teatro de la presencia frente a un teatro de la representación. Se ha construido, a partir del diferencialismo, un teatro de la inmediatez, de los cuerpos como fuerzas que mueven a los espíritus, sin necesidad de atravesar por las palabras, por los mensajes, por las interpretaciones. Se ha escapado, al menos eso se puede deducir, de los juegos ideológicos del sistema, del capitalismo, que actúa básicamente a través del secuestro de las representaciones.

Esta metafísica diferencial del teatro si bien da cuenta del cansancio respecto del teatro moderno y sus juegos ideológicos, es insuficiente como respuesta. Quizás vale como crítica de aquello que tenemos que superar y como apertura del teatro hacia todos los campos que hemos visto en estas últimas décadas.

Sin embargo, la cuestión no está en qué le sucede al teatro cuando abandona la representación, sino, ¿qué tipo de representación debe reemplazar a la representación moderna en el teatro y en la danza? ¿Cómo escapamos de las viejas maneras de decir? Jorge Dubatti, Evreinov y también Artaud hablan de lo anterior al lenguaje, en este caso Dubatti menciona que el convivio es un vínculo en coordenadas de tiempo y espacio que es anterior al lenguaje, anterior a Babel dice: “Se trata de volver a ver entes poéticos, volver a confrontarlos ontológicamente con la realidad cotidiana, volver a recordar la existencia/presencia de lo real en los cuerpos vivientes, volver al vínculo anterior al lenguaje, antes de Babel” (2019, 3), es decir, el teatro es convención pura, es representación pura, tan primigenia que escapa al lenguaje en su totalidad, aunque use de diferentes lenguajes en su especificidad y está en total contraposición al *tecnovivio* (término de Dubatti) de la cultura contemporánea, hipermediada e hiperrepresentacional. Entonces, quizás no deberíamos detenernos a pensar si se debe o no representar, sino como cuidar el convivio ante el tecnovivio. El convivio no es natural, es un hecho ficcional donde en coordenadas de espacio y tiempo se juntan actores, espectadores, técnicos, etc., como dice Dubatti, por tanto, ya es representación en sí mismo de la necesidad convivial, lo que suceda ahí por tanto siempre estará teñido de ese primer campo convivial y representará quiera o no lo quiera, incluso si yo mismo estoy en escena y me muestro como tal, solo podré mostrar una parte de mí que la selecciono para ser

vista y eso es ya representacional y depende de un proceso de montaje, aunque sea una representación alingüística.

Al mismo tiempo, hay que preguntarse por los riesgos del abandono de toda representación, no solo de la moderna; y aquí aparecen dos peligros que vemos a diario: espectáculos teatrales que han perdido su capacidad de decir, de mover y conmover al público, que se vuelve asignificantes y, por otro lado, el imperio de la banalidad donde, como ya no es importante lo que se dice, se puede decir cualquier cosa.

### **José Antonio Sánchez: el fin de la representación**

Sánchez parte de la necesidad de introducir la ética en la representación dramática; pero, esto sería imposible, porque “la representación era incompatible con la ética”, con el argumento de que la “ética tenía lugar en la vida y no en la representación de la vida ni en la representación del encuentro” (Sánchez, 2013, 177).

Para resolver esta dificultad, se tendría que acudir al cuerpo, porque “hablar de una ética de la representación es casi sinónimo de hablar de ética del cuerpo... Ahora bien, el cuerpo ¿no es precisamente aquello que se resiste a la representación? El cuerpo ¿no es lo real irrepresentable?” (*ibid*, 177).

Cuando se asocia el cuerpo a la imagen es que el cuerpo está ausente. Así, una ética se daría en el encuentro de los cuerpos, lo que torna a la ética radicalmente inmanente, opuesta a cualquier ética de la trascendencia, como la religión.

¿Cómo tratar esta serie de cuestiones gigantescas sin mucha argumentación conceptual? Sánchez acude a las diferentes acepciones de representación: teatral, mimética, rasgos comunes, actuar en nombre de. En el caso del teatro, se trata del paso de un tipo de representación a otro: “La potencia política del teatro, o más bien de la teatralidad, se asienta sobre la transición de la *Darstellung* a la *Vertretung*” (*ibid*, 180).

Pero la representación política es ilegítima porque hace desaparecer la heterogeneidad y homogeneiza al pueblo, resuelve la individualidad en una “representación absolutizada” (*ibid*, 182). Además, de los problemas éticos de “la legitimidad para representar a esta persona” o para “convertir a esta persona en referente o en modelo, en representativa” (*ibid*, 180).



Entonces, ¿cómo es posible representar al otro en el plano dramático? ¿Qué autoriza, y quién lo hace, esta representación? ¿Qué tiene que decir, en este caso, el representado que está ausente? Y para lograr esta representación es indispensable que:

Quizás una primera respuesta sea la de afirmar la necesidad de ponerse en escena. Ponerse en escena no significa literalmente que el autor, el director, o el actor-autor se planten sobre el escenario y actúen en directo frente al público. Poner en escena significa más bien asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, comprometerse corporalmente con el discurso (sea verbal, visual, físico o virtual). (*ibid*, 186)

Este poner el cuerpo llevaría a que el actor se convierta en “uno cualquiera”: “El actor se vacía de sí para convertirse no en un personaje con una identidad definida, sino en ‘uno cualquiera’” (*ibid*, 186). Lo que conduce a que el vaciamiento del “uno cualquiera” puede estar en vez de todos.

Sería a través del cuerpo en su in-disponer, antes que ponerse en escena, por medio de lo que se lograría representar lo irrepresentable, a aquellos completamente excluidos de la sociedad, subalternos como los llamaría Spivak (2017).

Hasta aquí Sánchez. Este tipo de discursos que son frecuentes en el mundo de la representación teatral y que llevan, en gran medida, la marca deleuziana, son manifestaciones de un malestar profundo con las formas de representación y con la razón modernas. Además, una inconformidad con un teatro puramente mimético o panfletario, que pretenda hablar en nombre de las víctimas o de los oprimidos.

Sin embargo, hay un conjunto de equívocos que, a la luz de una reflexión alejada del lugar común o de la moda que se ha impuesto, se podría mostrar con bastante claridad. No se ve por qué el cuerpo tiende a ser no representable.

Ciertamente, el cuerpo de cada uno es una inmediatez, pero esta ha sido conformada por su “imagen”, que está allí siempre, esté o no allí presente. La representación del cuerpo no se da solo en su ausencia, sino ante todo en su presencia.

De hecho, muchas teorías psicológicas hablan de la autorrepresentación que la persona tiene de sí mismo y marca su accionar, es decir, el cuerpo ya está signado por la representación que la persona se hace de sí mismo.

La inmediatez del cuerpo, como puro cuerpo biológico, como mera carne, no es accesible; por el contrario, el cuerpo tal como ha sido

“construido” socialmente se ha convertido en esa inmediatez que nos sustenta. Las fallas de estos mecanismos provocan la aparición de enfermedades como la anorexia.

Nosotros no podemos desprendernos de la imagen del cuerpo, de su constitución imaginaria. Nos percibimos a partir de la mirada cultural que se tiene sobre el cuerpo o, como señalaba Foucault, a base del cuidado del cuerpo establecido en una época y sociedad dadas (2019). Para nosotros, además, y la contemporaneidad es prolífica en eso, el cuerpo no solo es un ente físico, para usar de categorizaciones como las de Wilber (2004): hay un ojo, por tanto, un cuerpo físico; otro ojo mental y un cuerpo mental; y un ojo espiritual, por tanto, un cuerpo espiritual, y solo la unidad de ellos, no su disociación, constituye al cuerpo en el sentido que expresamos, de hecho Wilber sostiene que solo el cuerpo físico permite la existencia del cuerpo mental y solo este la existencia del cuerpo espiritual, en una visión holográfica y *holoárquica* también.

Aunque tampoco se sabe por qué la ética está ligada al cuerpo y a su presencia o por qué la ética no puede representarse. Más aún, por qué no podría haber una ética de la presencia y de la representación.

Cabe preguntarse con justeza cuándo una obra de teatro tiene un contenido ético y cuándo no, incluso en las obras directamente representacionales

Ciertamente que uno de los grandes problemas radica en la posibilidad de representar al subalterno, que no puede ser representado, darle voz al subalterno que no puede hablar. Según Spivak, esto es simplemente imposible, pero en vez de renunciar sin más a su representación, tenemos que esforzarnos constantemente por imaginarnos al otro por sí mismo. O en esperar activamente que el otro pueda representarse por sí mismo (2017).

En el caso de Sánchez este problema real de la representación del subalterno se convierte, nuevamente, en una apelación al cuerpo. No es la representación clásica la que puede representar a la víctima, sino cuando el actor pone el cuerpo.

Y poner el cuerpo significa vaciarse de uno mismo y permitir que por este medio el cuerpo del actor se convierta en “uno cualquiera” que, a su vez, estaría en capacidad de representar a todos. Este camino descrito por Sánchez no es otra cosa, si se lo mira bien, que una alternativa en el plano de la dramaturgia de representar al subalterno en el teatro.

Desde luego, no se desarrolla a profundidad en qué consiste este cuerpo vaciado del actor que encarnaría a “uno cualquiera” y este al subalterno. Si bien coloca diversos ejemplos, en la mayoría de ellos más bien

se podría encontrar el esfuerzo de los actores y directores por representar, de un modo no moderno a los oprimidos, y de mostrar los límites de toda representación de los subalternos.

Se desprende que hará falta una larga y detenida reflexión sobre el cuerpo, sobre estas estéticas que proponen “volver al cuerpo”, cuestión harto problemática, porque no hay un cuerpo puro al que volver, sino uno que está completamente penetrado por el capitalismo, el consumo, el fetichismo. Un cuerpo alienado que es el que está siempre con nosotros. Problema del cuerpo que está directamente vinculado al tratamiento de los textos, que son el punto de ataque frontal porque trasladarían de manera preeminente, la representación (Sánchez, 2007). Pero, este será objeto de otro trabajo.

Es útil recurrir a Husserl, incluso más allá de la fenomenología, para construir un modelo adecuado de las relaciones entre la realidad y su representación, que resulta desde su base misma bastante más elaborada de lo que se suele presentar, y, sobre todo, para pensar aquellos elementos que se nos dan de manera inmediata, como son los cuerpos. Desde la complejidad de la relación entre la realidad y la percepción, que es, de hecho, bastante elaborada y que nunca se trata de la simple reproducción figurativa de lo real, hasta las relaciones entre las maneras en que nos representamos ámbitos a los que son difíciles de acceder, como es el caso de la física cuántica.

El modelo que subyace a los planteamientos Husserl tiene que ver con el tratamiento de ese par correlativo: realidad y representación, y cómo van ascendiendo en un movimiento de entrelazamiento, donde lo que sucede en un plano tiene una correspondencia con el otro plano.

Si se da en la realidad un proceso de un alto grado de sofisticación y de elaboración, tanto en lo físico como en lo social, la representación sigue el mismo camino; así, una realidad de alto nivel de abstracción real tendrá, como su correlato entrelazado, un tipo de representación del mismo grado de abstracción simbólica (Husserl, 1991).

Entonces, habría una dramaturgia de la presentación/representación; esto es, un momento indispensable donde entra en juego la percepción, el afecto, el cuerpo y otro que le sigue, que es el de su representación, donde los pesos, los juegos, las interrelaciones, tienen que ser resueltos concretamente en el montaje. Esto abre un nuevo escenario de discusión: ¿cómo es la dramaturgia o dramaturgias, es decir, los tejidos de acciones, que se establecen, agencian, negocian entre la presentación y la representación. Volviendo, eso sí, a que este agenciamiento de la relación entre presentación/representación siempre ocurre en el marco de un dispositivo pre y paralingüístico

—instintivamente representacional y ficcional siempre como hemos señalado— que incluye luego infinidad de soportes y códigos que deben ser ordenados previamente (montaje en el sentido clásico) o al momento de la acción misma (*performatividad*) que siempre devendrán representativos.

El montaje sería el lugar donde se decide, entre consciente e inconsciente, el tipo de entrelazamiento que produciremos en nuestras obras, con las elecciones de estas determinadas dramaturgias.

De tal manera que tanto el subalterno como el cuerpo con el pretendemos mostrarlo, ya que no representarlo, siempre se da a nosotros dentro de un horizonte: “Tenemos un horizonte mundano como horizonte de posible experiencia de cosas” (Husserl, 1991, 146). Este entorno está dado allí siempre como un *a priori*: “Y, como ya dijimos, a ello pertenece todo a priori objetivo en su necesaria retroreferencia a un correspondiente a priori mundano-vital” (*ibid*, 147).

Desde aquí, se conforma la experiencia de la cosa y del mundo, así como del modo de constituirse la conciencia y, por lo tanto, la representación.

Así que en el mundo está dado como presencia, como presentación, pero que toman en cuenta, para su darse, el mundo: “el mundo es la totalidad de las cosas, de las cosas distribuidas en la forma mundana ‘espacio-temporalidad’, forma ‘local’ en doble sentido...” (*ibid*, 149)

El cuerpo se tematiza dentro de este mundo; este es el que permite que hablemos sobre él, que lo diferenciamos de otros, que se convierta en una cuestión problemática, hasta llegar a extremos de no reconocerlo: “Esta consideración general tendrá al mismo tiempo la función de evidenciar una esencial diferencia de las posibles maneras en las que el mundo previamente dado, el *universum* óptico, puede convertirse en tema para nosotros” (*ibid*, 150).

Hay una unidad inseparable entre mundo y experiencia; aquí se incluye la experiencia que puede tener de mi cuerpo, cuando abandona ese estado de simplemente dado en el mundo, no tematizado. No tenemos acceso, simplemente porque no existe como algo diferente del animal o del biológico, el cuerpo de cada uno de nosotros, previamente su tematización.

La pregunta por el horizonte mundano, como horizonte de sentido, en el que se da ese cuerpo, tiene que hacerse constantemente y para cada caso; porque no está dado de una vez por todas, sino por sus diferentes modos de presentarse en la realidad, tanto en las ciencias como en las ideologías o simplemente en la vida diaria:

Las cosas, los objetos (siempre entendidos de manera mundano-vital pura) están “dados” como cosas y objetos válidos para nosotros (en cualesquiera *modis* de la certeza del ser), pero, en principio, tan solo de modo que son conscientes como cosas, como objetos, *en el horizonte del mundo*. Cualquier cosa y objeto es algo “algo a partir” del mundo, del mundo que nos es consciente constantemente como horizonte. (*ibid*, 150)

Más aún, hay que evitar quedarse en un acceso ingenuo a ese cuerpo, que contendría alguna pretendida verdad sobre nosotros mismos o que sería el vehículo de la ética que nos permite mostrar a los subalternos.

Requerimos una actitud reflexiva y crítica respecto de los “cuidados contemporáneos del cuerpo”, de la masa de elementos ideológicos que pesan sobre este, del secuestro al que ha sido sometido por el consumo y por las ciencias, que están profundamente ligadas: “Las dos formas fundamentales de tematizar el mundo de la vida: la actitud lineal ingenuo-natural y la idea de una actitud consecuentemente reflexiva a propósito del cómo las formas subjetivas de dación del mundo de vida y de los objetos mundano-vitales” (*ibid*, 151).

Los tres modos de la representación, política, cognoscitiva, dramática, forman un conjunto donde funcionan como correlatos, de tal manera que ninguno puede prescindir del otro. La modernidad se ha caracterizado precisamente por sus esfuerzos desesperados, y muchas veces exitosos, de mantenerlos como órdenes separados. Aunque podríamos arriesgar la idea de que estamos planteando un cuarto modo de representación; sería, como antes señalamos, el que se establece en la relación entre presentación-representación, que sería la representación dramaturgica en la que nace la teatralidad que es inherente a toda forma escénica.

Todas ellas forman parte de una sola unidad que es la representación, ciertamente diferente para cada época, sociedad, cultura. Hay entre las tres un paso permanente, un ir y venir del uno al otro, un pasar de aspectos de determinado campo al otro.

Spivak muestra con claridad lo que sucede cuando se rompe con la posibilidad de la representación: a la muchacha bengalí que no puede representarse —cognoscitiva y políticamente— no le queda otra alternativa que suicidarse. Esta es la definición de subalterno: aquel que no puede representarse ni ser representado (2017).

Finalmente, cada sociedad vive su propio drama, su tragedia, que se vuelca en la representación dramática, de manera metonímica, particular, sin alcanzar a decirla completamente. Como muestra Von Balthasar, tanto

para el medievo como para la concepción católica, hay un solo drama, que es el de la relación entre lo absoluto y lo finito, entre lo trascendente e inmanente, y esto se vuelca necesariamente en un teodrama, que es el de la salvación.

Efectivamente, solo inmersos en este teodrama, se puede hacer teología —el entendimiento conceptual del drama humano y divino— y política, en cuanto manejo de las cosas mundanas desde esta perspectiva de la salvación

Aquí todo está engarzado, porque hay un solo drama; y el conjunto de representaciones teatrales, por ejemplo, los autos sacramentales, cuenta, nada más, de mil maneras, las historias concretas de esa inserción del drama humano en el drama divino; pero, al fin de cuentas, hay una sola obra de teatro, hay una sola danza, hay una sola dramaturgia (Von Balthasar, 1992)

Este es solo un ejemplo de que los modos de representación, en su triple nivel y articulación, no se agotan en la modernidad ni en la posmodernidad, y que es indispensable encontrar una formulación y una dramaturgia que reintroduzca la representación, que no sea una vuelta al pasado, por otra parte, imposible, ni un permanecer en las estrategias posmodernas que se han mostrado como un callejón sin salida.

Desde nuestra perspectiva, se trata de proponer la necesidad de la articulación entre los modos de representación: cognoscitiva, política y dramática. Esto es, un teatro y una danza que pongan constantemente en diálogo estos tres planos, con sus propios instrumentos, sin supeditaciones fáciles a la política, al poder y a su ideología.

Por lo tanto, no renunciar a la representación, sino reinventarla en clave caníbal o *hacker*, especialmente en una época de ascenso del fascismo y la ultraderecha, y la destrucción acelerada de nuestro planeta. No es posible quedarnos simplemente en un teatro de la presencia, arrepresentacional, que cada vez dice menos, cuando necesitamos decir más, además, se vuelve activismo político, no programa político, o se transforma en devaneo *new age* de emociones y sensaciones inmediatas a flor de piel, no en reflexión sobre el ser humano y el subalterno; se puede convertir en gesto vacío e inmediato, no en expresión de resistencia perdurable

Una lógica arrepresentacional que, además, ataca y con razón las bases falócratas, logocéntricas, disciplinares al extremo del teatro moderno, pero que deberían cuestionarlo desde lo que se representa, desde el discurso que se construye con el espectador, desde las metodologías y técnicas que sustenten un nuevo modo de hacer caníbal-*hacker*, no desde renunciar a la representación, al discurso, la metodología y la técnica.

Estos debates no deben confundirse con el papel del texto en las artes escénicas. Como cualquier elemento, el texto debe ser tratado acorde a las necesidades y perspectivas del montaje; incluso, en el caso de la no existencia de un texto, el tema de la representación tiene que estar presente; esto es, la capacidad de las acciones teatrales para decir algo relevante respecto de la realidad, con y por sus propios medios, con sus dramaturgias y métodos.

## Referencias

- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Gallimard.
- Austin, J. (1990). *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Paidós.
- Botella, C. y Botella, S. (2005). *Mental States Without Representation*. Routledge.
- Calí, C. (2017). *Phenomenology of perception: theories and experimental evidence*. Brill/Rodopi.
- Celdrán, C. (2019). *Volvemos a poner la mordaza / Entrevistado por Édgar Ariel*. Cuba escena. Portal de las artes escénicas cubanas.
- Chevallier, J.-F. (2015). *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*. Les Solitaires Intempestifs.
- Chevallier, J. F. (2015). ¿Por qué Deleuze habló tan poquito de teatro? *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n.º 9, 35-43.
- Cornago, Ó. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Telondefondo*. Revista de Teoría y Crítica Teatral, n.º 1, <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/04-Cornago-Oscar-teatralidad-paradigmas-esteticos.pdf/>.
- Deleuze, G. (1968). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas*. Pre-Textos.
- Dubatti, J. (15 de agosto de 2019). *Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo*. <https://es.scribd.com/document/273171075/Convivio-y-tecnovivio/>.
- Eisenstein, S. *El montaje escénico* (Spanish Edition). Edición de Kindle.
- Etimologías de Chile*. (19 de agosto de 2019). <http://etimologias.dechile.net/>.
- Evreinov, N. (16 de agosto de 2019). *El instinto teatral*. <http://sobreteatro-totopo.blogspot.com/2009/09/el-instinto-teatral.html/>.
- Foucault, M. (2019). *Historia de la sexualidad. IV. Las confesiones de la carne*. Siglo XXI.
- Goldstein, B. E. (2005). *Sensación y percepción*. Blackwell.
- Goldstein, B. y Brockmole, J. (2017). *Sensation & Perception*. Cengage.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Universitaria.
- Hughes, J. (2008). *Deleuze and the Genesis of Representation*. Continuum.
- Husserl, E. (1991). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Crítica.
- Lacan, J. (2014). *El deseo y su interpretación. Seminario 6*. Paidós.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación*. Paidós.
- Prieto Stambaugh, A. (2011). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y

- performance. En D. A. (Ed.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana* (116-143). Universidad Veracruzana-Facultad de Teatro.
- Ramsey, W. (2007). *Representation Reconsidered*. Cambridge University Press.
- Real Academia Española de la Lengua. (19 de agosto de 2019). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/>.
- Sánchez, J. A. (2007). El teatro en el campo expandido. *Quaderns Portàtils*, n.º 16.
- Sánchez, J. A. (2013). Ética de la representación. *Apuntes de Teatro*, n.º 138, 9-25.
- Sánchez, J. A., Belvis E. (Eds.). (2015). *No hay más poesía que la acción*. Paso de Gato.
- Schechner, R. (2009). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros de Rojas.
- Siegel, S. (2017). *The Rationality of Perception*. Oxford University Press.
- Spivak, G. (2017). *Una educación estética en la era de la globalización. Siglo XXI*.
- Taylor, D. y Fuentes M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Van Fraassen, B. C. (2008). *Scientific Representation: Paradoxes of Perspective*. Clarendon Press.
- Von Balthasar, H. U. (1992). *Teodramática. 2. Las personas del drama*. Encuentro.
- Wilber, K. (2004). *Los tres ojos del conocimiento*. Kairos.



# Formas del inconsciente artístico

---

*Carlos Rojas Reyes  
Diego Carrasco Espinoza*

Esta indagación sobre las formas del inconsciente estético se centra en responder a varias cuestiones que son cruciales, a fin de dilucidar un tema en el que las cosas suelen estar harto oscuras, quizás porque se unen aspectos muy debatidos, como el inconsciente y la estética.

Se procederá, como punto de partida, a establecer un significado, aunque sea provisional, para el inconsciente colectivo; y, con esta dilucidación, revisar diversos planteamientos que se han hecho sobre el tema, que desembocan en modos concretos de su funcionamiento. Desde luego, todo esto vinculado a aquello que se ha desarrollado con la Teoría General de la Forma y una serie de estudios sobre formas específicas (Rojas, 2015); (Rojas, 2016).

Como se verá a lo largo de este análisis, el inconsciente colectivo es tratado como una forma que se indexa en diversas manifestaciones, incluida su primera derivación en forma y contenido. Se trata, de hecho, de superar esta contraposición artificial entre las dos y mostrar que son correlatos, que no existen sino en la medida en que están vinculados inseparablemente uno con el otro; y que cualquier movimiento en el plano de la forma significa un cambio en el plano del contenido y viceversa: “Y esto significa que **ser** y **apariciencia**<sup>1</sup> no constituyen dos mundos, o dos ámbitos claramente separados.

---

<sup>1</sup> El resaltado es nuestro. Intentamos evidenciar que la dicotomía entre forma y contenido no es real, quizás eso se hace más patente cuando lo vemos desde la perspectiva ontológica, esto es que forma

Se trata de conceptos funcionales, que se aplican en el marco de campos de sentido muy diferentes” (Gabriel, 2017, 123). Ahora bien, creemos importante detenernos un momento en este último concepto de Gabriel el de los “campos de sentido”<sup>2</sup>, que sería la manera en que las formas se indexan en la realidad. Dicho de otro modo, quizás la manera en que podríamos entender el arte escénico, la Forma Danza, la Forma Teatro —constituídos por otras formas, con minúscula, es decir: los gestos, la música, el ritmo, el grupo, el texto, etc.— se indexan en campos de sentido, más que en conceptos o metáforas reduccionistas, como tampoco pueden reducirse a una perspectiva hermenéutica (interpretativa solamente), sino que existen en sí mismos, precisamente como campos de sentido.

Ernesto Ortiz, uno de los grandes maestros de la danza en nuestro país, al respecto, ya señala que “(las) formas apuntan a *construir sentidos*<sup>3</sup>, unidades vivas desde las que se ofrece la mirada que del mundo tiene el creador escénico” (2017, 7). Es decir, la danza no produce signos, no produce grafemas en movimiento —como a veces se pretende sobre la danza desde perspectivas logocéntricas—, sino que genera sentidos, campos de sentido, diríamos nosotros, en cada espectador que mira la obra dancística, donde “no hay modos de existencia o de ser, sino, más bien, distintos campos de sentido y objetos<sup>4</sup> que aparecen en ellos” (Gabriel, 2017, 123). En otras palabras, creemos que los campos de sentido son parte del inconsciente estético colectivo, son una de las maneras de indexar la Forma y nos permiten entender el universo creador de autores y obras, cuya labor no puede ser reducida a interpretaciones clásicas, lingüísticas o descriptivas, sino a partir de los sentidos que generan en los espectadores.

Ahora bien, solo por precisar, Gabriel usa el concepto de campos de sentido de forma ontológica, esto es, que las cosas, conceptos, obras o como queramos llamarlas, solo existen dentro de campos de sentido precisamente:

En lugar de ámbitos de objetos, yo hablo de *campos de sentido*. Uno de los motivos que están detrás consiste en resaltar que los *campos* ponen a disposición estructuras que hacen aparecer objetos, con independencia de las condiciones bajo las cuales tenemos en cuenta o proyectamos criterios epistémicos de identidad. Designo como ‘sentido’ la manera como los campos hacen aparecer objetos (las reglas que establecen el campo de sentido del que se trata). (2017, 23)

---

es igual a apariencia y contenido igual a ser, o en la forma binaria lingüística —a la que hemos renunciado por completo en función de evitar también el logocentrismo en artes de la acción— sería el equivalente a significado = ser = contenido, mientras que significante equivaldría a significante = forma = apariencia.

<sup>2</sup> Todo el libro reseñado de Markus Gabriel trata de los campos de sentido y el realismo.

<sup>3</sup> El resaltado es nuestro.

<sup>4</sup> Para nuestros fines, los “objetos” de los que habla Markus serían las *formas* en el sentido caníbal de Carlos Rojas.

Entonces, pensamos que en los campos de sentido se producen interpretaciones de la realidad, que dan cuenta del inconsciente colectivo, a través de formas específicas indexadas, que son las obras u objetos, en el sentido de Gabriel.

Para una correcta comprensión de los fenómenos que aparecerán en el inconsciente colectivo y sus explicitaciones en las obras de arte, se debe introducir el tiempo; esto es, se han puesto en funcionamiento dos temporalidades: la larga duración de las formas y la duración corta, específica, de los contenidos, siempre particular —como insistía con toda razón Lukács (1969)— de la obra de arte. Dualidad que desencadenará una serie de desencuentros, desplazamientos, velocidades, muchas veces difíciles de entender. Y por otro lado, es fundamental también entender el tiempo —dentro del inconsciente estético— como un elemento más de los dispositivos de dominación, asumidos en el más puro sentido foucaultiano, como instrumentos biopolíticos de control: “La condición poscolonial’ de concebir los dispositivos coloniales no solamente en términos de control del espacio, sino también en términos de regulación del tiempo concebir el poder colonial a través de su dominio sobre los tiempos” (Vergara, 2015, 101-102); esto referido al arte escénico, donde el tiempo cobra una particular importancia, resulta radical para analizar cualquier propuesta contemporánea (Foucault, 2007).

Aceptemos que en todo hecho escénico hay una “configuración aquí y ahora del reparto del espacio y el tiempo” (Rancière, 2010, 25) y que, desde la perspectiva de las maneras contemporáneas y nuevas de hacer y pensar lo escénico, esa configuración del tiempo contenida en el contrato espectacular puede ser también colonizadora y hasta violatoria. Hemos afirmado y entendido que la escena, en danza o teatro, como parte de su *realidad ficcional*<sup>5</sup>, propone al espectador un espacio y un tiempo distintos, atados a la convención escénica, y a la vez son extracotidianos, esto es, que no son parte de la realidad, *realidad ficcional* a la cual accede el público voluntariamente, para presenciar *in situ* acciones que un ejecutante construirá ante él. Pero el arte vivo actual, en su denodado y magnífico esfuerzo por tensar los límites de la escena hasta el máximo, ha empezado a cuestionar: ¿por qué el hecho escénico, el contrato espectacular, tienen que usar del tiempo real del espectador? En otras palabras, comprender que lo que suceda en el escenario, el tiempo espectacular diegético, está usurpando del tiempo real del espectador que no puede entrar o salir cuando quiera de la obra, sino cuando la convención escénica lo determine. En ese sentido, como

<sup>5</sup> Esta construcción “realidad ficcional” nos resulta en particular interesante y seductora, pues, aunque parezca un oxímoron, es de una pertinencia inmensa.

antes señalamos, el tiempo es uno más de los encuadres de los dispositivos poscoloniales, en una microfísica del poder.

Así entendido entonces, el tiempo también es parte del inconsciente colectivo, como parte de los dispositivos de control, a lo cual la escena no escapa y, más bien, se vuelve un camino de análisis e investigación no solo de la duración larga de las formas y la duración corta de los contenidos, como antes señalamos, sino como entender el sometimiento del espectador a la escena.

Ahora bien, en lo que a nuestro objeto nos interesa, ¿cómo está concibiendo el tiempo en las obras y trabajos contemporáneos? ¿Cómo son las formas de larga duración y contenidos de corta duración<sup>6</sup> en el arte escénico actual? Y a la vez, ¿someten de verdad al espectador al tiempo del autor, siendo una más de las maneras de control operadas sobre el público? O en su defecto, ¿más bien no le liberan al espectador de las ataduras de la realidad pornográfica para ofrecerle el espacio de la imaginación y la representación para una vivencia a su arbitrio y criterio? Nos referimos a las ideas de Byung-Chul Han, en *La sociedad de la transparencia* (2013), donde opone abiertamente teatralidad con pornografía, en el entendido de que la realidad se ha vuelto pornográfica en cuanto todo está sobreexpuesto y es la teatralidad el espacio de la *poiesis* y, por tanto, tal vez, de la verdad de la experiencia, en otras palabras: creemos que en la vida contemporánea, esta que es brutalmente pornográfica, la verdadera experiencia no está en la sobreexposición y la desaparición de lo íntimo que ha instituido la sociedad contemporánea, sino en la construcción dramaturgica, la creación, la narración que ofrecen las obras, con la libertad de tiempo y espacio que proponen, aun cuando exijan una apropiación simbólica de sus contenidos, como hemos expuesto. Visto lo cual, entonces, el único espacio real de intimidad que nos va quedando es el que ofrece la escena, donde los cuerpos están de verdad cercanos, y compartimos un tiempo y un espacio que es el único real que nos queda, el espacio de la ficción que es el que aún mantiene una resistencia a lo colonizado, al menos el que nos interesa, que no es el de las obras y trabajos del gran sistema comercial del arte.

¿Qué es el inconsciente estético? ¿En qué sentido el inconsciente estético es un inconsciente colectivo? La cuestión del inconsciente colectivo

<sup>6</sup> Lo que aquí denominamos “contenidos de corta duración” sería lo que, en un artículo que Diego Carrasco escribió sobre el segundo libro de Ernesto Ortiz (Carrasco, 2018), denomina simbolización de la danza: “un modelo de creación y de reflexión que deviene simbólico, en tanto es reconocible por todos, pero que al final, cada uno de los espectadores se apropia de él a su manera y su modo, en un juego de complementación polifónico siempre”. Haciendo referencia al sentido jungiano del símbolo, esto es que todos reconocen al objeto, fenómeno o gesto simbólico, pero cada quien se apropia de él y lo entiende de un modo absolutamente particular e individual.

tiene varias aristas hirientes, porque rápidamente puede conducir a toda clase de interpretaciones metafísicas o *new age*, a la constitución de entidades flotando en una especie de plano ontológico indefinido, por encima de los individuos. Sin embargo, la negación de su existencia conduce, igualmente, a dificultades grandes, especialmente al predominio de los sujetos aislados que luego no encuentran manera de resolver los temas de la intersubjetividad y terminan aislados en el solipsismo. Y el arte por antonomasia no es solipsista, aunque los artistas posmodernos persistan en darle un sentido y origen solipsista, ontológicamente son formas de creación pensadas en y para el otro, no para sí mismos.

Inconsciente colectivo que, a nuestra manera de ver, adquiere diversos tipos de nombres en campos que aparentemente no tienen relación; denominaciones como intelecto general, conciencia de clase, conocimiento distribuido, alma colectiva, ánima, animismo, entendimiento agente e incluso la propia noción de dispositivo, máquina esquizoanalítica, máquina abstracta, remiten al fin de cuentas al mismo fenómeno (Guattari, 2000).

Curiosamente también se debería incluir aquí a la tecnología, no en vano —dependiendo de su elección de marca y soporte— se habla del ecosistema Android, Apple o Linux, en la medida en que expresa una concreción de un estado de desarrollo del intelecto general.

Por el momento, pese a sus diferencias, sostendremos que son variantes de una misma realidad y adoptaremos el nombre de Forma Intelecto General para denominar a esa “entidad” que las subyace (Virno, 2003).

Si bien el modo de existencia de la sociedad por encima de los individuos está claro, en cambio, el estatuto ontológico de la técnica, especialmente vinculada a las nuevas tecnologías que han tomado el mando en nuestro siglo, y del orden simbólico, en sus variadas manifestaciones, todavía requiere de una adecuada dilucidación. Cabe preguntarse por el modo de existencia, en el sentido de Simondon (1989), de los objetos virtuales, de los videojuegos, de aquello que queda conformado en las redes sociales o del sinnúmero de máquinas abstractas que están en funcionamiento en cada aspecto de la vida social, más cuando estos están redefiniendo el estatuto del cuerpo, que requiere de la presencialidad, por cuerpos virtuales inasibles y desconfigurados, a los cuales —vía tecnología y plataformas digitales— es muy sencillo colonizar, explotar y precarizar como en las formas de prostitución *online*, mucho más “asépticas” en lo físico, pero más desiguales en lo económico y brutales en cuanto a dominación simbólica<sup>7</sup>;

---

<sup>7</sup> Al respecto pueden revisar el artículo de Daniel Ariza (1970, Colombia) titulado “Vinculación de procesos sociales y nuevas tecnologías en el teatro” (2018), en el que analiza su experiencia con temas

o las plataformas de reparto y traslado (Uber, Cabify, Glovo, entre otras), donde el “empleado” es su propio jefe aparentemente, pero tiene una denodada dependencia a una plataforma virtual que le garantiza la conectividad y nada más, nada de protección social, nada de vínculo, ninguna seguridad jurídica, consagrando con ello el sueño del liberalismo de que el obrero trabaje solo por su alimentación, dejando la plusvalía íntegra para el dueño del medio de producción, que en este caso es la *app*, con lo cual, reiteramos, los órdenes simbólicos sobre los cuerpos se están reconfigurando a una velocidad pasmosa. Pero, por ahora, el interés se centra en aproximarse con la suficiente consistencia a este fenómeno particular que se denomina inconsciente estético.

## 1. Formas del inconsciente estético

Revisemos ahora las diversas manifestaciones de esta Forma Intelecto General, que se presentan y han sido estudiadas como formas del inconsciente estético, con las especificaciones que encontraremos en los autores a mencionarse.

Un punto de partida encontramos en el inconsciente constructivo de Giedion, retomado por Walter Benjamin, para quien los “museos forman parte señaladísima de las construcciones oníricas”, de los mundos soñados del “mal gusto” de la época (Déotte, 2013, 55). Este inconsciente constructivo surge de la confluencia entre las técnicas de construcción y la cultura, en este caso del *flâneur*.

Son los aparatos técnicos, como la fotografía, los que se convierten en mediadores simbólicos. De allí que la emergencia de los aparatos técnicos es, simultáneamente, el inicio de la configuración de este inconsciente. En este sentido es fundamental remarcar que no existe inconsciente constructivo sin su respectiva técnica, o, mejor aún, el inconsciente estético

---

como el sexo virtual, ante el cual expone: “el cuerpo de la mujer virtual se desterritorializa al venderlo, pero su dolor tiene un componente material. En la transacción, se genera una pérdida de la dignidad que resulta más importante que el factor económico. Puede decirse que las acciones del sexo virtual están centradas en una relación económica, en las que el dinero, media tanto el placer como la pobreza. El cuerpo es necesariamente explotado y la mujer vuelta esclava mientras el cliente, sin importar su procedencia, se traduce en un ‘jefe’ momentáneo a quien le es autorizado hacer lo que quiera por obtener su placer”. Como tampoco hay un empleador de las plataformas de transporte y distribución al cual pueda reclamar, todo el sistema de contratación, pago y transacción se hacen en línea, sin intervención directa del dueño de la herramienta productiva, y donde el “empleado” pone su fuerza de trabajo, su medio de producción (auto, moto, bicicleta) y su tiempo, y acepta las condiciones de pago, de manera individual, sin que el empleador haya invertido en nada y tenga pingües ganancias sobre el cuerpo de los otros.

está encarnado en un determinado nivel de desarrollo técnico y en ciertos aparatos simbólicos y reales.

Así que el modo de existencia de los objetos técnicos se transforma en el modo de existencia del alma colectiva, del intelecto general. Por eso, la época de la reproducibilidad técnica no se refiere solo a las transformaciones en este campo, sino a la producción de la cultura burguesa y de unas subjetividades modernas (Simondon, 1989). Las nuevas tecnologías son, en este sentido, el núcleo del alma colectiva de la cultura en la época del capitalismo tardío. Por cierto, no solo hay que tomar en cuenta las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (NTIC), sino las biotecnologías y las derivadas de los nuevos materiales. Así, no sería descabellado afirmar, como insinuamos ya arriba, que todos los aparatos y mecanismos que constituyen el efecto *surface* son ahora el soporte del inconsciente colectivo actual y, por tanto, también, eso al menos sería plausible, del inconsciente estético, con todas las implicaciones que esto pueda tener, las cuales serán visibles en el tiempo. La actual pandemia mundial —por primera vez mediatizada globalmente, merced a la tecnología— es una fiel muestra de lo dicho y está reconfigurando todo el reparto de lo sensible y las nociones de la estética y la práctica artística, de manera aún más severa en artes vivas que requieren del “convivio” entendido como

la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. Conjunión de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones técnicas ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. El convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria *in vivo*, y significa una actitud de rechazo a la desterritorialización socio comunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas. (Dubatti, 2008)

Dicho lo cual, inclusive deberíamos preguntarnos si el fundamento de lo escénico, esto es el compartir que se da entre ejecutantes y espectadores en el mismo tiempo y espacio, seguirá siendo posible o aun si tendrá sentido en este “nuevo” mundo de la pandemia y posterior, en el cual el control vía medios digitales y la comunicación total quedará dentro del campo del *software*, las *apps* y el *surface*, la pantalla en todas sus variantes, incluida la delgadez mental del pensamiento correlato del grosor y la extensión mínimas, y cada vez más curva y flexible de los televisores con una calidad superior a la de la realidad:

Nos dirigimos hacia un régimen de vigilancia biopolítica. No solo nuestras comunicaciones, sino incluso nuestro cuerpo, nuestro estado de

salud se convierten en objetos de vigilancia digital El choque pandémico hará que la biopolítica digital se consolide a nivel mundial, que con su control y su sistema de vigilancia se apodere de nuestro cuerpo, dará lugar a una sociedad disciplinaria biopolítica en la que también se monitorizará constantemente nuestra salud” (Han, 2019).

El Inconsciente constructivo, tras lo dicho, se entiende como inconsciente técnico, que también es simbólico y estético, y que desemboca para Benjamin en “esas arquitecturas que son, como el museo, concentraciones de inclusión, estuches de estuches, esto que él llama ‘casas del sueño colectivo’” (Déotte, 2013, 57).

Inconsciente constructivo que se diferencia del inconsciente individual, que mira las casas y edificios como exteriores a su subjetividad, mientras que, para las masas, esas construcciones significan la expresión de su inconsciente colectivo:

La paradoja es entonces la siguiente: para el individuo, una arquitectura está al exterior de él, como lo está el fenómeno atmosférico, y si él se desplaza en un pasaje cubierto, todo ello estará al interior como en el caso de todas las casas del sueño colectivo. Pero para el colectivo, son las casas de sueño las que están al interior, como los fenómenos cinestésicos lo están para el individuo. (*ibid*, 59)

Con estos elementos provenientes de Benjamin es posible aproximarse a las formulaciones de Jacques Rancière sobre el inconsciente estético. Su primera tarea consiste en alejarse de una perspectiva psicopatológica, que indaga al arte como expresión del malestar del sujeto o de la cultura, por medio de “desligar al psicoanálisis de la filosofía que la lógica del inconsciente estético le presta espontáneamente, aflojar el lazo ‘nihilista’ entre arte y síntoma de la civilización” (2006, 11). Y, con esto, se quiere ir más allá del inconsciente freudiano y delimitar con claridad en qué consiste este inconsciente estético, si no se lo reduce a su función de síntoma de un malestar.

Aproximándose más a Lacan, aunque sin mencionarlo, Rancière postula que ese inconsciente estético consiste en “la existencia de cierta relación entre pensamiento y el no-pensamiento, de cierto modo de presencia del pensamiento en la materialidad sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y del sentido de lo insignificante” (*ibid*, 21). De tal manera que hay un vínculo, que siempre ha estado presente de una y otra manera en los análisis de la obra de arte, entre el inconsciente y el arte, en



cuanto el arte le da forma, volviéndolo visible, a ese inconsciente estético que está allí afuera.

Rancière acude a su noción de régimen de lo sensible, en este caso para mostrar cómo el “régimen de pensamiento del arte” y la producción artística se entrelazan, permitiendo la entrada en el arte de ese régimen bajo la forma de lo que no es pensado en la obra (*ibid*, 48). Un vínculo estrecho liga al arte y al pensamiento, de tal manera que el régimen del arte convierte “a las cosas del arte en cosas del pensamiento, en cuanto testimonio de un pensamiento inmanente” (*ibid*, 50). Aunque aquí los planteamientos se tornan algo confusos, creo que lo importante es resaltar con claridad que se trata de la penetración de ese régimen estético —que es inconsciente, que se coloca allá afuera del sujeto artista— en el campo del arte y que es “la oposición de un orden con otro: el *figural* bajo lo figurativo o lo *visual* bajo lo visible representado” (*ibid*, 32). Incluso podríamos discutir si el régimen estético está realmente afuera del sujeto artista, si es posible alguna exterioridad en la sociedad actual cada vez más, y con mayor fuerza merced al confinamiento de este tiempo, reducida a la percepción individual de lo estético, del arte, del pensamiento en una operación en la que interviene solo el aparato y el receptor, teniendo al cuerpo y la presencia del otro —el sujeto artista en este caso— como una simple referencia, pero no una existencia real.

Reformulemos esta proposición a fin de que nos diga expresamente aquello en lo que consiste el inconsciente colectivo: penetración de lo *figural* que se convierte en figurativo, ingreso de lo visual que se vuelve visible; por lo tanto, paso del inconsciente estético —bajo la modalidad de un régimen estético y artístico— que se hace obra de arte. Está aquí incluido un conjunto de pares correlativos que se mueven siguiendo una estrategia de doble vínculo: “la manera cómo el arte y el pensamiento del arte juegan con estas relaciones de saber y no-saber, de sentido y sinsentido, de *logos* y *pathos*, de real y fantástico” (*ibid*, 27). Entonces, paso de aquello que no es pensado al plano del *pathos* formal, en el sentido de Warburg; movimiento lógico que se convierte en pasión formal, en arte (Didi-Huberman, 2009). Pero a la vez cabría preguntarse, porque lo dicho parecería afirmarlo, si el inconsciente estético es anterior a la creación de la obra, en principio, parecería evidente que sí, pero no podemos dejar se señalar que toda obra que se crea alimenta también al inconsciente estético en un acto de creación permanente; dicho de otro modo, el inconsciente estético existe, se recrea y se alimenta permanentemente de mano de la creación y el pensamiento.

Inconsciente estético que en el plano del *logos* es ese no-pensado del régimen estético que se convierte en *pathos* formal, en una pasión por la

forma; un logos que se vuelve obra de arte en su ansiedad de ser visible, un *figural* que no puede existir a menos que se vuelque en figuras. El inconsciente estético penetra en el arte llevado por la forma. Quizás aquí quepa la reflexión ontológica: ¿cuándo la obra de arte es? ¿Cuándo se vuelve *Dasein*, en el sentido de Heidegger?

¿No será que el arte es una expresión preontológica, que solo se vuelve algo, por tanto, es cuando llega al público y actúa sobre él, razonamiento que en las artes escénicas no solo que es inevitable, sino frontalmente real y total? La obra escénica, por eso, es prelingüística, porque en el sentido teatral es preontológica y solo se vuelve ontológica y es cuando el público la recibe y puede volcar sobre ella una interpretación que siempre es lingüística, pero su comprensión de la obra está todavía fuera del lenguaje, y se hace y vivencia con todo el cuerpo, solo cuando se comunica alcanza al lenguaje.

Para Déotte el inconsciente estético se transforma en inconsciente museológico, donde unas formas se institucionalizan, se fijan y se hacen canon, creando el espacio donde las obras adquieren el estatuto de obras de arte, al incorporarse a ese campo constitutivo. Más aún, el inconsciente estético da lugar a la creación de la estética en el sentido moderno del término:

En efecto, el museo es esta institución que tiene el poder de hacer aparecer un nuevo objeto: la obra de arte; un nuevo sujeto: el sujeto estético: entre ellos dos, una nueva relación: la contemplación desinteresada. De ahí que, su poder es realmente significativo del lado del aparecer: el museo configura de modo diferente el aparecimiento, le da otra definición al acontecimiento de lo que aparece. (2017, 15)

El museo no solo como el lugar donde se muestran las obras, sino como todo el entramado que le rodea, un campo compuesto de artistas, curadores, críticos, administradores, *marchands*, públicos, discursos, teorías, etc. Elementos que redefinen el régimen de sensibilidad, produciendo fenómenos como el de la contemplación desinteresada. Y una traslación obvia podría hacerse a todas las formas del arte, sus instituciones, roles y construcciones conceptuales, tomando como metáfora este ejemplo del museo.

Un inconsciente museológico que es una “suerte de trascendental impuro”, necesariamente técnico e institucional, pero que abre el campo de la cuestión del arte y que está por lo tanto en el corazón del régimen

estético del arte tal como lo entiende Rancière” (Déotte, 2017, 18).

Ciertamente habría que ampliar esta tesis de Déotte y decir que el inconsciente museológico no solo se refiere a los museos, aunque son las instituciones centrales hasta ahora, sino a todo el entramado institucional del arte, hasta los espacios y redes informales, reales y virtuales, junto con el conjunto de aspectos técnicos que forman parte de un régimen estético determinado en un momento histórico dado. La posmodernidad no escapa a esta lógica, a pesar de los discursos que van en sentido contrario; incluso se puede afirmar, a estas alturas de la historia del arte, que un canon posmoderno se ha constituido claramente (Rojas, 2011).

Aparatos “museísticos” que configuran una “sensibilidad común”, respecto de la que el público se apropia para conformar su propia sensibilidad específica, desplazándose de ella en algún grado, que hasta puede ser la oposición extrema que tampoco logra escapar a ese campo estético del arte actual tal como ha quedado establecido.

Uno de los mejores ejemplos de este enfoque del inconsciente museológico, como forma del inconsciente estético, versa sobre el arte ruso, tal como lo ha mostrado Victor Tupitsyn. Retomando el famoso desafío de Lenin, coloca la cuestión de la formación de este particular inconsciente en el arte ruso:

La eterna cuestión rusa, que aparentemente no tiene respuesta, es ‘¿Qué hacer?’ En este caso la cuestión es: ¿Qué hacer con el arte que no haya realizado su ‘función museológica’ a tiempo, aunque no se encuentre una falta por sí mismo? La función museológica tiene una dimensión comunicativa; ella genera la ilusión...de que cada acto creativo es de propiedad común. (2009, 230)

Es decir, como antes ya señalamos, la obra de arte alcanza su sentido y razón ontológicas solo cuando ha cumplido con su “función museológica”, antes de lo cual es preontológica. Este desplazamiento no es nimio e incorpora al espectador, al propio inconsciente estético que se ve realizado y retroalimentado, y al acto mismo de la comunicación de la obra, en un campo que supera largamente al sentido individual y “genial” de la creación artística, y los sitúa en un campo de flujos y contraflujos creativos, de pensamiento y estéticos, los constituye en una máquina estética abstracta, de la cual el creador es solo el operario o el catalizador. Quizás ahí y de manera contundente ubiquemos el verdadero sentido del oficio y el ser “obreros” del arte.

Pero escapar de un inconsciente museístico no es posible; no hay exterioridad a la que huir; más bien, como es el caso de la posmodernidad, huyendo de la institución arte, solo se llega a otro tipo de institucionalidad, a la conformación de un nuevo campo simbólico y técnico, a una “recreación” del museo, aunque este quede transformado sin perder aquello que le es esencial:

Más bien que resistirse al control institucional sobre la formación de significados, las lecturas egocéntricas pueden compensar la ausencia de las instituciones. El punto importante para la mayoría de los artistas no institucionales hoy día no es la subversión de los mecanismos de significación ni su des-ensamblaje de la función museológica, sino su renovación, actualización y recreación. (Tupitsyn, 2009, 230)

Hay que insistir en esa total y completa ficción que tienen los artistas “rebeldes” de desinstitucionalizar el arte, no porque afiliemos a las instituciones<sup>8</sup>, sino porque todo arte crea sus propias instituciones para validarse y el esfuerzo por salir de eso es irrelevante, la verdadera lucha debería estar en lo que se dice, cómo, en la innovación y cambio técnico y metodológico, no en ese esfuerzo inútil de lo posmoderno-posdramático por salir de lo que creen institucional y convencional.

Entonces, la pregunta no es cómo el arte contemporáneo con sus prácticas y discursos en vez de escapar de la función museológica —y de su correspondiente inconsciente estético—, lo renuevan, lo rehacen, constituyendo otro campo artístico, otro régimen estético, que no deja de ser tal. A tal extremo que, en vez de romper con las industrias culturales, se han levantado otras igualmente poderosas:

“En tales lugares, todo (incluyendo nuestras reflexiones sobre el pasado) pueden ser instantáneamente objetivadas (objetivaciones museológicas). Aunque sean compulsivas, esta actividad mnemónica es ya otra industria (coextensiva con la industria cultural) que produce la memoria” (*ibid*, 231). Actividad mnemónica que pertenece de lleno al inconsciente colectivo, como memoria cultural, de la cual participan los individuos de diversas maneras y en distintos grados.

Memoria colectiva que cuenta el pasado a su manera, que lo reinterpreta a la luz de las necesidades del presente, que sirve para ubicar a la

---

<sup>8</sup> Cuando hablamos de instituciones, no nos referimos solo a la institucionalidad formal (museo, ministerio, teatro, academia), sino a las asociaciones que todo arte procura para legitimarse, no hay arte que no requiera de una institución —así sea el más precario agrupamiento de artistas— que lo legitime, como tampoco existe arte fuera de una red que le sostenga y circule.

obra de arte en un determinado lugar de esa cuenta larga del inconsciente estético y que luego es actualizada de modo particular para cada obra y cada artista.

Así que toda función museológica, tanto la moderna como la posmoderna, cuenta el pasado a su manera, colocándose a sí misma como la meta a la cual necesariamente tenía que llegar, como si el movimiento artístico desembocará obligatoriamente en las obras de arte que se están presentando; aun las más secularizadas no dejan de tener un cierto cariz escatológico, porque toman el conjunto de la historia del arte, lo realizan y lo proyectan hacia el futuro como su momento fundador, como el origen y principio de lo que vendrá.

Este inconsciente museológico es difícilmente aprehensible porque no sabemos exactamente de dónde viene: “La función museológica, sin embargo, es bastante vieja, como el ‘inconsciente museológico’. Nadie ha estado presente en el momento de su nacimiento, y como ‘ello’ apareció permanece como un misterio. El hecho de que el inconsciente es el discurso del otro no ayuda a menos que nos identifiquemos con ‘ello’” (Tupitsyn, 2009, 234). Y, tal vez, solo tal vez, el inconsciente museológico, por tanto, el inconsciente estético, sería más transparente —sobre todo en su función de dispositivo de control— si asumiésemos que mi discurso no es solo el del otro, el del inconsciente museológico, sino que también está en mí y debo deconstruirlo para transformarlo, para volverlo subversivo.

Inconsciente estético y museológico que se presenta en la historia a través de los mundos soñados, en los que cabe una doble orientación ideológica: o bien se convierten en el modo en que se sueña el mal gusto de las masas, especialmente a través del consumo, incluida la cultura; o bien, pueden expresar, a su manera, una voluntad utópica, un deseo de ir más allá de la función museológica como industria cultural, al convertirles en contenedor de ideas subversivas, antiimperialistas (en el sentido de ir contra lo establecido y aceptado en la cultura dominante).

Este es el caso que analiza muy bien Susan Buck-Morss (2004), del arte en el período de la Revolución rusa, especialmente en Malévich o Tatlin. Aquí entra en juego la ruptura de la larga duración capitalista y la posibilidad de su sustitución por un período revolucionario. Es sobre esta nueva temporalidad que la vanguardia rusa actúa y que se convierte, por unos pocos años, en la lenta emergencia de otro inconsciente estético, desgraciadamente arrasado por el estalinismo y su realismo socialista.

Para Buck-Morss ese mundo soñado de la vanguardia instituye su propia comprensión del tiempo revolucionario: “El tiempo de la vanguardia

(*avant-garde*) cultural no es el mismo que el del partido de vanguardia (*vanguard*). Las prácticas de estos artistas irrumpieron la continuidad de percepciones y alejaron lo familiar rompiendo la tradición histórica a través de la fuerza de su fantasía” (2004, 67). De ahí que es imprescindible establecer la absoluta y total necesidad de la autonomía del arte, con respecto a cualquier instancia de poder, incluso de aquellas que se consideran subversivas en lo político, lo cual no significa desideologizar al arte, al contrario, dotarle de un sentido político profundo, pero nunca partidista, sino bajo sus propios preceptos y condicionantes diferentes de los del “partido de vanguardia” para evitar las instrumentalizaciones que del arte se hicieron desde los años sesenta en adelante, raramente con resultados artísticamente válidos.

Mundos soñados que no dejan de tener incluso ahora una crítica al presente brutal que nos ha sido impuesto, al canon posmoderno que sigue vigente, a la nueva institucionalidad del arte que se pretende alternativo. Por eso, lo fundamental será entender que:

Ningún estilo, ningún medio tiene siempre éxito y quizás la vanguardia no sea el objetivo sino su interpretación crítica. Lo que cuenta es que la experiencia estética nos enseñe algo nuevo acerca de nuestro mundo, que nos saque de la complacencia moral y la resignación política y que nos llame la atención por la irresistible falta de imaginación social que caracteriza a tanta producción cultural en todas sus formas. (*Ibid*, 82)

Y, al tiempo, una experiencia estética, como dice Buck-Morss, que también nos saque de la autocomplacencia técnica, estética; nos mueva del teorismo que justifica toda banalidad artística y nos exija creación incesante.

## **2. Propositiones sobre el inconsciente artístico**

Establezcamos algunas proposiciones que nos permitan acercarnos a la relación entre el inconsciente estético, que siempre es colectivo, y la manera en que los artistas participan en él, para desprender y concretar de manera particular la obra de arte.

2.1. Entre obra de arte y artista hay una falla, un abismo, una imposibilidad de encuentro completo entre ellos; una escisión constitutiva que, al mismo tiempo que une, separa. Desde la perspectiva lacaniana se podría decir que la falla que nos conforma no solo se queda dentro de nosotros,

sino que se expresa, se vuelca al exterior y se hace obra. Finalmente, la obra permanece y el artista pasa (Lacan, 2013).

2.2. Un artista jamás está a la altura de su obra, la que le rebasa, le excede. La obra de arte siempre es excedentaria respecto del artista, de su entorno específico, de su conciencia y de su inconsciente. La obra de arte se desplaza a una velocidad tal que el artista siempre será dejado atrás. De allí viene esa sensación de ser poseído por una fuerza superior, por un espíritu que le toma y le hace ejecutar la obra, al igual que las apelaciones constantes a lo sublime; pero que no tiene una explicación romántica, sino que es el efecto del inconsciente colectivo. En cambio, la posmodernidad rebaja la obra de arte a la altura del individuo fragmentado que produce una obra la mayor parte de veces banal, ligada a la mera experiencia cotidiana de este individuo donde ha desaparecido la acción del inconsciente colectivo, porque la misma colectividad ha dejado de importar (Eagleton, 2006); (Jameson, 1995).

2.3. Por esto, el artista no comprende su obra a cabalidad; más bien, su aproximación es limitada; su discurso, pobre. El artista siempre se queda corto de palabras al hablar de su obra, mientras la obra de arte no para de hablar en su delirio por decir exhaustivamente ese inconsciente estético del que proviene, sin lograrlo plenamente. La obra de arte se torna problemática, inaccesible. El artista sabe que ha producido la obra, que es el autor y lo reclama con insistencia; pero, en realidad, no sabe lo que ha hecho o lo sabe muy parcialmente. El artista no es el mejor intérprete de su obra, constituyéndose una suerte de ceguera interpretativa del autor sobre su propio trabajo. Por ejemplo, se puede leer en este sentido la interpretación de Deleuze sobre Bacon que rebasa con mucho, cualquier reducción a la biografía del artista, incluso a sus teorizaciones (Deleuze, 1981); (Didi-Huberman, 1997).

2.4. La obra proviene del inconsciente estético de la época, del momento en que vive. Allí el artista hace sus elecciones conscientes o inconscientes. Elegir significa dejarse penetrar por ese "intelecto general artístico" o, por el contrario, resistirse y hacer que la obra fracase y el artista triunfe. La plena realización del artista es la muerte de la obra de arte. O la realización del artista solo puede darse a través de la obra de arte. Hay que dejarse atravesar por el inconsciente estético y ser, nada más, mediación que lleva desde este a la obra lanzada a la realidad, para decirse en términos de Weil (2007).

2.5. Ese espíritu estético toma al individuo, lo sacude, lo estremece, lo revienta, alterando todo lo que es. Frente a esto solo cabe la honestidad

de reconocerlo. Y se produce un choque entre el inconsciente estético que atrapa al sujeto y este que se resiste a desaparecer detrás de la obra. Se niega a ser aniquilado, porque quiere mantenerse como productor, como creador y desea ser reconocido como tal. La obra de arte exige un cierto nihilismo. En el mundo de la escena este nihilismo se traduce en la perspectiva efímera y hasta existencial que tiene el arte escénico, que bien puede ejemplificarse con esta cita del *Tao Te King*: “Cielo-y-Tierra no tienen sentimientos; trata todas las cosas como perros de paja. El Sabio no tiene sentimientos; trata a toda su gente como perros de paja” (Tse, 1990, 39). En la antigua China los perros de paja se ponían sobre los túmulos funerarios y tras el entierro y las ofrendas, se quemaban, ¿cuánto tiempo demora en quemarse un perro de paja? Nada. Le recordaban a la gente cuán fugaz es la vida. El arte entonces no tiene sentimientos, nos trata a todos como perros de paja a ser quemados y desaparecernos del mundo de la creación. En este sentido, empatamos enteramente con las reflexiones sobre la experiencia pura como una suerte de vaciamiento, formulado por la escuela de Kioto y especialmente por Nishida (Heisig, Kasulis y Maraldo, 2016); (Nishida, *La experiencia pura*, 2016); (Nishida, *La lógica del lugar*, 2016).

2.6. Elecciones que son, primero y fundamentalmente, formales; se escoge un lenguaje, una técnica, unos tropos, una composición, un estilo. El inconsciente entra en el mundo de la mano del significante; el inconsciente estético ingresa llevado por la forma para convertirse en sentido. Hay que recordar que el inconsciente siempre se ubica en el plano del significante que atrapa diversos significados en su red y que pone en contacto al orden imaginario y, por ende, estético, con lo real (Lacan, 1987).

2.7. Dejarse convertir en otro —estética caníbal— por la obra de arte. Estar abierto a que ese espíritu estético penetre en el sujeto, en la subjetividad, que deshaga el ego, que disuelva el yo y que se quede allí. El espíritu estético hace su morada dentro del alma del artista. Hay que aprender a estar abierto, a dejarse poseer por ese inconsciente estético, entrenarlo. En el caso del teatro y la danza actuales no sería más que mostrar la prevalencia vital del conflicto entre lo moderno y lo posmoderno, ese estado liminal que ataca, que desdice el espacio escénico, la narración que insiste en el personaje en la danza —poco lógico ahora— o en la dramaturgia —cuando todos la asaltan, pero a la vez se resuelve todo con recursos y técnicas que pueden parecer modernas, por tanto, se vuelve al límite, a lo liminal: sus obras y sus reflexiones—.



2.8. Un heterónimo no es otra cosa que el reconocimiento de este hecho: un inconsciente estético que se dota de un nombre. Al contrario de lo que pudiera creerse, no es el yo del artista que se escinde para proyectarse fuera de sí en otro sujeto con otro nombre, sino que es el espíritu estético que se vuelve sujeto. Se puede ver en Antonio Machado y mucho más radicalmente en Fernando Pessoa esta sensación de que muchos habitan dentro, que un individuo tiene dentro de sí diversas almas. En estos casos ha sucedido que el inconsciente colectivo se expresa en toda su magnitud a través de un individuo que no tiene otra alternativa que dejar que aparezca en diferentes autores y voces (Tabucchi, 2019).

2.9. El inconsciente estético habla y es ese lenguaje el que penetra dentro del orden imaginario del yo, superponiéndose al plano imaginario propio. Son estos nuevos significantes los que transportan los significados del mundo. El inconsciente estético es tanto presentación como representación; esto es, doble vínculo, en el sentido de Spivak, que oscila de manera permanente entre las formas artísticas y las obras concretas, atravesando por los llamados artistas (2017).

2.10. Primero son las formas artísticas colocadas allí en el campo estético de una sociedad, con estructuras, tendencias, fracturas, tensiones, diversidades. Formas producidas históricamente, cambiantes, variables. Una deriva formal, un conjunto de formaciones “geológicas”, con su propia temporalidad de larga duración, que secuestran la historia personal del artista y del espectador, imprimiéndole una velocidad distinta. Se corresponde con la idea de “placas tectónicas” estéticas, que no se ven, pero que son la estructura sobre la cual se ha erigido luego toda la variedad de cimas y simas, mesetas, valles, cordilleras, sabanas del arte, y donde proliferan y viven los miles de animales artísticos que somos los creadores, sustentamos la materia del arte, la creamos en realidad, en el caso del arte escénico en una convivencia, juntos en vivo, donde somos una materia colectiva.

2.11. El artista oscila entre dos temporalidades: la del inconsciente estético, que marca tiempos extendidos, que construye marcos de referencia amplios, de una época entera, que incluso pueden trasladarse a varias sociedades; y el tiempo biográfico, sumergido en condiciones concretas de existencia limitada y efímera. Dos tiempos, cada uno con su propia velocidad. Aquí hay un doble vínculo: la voluntad del artista tratando de detener el tiempo del espíritu estético o, por el contrario, un desistir, un volver inoperativa a esa voluntad, para dejarse arrastrar por ese flujo temporal que lo arrasa todo a su paso. O en su defecto, intentar inscribirse en el tiempo del inconsciente estético, intentar egoístamente que el inconsciente estético

de algún modo, en algún momento, se refiera a él, le haga parte de él, le invite a ser parte de la historia de ese inconsciente estético; ahora bien, ¿ese inconsciente estético tiene una historia o es solo un devenir, un fluir? (Attali, 2004); (Derrida, 1995).

2.12. Ansiedad de la obra es alcanzar su destino: regresar a su alma colectiva, sumergirse en el inconsciente colectivo y así poder incorporarse nuevamente a la corriente de la historia, ubicarse en un momento de esa cuenta larga del tiempo de una civilización. Como sucede, por ejemplo, en la ontología amazónica, en la que hay un alma colectiva y los cuerpos se vuelven principios de individuación, lo mismo sucede en la danza donde los cuerpos que danzan están expresando un modo de existencia de la colectividad (Looper, 2009); (Rojas, *Ontología amerindia*, 2020).

2.13. Respecto de su obra el artista siempre falla, lleva retraso, es un reloj que no acierta a dar la hora precisa y que tampoco puede igualarse. Momentáneamente se pone al día, cronometra su reloj, sincroniza los tiempos, quizás mientras la obra se hace. Luego, la obra cobra su propio ritmo, marca su propio paso, se libera del artista. Esa voz que le ha atravesado está lista para volver al mundo y allí hará sus propios recorridos, tendrá su historia particular, será vista y leída con diversos ojos dependiendo de las épocas y de los espectadores; en gran medida todas las obras terminan por volverse anónimas en el sentido de que poco a poco la historia particular de los individuos deja de tener relevancia. La obra ha sido arrojada al mundo no como expresión del ser como pretende la metafísica heideggeriana, sino que manifestación del inconsciente colectivo (Heidegger, 1960).

2.14. La mano que mueve a la marioneta, que solo puede existir si se deja llevar, apenas sin ofrecer resistencia. Hay que ser honesto con el alma colectiva y reconocer que no es otra cosa que esa profundidad que encontramos que nos habita. Habría una paradoja: el artista es la mano que mueve a la marioneta (el arte), pero que solo funciona si se deja llevar por el inconsciente estético que sería a la vez su titiritero, la paradoja del inconsciente estético: el artista mueve los hilos de su arte para crear su obra que es parte de ese inconsciente estético, pero a la vez es penetrado por ese inconsciente estético que le mueve a él. El titiritero que mueve los hilos de la historia también ha tomado control de la obra de arte (Benjamin, 2009).

2.15. Los modos de la experiencia preceden a la experiencia. La experiencia concreta del artista y del espectador se hace a partir de la experiencia del espíritu estético. Aquí hay una fenomenología del espíritu estético. La experiencia artística está dentro del campo marcado por ese inconsciente estético —introduce una distinción en el mundo del arte—, que es

forma y del que se desprenden las formas artísticas y las obras. Régimen de la sensibilidad que le pertenece al espíritu estético antes, previamente, a que sea aprehendido por el artista. La realidad precede a la percepción que tenemos de ella y a la vez precede también a la interpretación de esa realidad, a contramano de lo que proclama el giro lingüístico, que toda la realidad es nada más que un conjunto de interpretaciones, lo cual le quita lo factual a la realidad. Los modos de la experiencia, el inconsciente estético que sería esos modos más las obras y las ideas sobre ese inconsciente, son anteriores a la experiencia, esto es a la obra concreta (Rancière, 2006).

2.16. El artista y la obra se encuentran secuestrados dentro del inconsciente museológico y solo pueden escapar en la medida en que construyan un mundo soñado, rompiendo la hegemonía insolente del presente, disolviendo las concreciones del canon, luchando contra él, llevando sus límites más allá de lo establecido, rompiendo esos límites (Buck-Morss, 2004); (Tupitsyn, 2009).

2.17. El arte es forma; si no lo es, falla, deja de existir. Y esta forma es la que contiene las significaciones propias, que rearticulan y resignifican a los demás contenidos elegidos consciente o inconscientemente por el artista. Formas que son ellas mismas históricas, aunque su temporalidad sea de largo alcance. Por eso es fundamental terminar la dicotomía falsa entre significante y significado, en la nueva teoría de la forma. La forma es significante y un casi ilimitado número de significados que dependerán tanto del inconsciente estético como del inconsciente colectivo del cual es parte (Jung, 2002). No más, ni metodológicamente, la división entre significante y significado; uno no existe sin otro, uno genera siempre al otro y el uno depende del otro. La Forma, entendida en su totalidad, permite la comprensión de los vínculos entre significante y significado, las interrelaciones y las relaciones teleológicas de uno con respecto al otro (Kirby, 1987).

Y estas formas, constitutivas del arte, tienden a volverse constantes, a pesar de las variaciones que se den dentro de una época, al interior de un campo artístico y que definen escuelas, estilos, tendencias, transformándose en ideología estética. El arte es forma y en cada época el arte adopta formas determinadas (Lukács, 2013); (Hartley, 2014).

## Referencias

- Ariza, D. (2018). *Vinculación de procesos sociales y nuevas tecnologías en el teatro*. Inédito.
- Attali, J. (2004). *Historias del tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2009). *Tesis de filosofía de la historia*. <http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Benjamin-TesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf>.
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe*. La Balsa de Medusa.
- Carrasco, D. (2018). La danza como operación simbólica en Ernesto Ortiz. *El Apuntador*, n.º 68, 173-176.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon. Logique de la Sensation*. Editions de la Différence.
- Déotte, J.-L. (2013). Walter Benjamin y el inconsciente constructivo de Sigfried Giedion. *Revista del Instituto de Filosofía*, n.º 1, 55-62.
- Déotte, J.-L. (2017). *Le passage du musée*. L'Harmattan.
- Derrida, J. (1995). *Dar (el) tiempo*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Dubatti, J. (6 de septiembre de 2008). *Dramateatro*. [www.dramateatro.arts.ve/](http://www.dramateatro.arts.ve/).
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.
- Foucault, M. (2007). *Estética, ética y hermenéutica. Siglo XXI*.
- Gabriel, M. (2017). *Sentido y existencia. Una ontología realista*. Herder.
- Guattari, F. (2000). *Cartografías esquizoanalíticas*. Manantial.
- Han, B.-C. (2020). *Byung-Chul Han y el coronavirus: "La muerte no es democrática" / Entrevistado por Carmen Sigüenza y Esther Rebollo*.
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder.
- Hartley, D. (2014). *The politics of style*. Brill.
- Heidegger, M. (1960). *Sendas perdidas*. Losada.
- Heisig, J., Kasulis, T. y Maraldo, J. y Bouso, R. (Eds.). (2016). *La filosofía japonesa en sus textos*. Herder.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Jung, C. G. (2002). *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*. Trotta.
- Kirby, M. (1987). *A formalist theatre*. University of Pennsylvania Press.
- Lacan, J. (1987). *El seminario de Jacques Lacan n.º 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós Ibérica.
- Lacan, J. (2013). *Escritos II. Siglo XXI*.
- Looper, M. (2009). *To be like gods. Dance in Ancient Maya Civilization*. University of Texas Press.
- Lukács, G. (1969). *Prolegómenos a una estética marxista*. Grijalbo.
- Lukács, G. (2013). *El alma y las formas*. Universitat de Valencia.
- Nishida, K. (2016). La experiencia pura. En Heisig, J., Kasulis, Maraldo, J. y Bouso, R. (Eds.). *La filosofía japonesa en sus textos (671-673)*. Herder.
- Nishida, K. (2016). La lógica del lugar. En Heisig, J., Kasulis, Maraldo, J. y Bouso, R. (Eds.). *La filosofía japonesa en sus textos (673-694)*. Herder.

- Ortiz, E. (2017). *La creación en danza, un acercamiento desde la intertextualidad y la composición en tiempo real*. Universidad de Cuenca.
- Rancière, J. (2006). *El inconsciente estético*. Del Estante.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones.
- Rojas, C. (2011). *Estéticas caníbales* (vol. 1). Universidad de Cuenca/Bienal Internacional de Cuenca.
- Rojas, C. (2015). *Estéticas caníbales* (vol. 2). *Máquinas formales abstractas*. En prensa.
- Rojas, C. (2016). *Estéticas caníbales* (vol. 3). *Del ethos barroco al ethos caníbal*, Universidad de Cuenca. En prensa.
- Rojas, C. (2020). *Ontología amerindia*. Inédito.
- Simondon, G. (1989). *Du mode d'existence des objets techniques*. Aubier.
- Spivak, G. (2017). *Una educación estética en la era de la globalización*. Siglo XXI.
- Tabucchi, A. (2019). *Un baule pieno di gente*. Feltrinelli.
- Tse, L. (1990). *Tao Te King*. Cuatro Vientos.
- Tupitsyn, V. (2009). *The museological unconscious*. MIT Press.
- Vergara, L. (2015). El cuerpo es frontera. En J. A. Belvis, *No hay más poesía que la acción* (101-112). Paso de Gato.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud*. Traficantes de Sueños.
- Weil, S. (2007). *La gravedad y la gracia*. Trotta.



# Obras de Teatro

## *Tatuaje*

---

*Isidro Luna*

### **Escena 1**

**Ella:** ¿Qué hago esperando aquí en este lugar donde ya no se puede vivir? ¿Qué hago con el inútil sacrificio de los otros? ¿Vine o me obligaron a venir? Me digo a mí misma: Deja de darle vueltas, concéntrate en los hechos. Y no puedo. Se me deslizan hasta los ojos tanta cabeza cabizbaja, tantos cuerpos apiñados, sin poder moverse. Me digo calla, haz silencio y estallan en mi boca innumerables nombres, incontables nombres, impronunciabables nombres. ¿Qué hago aquí atisbando los últimos rayos de sol de la última tarde, adivinando los presagios que traen los aullidos de las bestias? ¿En dónde están los que me señalaron? ¿En dónde están los que quisieron marcarme? ¿En dónde se ocultan los Tatuadores? Quiero quitar de mi cuerpo las huellas de sus manos. Me apresuro a olvidar, solo para ser invadida otra vez por pensamientos que no quiero tener. Los altoparlantes no cesan de chillar: No se agrupen, no hablen. Sepárense. Estén atentos a las órdenes. ¡Que alguien me diga en dónde estoy! ¡Que alguien llame a la puerta y pregunte por mí! ¿Cómo podría ser, si no sé quién soy? Me levantarán del suelo los cuerpos cimbreantes de los esclavos. ¡Alguien que peine mi cabello, que haga las trenzas, que alivie este desconcierto! ¡Alguien que sepa qué pasa, que arranque una sonrisa a la desolación! Y el altoparlante: Silencio. Son capaces hasta de oír los murmullos, de leer los pensamientos, de conocer las intenciones ocultas. Y de pronto, un silencio invade el patio:

¿qué pasa?, ¿qué está a punto de pasar?, ¿y esos ruidos extraños?, ¿y esos gritos contenidos?, ¿y este gemido que brota de mi garganta sin que yo quiera?

**Tatuador:** Reiteramos el anuncio que hacemos para todos aquellos que les falta registrarse. Han sido traídos acá sin utilizar la fuerza. Únicamente les persuadimos de hacerlo. Esta no es una cárcel. Apenas hayan cumplido con un sencillo trámite, podrán marcharse. Una negativa de parte de ustedes... No, mejor no pensar en eso, no sucederá. Todos son adultos responsables y hasta los argumentos están demás. Cuando consideren que están listos, pidan ayuda en cualquier ventanilla y enseguida empezamos con los procedimientos. No cuesta, no duele, no tiene efectos colaterales. ¡Empezarán una nueva vida!

**Ella:** Me gusta la ventanilla 7. El tipo que está detrás del vidrio, con esos ojos saltones y el cabello desordenado, parece buena gente. O la fulana de la ventanilla 5, siempre inquieta, mueve las hojas de un lado para otro, no deja de teclear y mirar a la pantalla. Se arregla el cabello delicadamente y sorbe un bocado de café. ¡Qué importa! Me harán las mismas preguntas, llenarán los mismos formularios, me aplicarán los mismos procedimientos. Ellos están del otro lado. ¡Qué importa qué piensen, qué sientan! Me ahogo en medio de la noche. El médico se niega a atenderme. No consto en el sistema. Mi amigo me dice que tengo apnea. ¿A quién se le ocurre llamarse así? Y él: lo que tienes es apnea del sueño. ¡Ah! Haberlo sabido antes. Me hubiera ahorrado tanta descripción, tanto detalle: el aire ascendía por las fosas nasales y luego descendía por la tráquea, y se queda a medio camino y me produce... ¿cómo se decía? Me ahogo.

**Tatuador:** Muchos de ustedes carecen de responsabilidad sobre estos hechos dolorosos. Tal vez fue un descuido de la clínica donde nacieron, de sus padres, de las escuelas, que evitaron cumplir los requisitos y les aceptaron sin más. Nosotros no indagamos por las causas. No juzgamos. No sentenciamos. No hacemos cumplir ninguna pena.

**Ella:** Me aproximo a la ventanilla. Estoy a punto de decirle cómo me llamo. Y apenas si puedo articular: Estoy aquí porque vengo a cumplir mi pena.

Déjeme que me siente y le cuente. Fue hace muchos años. Un recuerdo que nunca se ha querido ir. Lo tengo tan presente. Ellos dándome la espalda, alejándose de mí, poniendo entre ellos y yo una distancia insalvable. Y yo, inmóvil, incapaz de hacer un gesto para detenerlos. Señorita, aquí estoy para cumplir esta pena que no cesa, que se mete muy dentro en mi cabeza. Jamás los volví a ver. ¡Qué habrá sido de ellos! Y el rostro detrás del vidrio,



emitiendo el mismo sonido, como una máquina dañada: Nombre, nombre, nombre, nombre, nombre...

**Tatuador:** Grandes son los beneficios, nulos los perjuicios. La totalidad del bien posible para ustedes y para la sociedad. Todos los derechos, todas las ventajas. Podrán caminar libremente, sin temor a ser detenidos. Podrán recostarse y dormir sin sobresaltos. Su trabajo está asegurado, su educación al alcance de su mano. Su destino colocado bajo su voluntad. ¡Esta es su oportunidad! Hasta hemos decidido ampliar el plazo. Si quieren pensarlo, tómense su tiempo. Nosotros estamos aquí, a su servicio.

**Ella:** Cayó sobre mi casa una ignominia tan grande que aún nos pesa. ¡Es tu culpa!, me dijeron. Por necia. Y yo, necia y culpable, me mantuve en mi decisión, me sostuve en mi ceguera, me negué a comprender. ¡Tienes que ser flexible! Y yo inicié un largo entrenamiento de yoga y resistí firmemente. Ellos dicen que vine voluntariamente; yo, que me trajeron a la fuerza. Me dejaron una y otra vez la citación, poco a poco, me encontré fuera de la casa, de la escuela, de los bares, de los trenes, a los que no podía entrar. ¡Identificación, por favor! Y yo, necia y culpable, negando con la cabeza. ¡Qué me quedaba sino venir! ¡No tuve alternativa! Cada día que pasa, una puerta se cierra, una posibilidad se clausura, una voz deja de hablarme, unos ojos dejan de mirarme, los abrazos no llegan y hasta la algarabía de los niños me ha sido prohibida.

**Tatuador:** Tenemos para ustedes un plan especial de beneficios. Descuentos increíbles en Lili Pink, todo lo que puedan comer en su salón preferido, quince días para reír sin parar. ¡Prepárate para muchas sorpresas! Con nuestra red wifi, nadie te quitará la libertad. ¡Qué esperan para venir con nosotros! Las ventanillas están vacías, ni siquiera tienes que tomar un turno. ¡Tú siempre tienes preferencia! Sin tarjetas, sin cobros extras, sin demoras. ¡Te imaginas una dicha mayor! ¡Qué es la felicidad sino entretenimiento gratuito con megas ilimitados! Solo para ti, para tu bienestar, para tu confort. Descuentos especiales en las tiendas de marca. Si tienes otro deseo, nosotros estamos allí para satisfacerte. ¡Llena el formulario! ¡Regístrate!

**Ella:** ¿Para qué quiero nuevos deseos si con los que tengo no me alcanzo? ¿Para qué desgastarme en querer y querer y querer, si al final del día todo se disuelve en las sombras de la noche? ¿Para qué tener lo que ofrecen si no es lo que yo quiero? Una tarde plácida, recostada sobre la arena caliente, mirando cómo se muerden las olas en su ir y venir, cómo se desploma el árbol viejo y cansado se deja ir flotando sobre las olas. Cada afán con el que se amanece se rompe y quedan los fragmentos de vidrio con

sus imágenes recortadas: la mitad de un ojo, pedazos de miembros, carne irreconocible. ¿Para qué tanto para qué?

**Tatuador:** ¡Lo que tú quieras! ¡De la manera en la que quieras! Hacemos el mundo pensando en ti. Encontrarás lo esperado y lo inesperado. Te sorprenderemos a cada instante. Analizamos tus búsquedas y nos adelantamos a tus deseos. Si un modelo no te gusta, te acercas al dependiente y enseguida tendremos el vestido que te queda, los zapatos soñados, la cartera grande donde caben todas tus cosas. Y si se te da por la fama, tenemos el plan ideal para ti. Si tienes pánico escénico, te convertimos en un holograma con una preciosa voz, que jamás hubieras imaginado tener. ¡Da el paso! ¡Átrévete! ¡Firma! ¡Regístrate! Hazlo antes que los demás, aprovecha que estás en primera fila, que tienes innumerables cupones de cliente frecuente, que has acumulado tantos beneficios que no sabrás qué hacer con ellos. ¡Dí que sí! Nos basta un clic, nosotros hacemos el resto.

**Ella:** ¿Me devolverán lo que me quitaron? ¿Vendrán los que me abandonaron? ¿Me recordarán los que me olvidaron? ¿Y qué haré si vuelven desconocidos? ¿Y si ya no son los mismos? ¿Y si yo tampoco soy la que conocieron? Encuentro entre extraños, que no tienen nada que decirse, que transpiran olores insoportables, que babea ensuciando este día azul esplendoroso. Me quedo donde estoy. Permanezco quieta. Soy una estatua humana en una esquina del parque. No acepto invitaciones ni sugerencias. No hago preguntas. Ha dejado de importarme cómo se llaman, adónde van, cuáles son sus motivos, sus razones o sinrazones. Quizás se angustian, tal vez se deprimen y se golpean la cabeza en los muros. No es conmigo. Entro en estado de suspensión inanimada, en coma, en punto y aparte y a otra cosa.

**Coro de mujeres:** Desiste, detente, no sigas. Frena ese afán maligno, sal del camino de tu propia destrucción. Mírate cómo estás. Deprimida, agotada. Aquello que eras, ¿en dónde habrá quedado? Los que estuvieron contigo no están más. Se fueron, bajaron la cabeza. Te abandonaron. Se abandonaron. Ellos se unieron en un solo cuerpo, se unieron a la dicha de ser como todos, de ser uno más, de huir de la diferencia. Y tú, necia, halándote de los cabellos, rasguñándote la cara, corriendo sobre el pavimento mojado como yegua desbocada. Desiste, detente, para esa máquina feroz. No hay para qué resistirse. No hay contra quién batallar. Fuimos derrotados y no recordamos que fuimos derrotados. Y tú insistes en tu ceguera, sostienes argumentos que carecen de sentido, razonamientos que no convencen a nadie. Nos compadecemos de tu estado. Nos dueles profundamente. Ven, acá te cobijamos, te cubrimos con un velo. Nadie te reconocerá y podrás cerrar los ojos, mientras nosotros cuidamos de ti,

alertas al menor ruido, vigilantes. Déjate ir. Óyenos. Pon atención. Quiebra esa actitud que choca con el mundo. Desiste, detente.

## **Escena 2**

**Tatuador:** ¡Atención! Información de última hora. Nuevas instrucciones, obligatorias para todos. De ahora en adelante, se les colocará una manilla. No podrán quitársela en ningún momento. Hemos tenido fallas de seguridad y, en el Pabellón 6, hubo una incursión de los Registrados. Algunos de sus amigos resultaron golpeados. Nada de gravedad. Por eso, necesitamos saber en dónde se encuentran en cada momento. Aseguramos su integridad y les podemos proteger a tiempo. Se han reforzado los controles de este pabellón. Además, colocamos más guardias, más cámaras de vigilancia que cubran el perímetro. Ustedes no se preocupen, sigan con su vida normal. Hemos puesto tres nuevas pantallas gigantes en las salas de diversiones, con los últimos programas de máximo rating, realities, estrenos, concursos, noticias del mundo entero. Es hora de que salgan a la gran ciudad, está abierta las 24 horas, encontrarán puntos de asistencia cada dos cuadras. Ahora Uber y Airbnb, los pueden usar sin costo, simplemente activando su chip de registro.

**Ella:** Olvidé contar los días que llevo aquí. Pensé que me escaparía pronto. Habrá pasado una semana. Hoy tiene cara de domingo. Menos guardias, visitas más numerosas. La televisión pasa otra programación distinta de la habitual. Creo que estaré aquí por largo tiempo, este es mi pequeño refugio. Nos dirán que el plazo ha terminado y nos registrarán a la fuerza. Tengo mis datos listos y les diré cómo no me llamo, dónde no nació, la universidad que ni siquiera conozco y donde pretendo no haber estudiado. Una existencia que no es la mía. Y saldré en libertad, al sol, al aire, a la bruma, al frío, a las calles largas que camino incansable, a los bares tibios a media luz, donde el cantinero bizzo me reconoce, al guardia no me toma en cuenta, a cruzarme con los chicos que rompen los vidrios de los carros, al aullido de las sirenas de las que escapo tan rápido como puedo.

**Coro de mujeres:** Las dudas como pirañas me lastiman. Te miramos una y otra vez. Fascinadas por tu dolor, no podemos quitar nuestros ojos de ti. Y nos decimos, contradiciéndonos: ¿y si resistieras? ¿Y si te negaras a entregarte? ¿Y si mantuvieras la cabeza alta? ¿Y si persistieras en lo que dices y repites sin parar? Confundidas estamos, sin saber qué pensar. Te

vemos sumergida en tu tristeza. Quisiéramos que corras por los caminos perdidos de la montaña, improvisando una danza salvaje, entregada a los secretos goces de los sentidos, bebiéndote la vida de los otros hasta embriagarte. Pero, no. Aquí estás enjaulada, encarcelada en una prisión de silencios. Sola y desolada. ¿Qué podemos decirte? ¿Qué palabras de alivio puede haber para tanto sufrimiento? ¿Qué esperanza si estamos en medio de la desgracia? Decimos: será el destino. Y la misma duda que retrocede para volver con más fuerza: ¿y si te resistes?, ¿y si no te entregas?

**Tatuador:** (Traza un cuadrado amplio en el escenario. Ella queda dentro de este. Dirigiéndose a ella). El Consejo de Tatuadores ha tomado decisiones, luego de largas consideraciones, sopesando los pros y los contras, con un minucioso Foda y un marco lógico detalladísimo, además de consultar a los expertos sobre el tema, optaron por medidas más bien benévolas que, esperamos, le incomoden lo menos posible y que, al mismo tiempo, le ayuden a dar el paso hacia adelante. Como han pasado quince días desde que llegó, trazamos este cuadrado en el que usted habitará, no podrá salir, y para hacerlo tendrá que contar con el permiso de un guardia, que la acompañará a los sitios que le están permitidos. Su alejamiento será breve y será invitada a regresar lo más pronto posible. Cada semana iremos dibujando un cuadrado más pequeño y tendrá menos espacio para moverse. Tiene pleno conocimiento de que resolver esta situación está en sus manos. Un acto simple, un impulso minúsculo, un gesto, bastarán. Verle en este lugar, dentro de esta cuadrícula, nos apenas tanto como a usted. Allá afuera muchos se encuentran en oración permanente por su salud física y espiritual. Esperan que pronto vuelva a su casa, a su iglesia, a los suyos, a su fe, a la convicción de que nuestros líderes conocen mejor que usted lo que necesita, porque se han enfrentado a numerosos casos como el suyo y han triunfado en todos ellos. Ahora los tenemos como ciudadanos con sus derechos, sus deberes, incorporados al sistema, contribuyendo al engrandecimiento de nuestra comunidad. Apenas si quedan unos pocos como usted. Debería usar esta perseverancia con mejores fines. No intente atravesar este límite sin decirnos previamente. Podría hacerse daño.

**Ella:** Las personas que han pasado por mi vida las tengo todas atravesadas en mi garganta. Del último me ha quedado ese aroma con delicadas notas de ciruela, que se complementan con la presencia del cedro; aún siento en mi paladar esos taninos aterciopelados y sus besos como gro-sellas, acompañados de un final largo y elegante. Me venía muy bien con un queso cremoso, quizás un Camembert. Y eso otro que duró tan poco tiempo, tan dado a lo cítrico, entre lima y pomelo, que dejaba en mis labios

unos toques de ají verde. Era fresco y seco, crujiente y jugoso, leve y limpio. Me lo bebí de un solo trago con ostras bañadas en jugo de limón. Mala suerte que se fue en el primer tren que encontró. Ninguno resistió el maridaje al que fuimos sometidos. Me quedo, finalmente, conmigo misma: vainilla y cedro, aromas envolventes y un final persistente, mientras me sube al rostro este rojo rubí intenso y profundo.

**Tatuador:** Ha sido una medida extrema. Hemos consultado a la Corte Suprema y nos ha dado luz verde. Circunstancias excepcionales exigen acciones desesperadas. El argumento que ha primado en la sabia decisión de los jueces ha sido la posibilidad de contagio. Por sí solo, este caso no hubiera merecido mayor atención. Pero está allí a la vista de todos, caminando como si nada, trampa tras trampa, engaño tras engaño, utilizando las credenciales de los otros, parasitando a los Registrados, demasiado inocentes para darse cuenta del efecto pernicioso. Y los demás miran intrigados. A más de uno se le puede ocurrir hacer lo mismo, sacarse el chip, acudir a un Experto a que le borre la información. No se podía permitir. Aquí está aislada, impedida de alterar el orden público, de remover nuestro sistema y ensuciar el agua limpia de nuestra existencia, donde las cosas funcionan a la perfección.

**Ella:** (Con un gato imaginario). Acaricio suavemente a mi gato persa, con su pelaje negro, brillante. Ronronea, se encorva, se desliza sobre mis manos. Se imagina que es un dios egipcio y que yo soy su esclava. Lo dejo en la ventana. Allí se quedará largas horas sin mover un músculo. Paso frente a él y no se digna a echarme una mirada. Me habían asegurado que este era el gato azul de la felicidad. Apenas llegué a casa se puso negro, negrísimo. Ni sombra de azul, peor de felicidad. Me gusta adornarlo: una guirnalda en las orejas, una manilla de cuentas multicolores, una campanita insulsa en el cuello. Arcadio lo soporta estoicamente. Lo llamo así en honor al hijo de un amigo muy querido. Es una estrategia para no olvidarlos, sin importar los años que pasen. Arcadio carece de identificación, no tiene pedigrí. Peino su pelo sedoso, paso la peinilla muy despacio, de arriba para abajo. Y luego, con los dedos. Liso, sin enredos. Sin motas. Lo pongo en mi regazo y pronto se quedará dormido.

**Coro de mujeres:** Ya casi no te queda espacio para moverte. Un poco más y tus huesos se quebrarán como ramas débiles. No puedes más. Has llegado al límite, aquel que nos encuentra a todos algún día. ¿Saltarás?, ¿te lanzarás al vacío?, ¿volverás tus pasos hacia atrás? Te queremos con nosotras. Por favor, ven con nosotras. Haz lo que tengas que hacer. Ningún principio, ninguna doctrina, ninguna creencia merece la pena. Si tienes

que hacerlo, suplica, arrodíllate, implora. Deja las imprecaciones, los insultos. Deja de vengarte de la vida que te ha tocado. Oyenos: grita con nosotros, sácate el miedo, da el paso final. Vamos juntas hasta la ventanilla, seamos un solo rostro con un solo nombre. Únicamente tiene que poner tu nombre y tu número de registro. Diles quién eres, qué haces, qué quieres. Ellos estarán gustosos de oírte, alegres de recibirte.

### Escena 3

**Tatuador:** Usted encontrará en esta Declaración nuestros principios básicos, aquellos que animan nuestra sociedad y que nos permiten vivir en paz y armonía, guiados por la luz del progreso. No encontrarán un documento que tenga tanto valor histórico, que haya conmovido tanto nuestras almas, que haya cimentado nuestras creencias, nuestra fe, que nos dice que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Usted, al leerla, abandonará cualquier duda, ante tanta transparencia quedará sobrecogida, la luz de este código sagrado la iluminará para siempre.

**Ella:** ¿Sobrecogida? ¿Quiere decir doblemente jodida?

**Tatuador:** Nunca la patria se ha expresado en términos tan claros. Aquí la patria se ha vuelto verbo y nos habla, desde la altura de su constitución nos convoca, nos reúne, nos hace un solo pueblo, un solo que cuerpo que se mantendrá unido para siempre.

**Ella:** ¿Dijo patria? ¿Qué es eso? Es una palabra que no había oído antes. Me suena a broma, a desilusión, a engaño, a tomadura de pelo.

**Tatuador:** Blasfemas son sus palabras y en otras circunstancias merecerían un castigo ejemplar. Pero ahora estamos aquí para que salga de esta situación tan lamentable en la que se encuentra.

**Ella:** Oiga, ¿y esa patria, tiene límites?

**Tatuador:** Claros y definidos. La frontera no es algo que nos detiene, sino que nos da seguridad a los que estamos dentro, cobijados por el orden, de las leyes, de la vida misma.

**Ella:** A mí no me gustan las fronteras, nunca pude lidiar con los límites y, si me permite, siempre preferí estar afuera.

**Tatuador:** Así nos preservamos, así nos mantenemos. Si no, ¿qué seríamos? Ni siquiera podríamos nombrarnos. Nos preguntarían: de dónde es usted y no sabríamos qué responder.

**Ella:** Simplemente, diría: del planeta Tierra, nací al borde del océano Pacífico, en un pequeño pueblo costero. Mis padres tuvieron sexo en la playa, por eso, tengo este sabor arenoso en la piel y este exceso de sal en mis lágrimas.

**Tatuador:** ¡Ah! La patria. ¡Cómo sueño con ella, muero por ella! Es el principio y es el fin, la verdad por encima de cualquier verdad, el verde de los árboles, la sangre de los mártires, el ejemplo de los héroes, la sabiduría de nuestros gobernantes.

**Ella:** ¡Ah!, eso es la patria, no lo sabía. ¿Y qué pasaría si prescindo de ella? Hay alguna oficina donde pueda ir y decir: ¡no gracias, renuncio a la patria? ¿Qué debo hacer para quedarme afuera? Quiero quitarme este peso de encima. Seguro que hay otros que la quieren. La cedo gratuitamente.

**Tatuador:** La patria es una marca indeleble que todos llevamos en el corazón, que nos acompaña desde que nacemos hasta que morimos, aquello que da sentido a nuestra existencia.

**Ella:** Pero, yo soy atea de patria. Solo sirve para que nos matemos unos a otros, para que cometamos los peores crímenes.

**Tatuador:** ¿Cómo puede decir semejantes cosas? Hay momentos en que agota mi paciencia. No tiene idea de lo que mi furia puede hacerle.

**Ella:** Fácil de imaginarse. Me quita mis derechos, me hace desaparecer, me tortura, me enlista en algún ejército y me envía a alguna guerra en la que nada tengo que ver.

**Tatuador:** ¡Basta de charla insustancial! ¿Quién es usted para cuestionarnos? Más bien, preocúpese por sus problemas, en vez de decir tantas palabras insensatas.

**Ella:** ¿Puede imaginarse un mundo sin patria y solo con humanidad? Si le preguntan, ¿qué es usted? Nada más respondería: ser humano y sería bastante.

**Tatuador:** Oigo el ruido de los engranajes. Siento decirle que su espacio se comprime cada vez más.

**Coro de mujeres:** No puedes más. Tu cuerpo languidece, tu alma se inclina ante el destino, tu mente invadida por el mismo tedioso pensamiento: ¿hasta cuándo?, ¿hasta cuándo? Entrégate, no hay otra alternativa. Los caminos están cortados, puertas y ventanas clausuradas. Ha desaparecido cualquier posibilidad de futuro. Haz como nosotras: miramos, no intervenimos; contemplamos, no actuamos; hablamos sin extender la mano. Nos encerramos en nosotras mismas, mientras sonreímos diciendo

sí, claro, desde luego, por supuesto, ustedes tienen la razón. Nadie puede soportar tanta soledad. Nadie puede ir contracorriente y negar lo que los demás creen. Ellos están convencidos de su patria, tú dices que sí, claro, por supuesto, aunque por dentro, digas no y no. Haz que tus palabras den la espalda a tus pensamientos, mueve tu cabeza afirmativamente mientras para tus adentros niegas rotundamente. Así se vive, así vivimos. ¿Qué otro modo de existir hay?

#### Escena 4

**Tatuador:** ¿Cómo puede vivir sin creer en nada? ¿Cómo sostenerse en la existencia sin una convicción? ¿Cómo soportar las desdichas sin alguien supremo a quien adorar? ¿Cómo esperar la muerte sin reafirmarse en la vida?

**Ella:** ¡Ay! No sabe qué daría yo por creer. Hago un esfuerzo grande y no puedo. Me digo: ahora sí y enseguida me decepciono. Me ilusiono, solo para darme de bruces contra el suelo. Dígame: ¿en qué puedo creer?

**Tatuador:** Hay tanto en que confiar, un mundo entero al que entregarse sin dudas, con los ojos cerrados. Caminos abiertos que nos llevan si no a la felicidad, a la paz perpetua con nosotros mismos y con los otros.

**Ella:** ¿Cuáles? No los encuentro.

**Tatuador:** Por ponerle algo simple, nuestros atletas que tanto se esfuerzan y nos dan muestras de sacrificio para alcanzar metas tan altas.

**Ella:** Yo creía en ellos fanáticamente. Me pasaba horas viendo el Tour de Francia, la Vuelta a Italia, las mejores carreras de los ciclistas más famosos. Y de pronto, un buen día, la noticia estalla: ahí estaba declarando descaradamente, el mejor de ellos, que había ganado siete vueltas dopado, que tenía una empresa de dopaje, que obligaba a otros a hacerlo, que la gran mayoría lo sabía y nadie hizo nada. Y después me pasé al fútbol, qué goles, qué jugadas y el día lunes ese mismo “héroe” tenía que ir al juzgado por estafa al Estado y, como tienen tanto dinero, cambian la cárcel por multas.

**Tatuador:** A lo mejor tiene que mirar a su propio mundo que tanto defiende: allí están las revoluciones que tanto han transformado el mundo.

**Ella:** ¿Qué revolución no se traicionó a sí misma? Líderes a los que seguimos, esos pueblos con los que fuimos solidarios, esas batallas que dimos en las calles; y esas figuras convertidas en feroces asesinos, en



brutales dictadores, entregados al capitalismo salvaje. Y otros gobiernos hablándonos con ese mismo lenguaje, vaciando de contenido cualquier mensaje, abandonando cualquier ideal que pudimos haber tenido.

**Tatuador:** Hay gobiernos que hacen mucho por sus pueblos, democracias sólidas, Estados de bienestar, sociedades donde impera el derecho.

**Ella:** ¿Qué gobierno no se corrompe? ¿Qué imperio no es asesino? La democracia convertida en el derecho a morir de hambre libremente. Niños despedazados por bombas inteligentes, pueblos arrasados, culturas destruidas. Brutalidad de lado y lado. El terror sinsentido invadiendo las calles de los pueblos sin conciencia de sus propias atrocidades. Mujeres asesinadas, violadas. Pueblos enteros barridos de la faz de la Tierra, en nombre de la nación, de la patria, del orden, de la democracia.

**Tatuador:** Sin embargo, tenemos un último recurso: nuestro dios, nuestra iglesia, nuestra fe, donde, a pesar de los horrores, hallamos consuelo.

**Ella:** Yo iba a la iglesia de tanto en tanto. Reconozco que lo hacía utilitariamente. Cuando me sentía mal, cuando no podía más. Me sentaba y esperaba hallar allí algún consuelo. Ahora entro y, apenas asoma un cura, salgo a la carrera, no vaya a confundirme con un niño. Y el pastor de la iglesia de mi barrio, que se marchó con todo el dinero, con todos los préstamos, con las casas que habían hipotecado para él. ¿Cómo se puede creer, si aquellos que son los llamados a ser nuestros modelos morales se han convertido en los peores? Inmorales guardianes de la moral. ¿Y los dioses? Solo compiten por ver cuál es el más sanguinario, a nombre de quién se ha matado y se mata más gente.

**Tatuador:** Pero, la gente tiene que creer en algo. No se puede tener la mente y el corazón vacíos.

**Ella:** Ciertamente, la gente cree en cualquier cosa y tiene derecho. Solo que esa miserable creencia se convierte en dogma, en secta, en religión. Veo a la gente venerando a sus perros, perfumándose con su caca, esperando que el gran can les gobierne. Y ciertamente, la gente que coma lo que le da la gana; pero, si no comes como ellos, eres inferior, inmundo, animal que comes animal, más salvaje que los peores salvajes.

**Tatuador:** Estamos convencidos de que hay principios, verdades sólidas, que nos guían, que nos iluminan y que hacen que no nos perdamos.

**Ella:** Ya no se distingue la verdad de la mentira, lo cierto de lo falso, lo real de lo irreal, lo que sucedió de lo que no sucedió. Pululan las versiones conspiraciones: el hombre no fue a la luna y hasta se ha puesto de moda

sostener que la Tierra es plana. La mentira está allá afuera. Y por la manera en que mira, puedo decirle que yo también mentí, engañé, traicioné mis convicciones, le di la espalda a lo que quería, me acomodé lo mejor que pude, hasta que me harté de todo. Igual aquellos en los que confié desaparecieron cuando me vieron caer en desgracia. Nadie ha venido a verme, nadie se acuerda de mí. Me borraron de su memoria y me negaron una y otra vez.

**Tatuador:** Ahora tiene la oportunidad, solo tiene que acercarse, registrarse y el mundo volverá a ser claro, se pondrá derecho, encontrará el lugar que le corresponde y se realizará como persona, en un nivel muy alto de autoconciencia.

**Ella:** ¿Qué no diera yo por creer en algo, en alguien? ¿Qué haría yo por sentir algo digno de mi fe, algo que me sostuviera en mi desesperación, que me acompañara en mi soledad? Solo encuentro ante mí esas voces flatulentas que cantan canciones ásperas, desacompasadas.

**Coro de mujeres:** Tus palabras nos dejan sin aliento. Extraen de nuestras mentes, con su sacabocados salvaje, las cosas en las que creíamos. Nos dejas desnudas, raspas hasta la última de nuestras esperanzas y nos echas al desierto. Tus palabras son bofetadas amargas, que resuenan en esta noche que no para de llover, donde reina la oscuridad, donde el dolor no tiene consuelo. Más nos valiera desaparecer, cortarme la existencia de un tajo y disolverme en el lodo que baja de la quebrada. ¿Qué es la vida sino la mordedura de un perro con rabia, que nos pone a ladrar despavoridos en medio de la nada? A eso lo llamamos amor, paz, felicidad, democracia, bienestar o lo que nos parezca mejor. Quisiera arrancarte la lengua, partirme el cerebro, abrirte el pecho, extraerte el corazón y aplastarlo contra el suelo hasta que deje de latir, hasta que no pienses, hasta que pares de balbucir, hasta convertirte en una masa sanguinolenta, irreconocible... y, aun así, no dejamos de quererte, nos quedamos junto a ti, hiel sobre hiel.

## Escena 5

**Ella:** ¿Cómo llegué hasta acá?, ¿en dónde me perdí?, ¿qué hice mal? Y yo que pensé que había corregido el rumbo de mi vida, que al fin sabía qué quería y hacia dónde iba.

**Coro de mujeres:** Nunca ha sido fácil saber si nuestras decisiones son las mejores. Movemos y enseguida nos damos cuenta de que empiezan a

suceder cosas inesperadas, que llegan a nuestras vidas personas que no tenían por qué estar allí, que tenemos en nuestras manos la vida de otros que jamás nos importaron.

**Ella:** ¿Y, entonces, para qué me afané tanto, para qué me aferro con tanto empeño a esta empresa que sé, de antemano, que está destinada al fracaso? ¿Por qué persisto en este rumbo que me lleva al despeñadero? ¿Por qué insisto ciega, neciamente?

**Coro de mujeres:** También nosotras estamos confundidas. A veces pensamos que debes dejarlo todo y, cuando vas a hacerlo, te detenemos, te sostenemos en tu posición absurda, un poco por pena, otro tanto por miedo y quizás por una pizca de sensación de que puedes tener la razón, de que hay que vivir como tú propones, que hay que hacer lo que tú haces. Y de nuevo, me invade este sinsabor de no saber si decimos lo correcto, si nuestras palabras te ayudan o más bien oscurecen todo. Nosotras tampoco sabemos por qué fuimos traídas acá, por qué nos han puesto como observadoras al fondo del escenario, que no debíamos tomar partido. Pero ¿cómo callar?, ¿cómo dejar de hablarte?, ¿cómo no batallar contigo y en contra de ti?

**Ella:** Tengo el presentimiento, yo que jamás he sido persona de presentimientos, de que algo sucederá pronto. Miro al cielo y veo que las nubes negras se agolpan, se arremolinan. Habrá tempestad y no quedará sitio donde guarecerse. Siento que el mundo se viene abajo y que yo ruedo con él, arrastrada, revolcada en el lodo.

**Coro de mujeres:** Compartimos tu presentimiento, somos tu presentimiento, tu voz que se parte, que se desdobra, que habla a través de nosotras, sin nosotras, voces desbocadas, gargantas partidas por donde fluyen palabras hechas de sangre.

Jadeo tratando de no ahogarme. Quisiera simplemente que alguien cierre nuestros ojos, apague la luz, haga silencio, mientras el sueño nos levanta levemente del suelo y nos hamaca hasta calmarnos.

**Ella:** Y en este momento final no habrá quién acuda en nuestro auxilio. Allí se volverá patente esta soledad absoluta, esta indigencia de compañía, esta escasez de afecto, este sentimiento que acompaña a todo sentimiento perdido, a todo amor quebrado.

**Coro de mujeres:** Nos tienes a nosotras, sí, a nosotras que ni siquiera nos pertenecemos a nosotras mismas, que no sabemos quiénes somos y para quién estamos, a nosotras que nos borraron la memoria antes de venir, que nos querían testigos imparciales, mudos, solamente para que conste

que ellos eran los justos, ellos los bondadosos, que tú estabas equivocada, que solo hacía falta un gesto banal y todo volvería a la normalidad. Y aquí estamos, a tu lado, sin comprender el sentido de nuestra presencia. Hay algo de absurdo en nuestro gesto, pero, ¿qué gesto de afecto no es absurdo?

**Ella:** No hubiera resistido sin ustedes, a pesar de que me empujaban en dirección contraria, de que estaban en muchas ocasiones del otro lado, me bastaba con mirarlas para saber que debía persistir, que mi insistencia no sería en vano, que no me dejarían ir en medio de la soledad y que la nave frágil que me lleve sería conducida por ustedes que, como yo, no saben por qué, no conocen cómo vinimos a dar acá.

**Coro de mujeres:** Ten el convencimiento de que cerraremos tus ojos, envolveremos tu cuerpo en una sábana fragante, encenderemos cirios y cantaremos aquellas canciones que más te gustan. Nos inclinaremos ante tu cuerpo, lo tocaremos brevemente, evitaremos que te encierren en un lugar oscuro, esparciremos tus cenizas en un día soleado, sobre el campo de trigo dorado y el viento jugará contigo una danza que jamás terminará. Serás el brillo del sol en los estambres, el rocío en las hojas curvadas del maíz, el aleteo de las mariposas llevando la vida de una flor a otra, la savia que asciende por el vientre de los árboles, el gorjeo de los pájaros, la agónica voz de las chicharras, el salto irreverente de los saltamontes, la ferocidad de la mantis y, sí, antes que nada, la tierra fértil, el agua fresca, el camino estrecho que lleva hasta los parajes escondidos de los recuerdos que nunca perderemos.

## Escena final

**Tatuador:** Acabo de recibir la orden final. Hemos terminado con usted, después de haber agotado todos los procedimientos, después de haberle dado todas las oportunidades. Extendimos los plazos fuera de la ley, excepción tras excepción, prolongamos nuestro convencimiento de que usted al final entraría en razón y simplemente aceptaría que la registraríamos en nuestro sistema. No dejamos de creer un solo instante en que usted se integraría. Fuimos más allá de la tolerancia. Escuchamos sus retorcidos argumentos, sus palabras oscuras, la bazofia que salía de su boca. Dejamos pasar los días, aplicamos la persuasión antes que la fuerza, nos sostuvimos en los méritos de la sociedad en la que vivimos, amparados por el orden, por la justicia, por la ley. Palabras vanas para usted.

**Ella:** Si fuera así, me hubieran dejado marchar. Con las puertas abiertas, me iría en silencio, sin reproches, sin mirar atrás. Me perdería en algún lugar recóndito y jamás contaría mi historia a nadie.

**Tatuador:** Imposible. Nadie puede gobernarse a sí mismo. Tiene que someterse. Es el precio de la libertad. Y ahora nos toca decidir sobre su suerte.

**Ella:** O mala suerte.

**Tatuador:** Destino que estuvo en sus manos hasta ahora; pero, no más. Nos toca actuar, es doloroso, pero tenemos que hacer lo que tenemos que hacer, levantar la mano contra uno de nosotros. No nos deja otra alternativa, no hay otra salida. Todo se vendría abajo si la dejamos marchar. ¿Qué dirían los demás? ¿Cómo alguien sin patria, sin dios, sin fe, puede irse libremente? ¿Cómo alguien que lo niega todo y que reniega de todo puede darnos la espalda y marcharse tan campante? ¿Cómo alguien que descrea, que ha hecho de su vida una apología de la duda, del cinismo, de la ironía, podría vivir entre nosotros?

**Ella:** ¿Y si me voy al exilio?

**Tatuador:** En todas partes hay patria, en todas partes la gente cree, hay fe en todos los rincones, creencias y creencias. No hay lugar para aquellos que quieren vivir sin ley, sin orden, sin principios, sin estas verdades que nos permiten ser lo que somos.

**Ella:** Verdades inútiles, religiones sangrientas, creencias absurdas, principios de los poderosos que nos aplastan a los de abajo. Enormes piedras que nos trituran contra el pavimento.

**Tatuador:** Allá usted, es su vida la que está en juego. Su recuerdo será breve. Nadie sabe que existe, no consta en el registro civil. Para nosotros ni siquiera ha nacido. Ni siquiera tiene un nombre completo, una dirección, unos estudios, unos títulos, unos parientes, unos jefes, unos hijos. No está registrada en el sistema financiero, jamás hizo un préstamo, carece de cuenta corriente, no tiene número de celular, no abrió una cuenta de Google o de Facebook. Usted no existe, no está aquí, jamás entró a este sitio de reclusión, porque no sabíamos cómo registrarla.

**Ella:** Estoy aquí, existo, aquí me tiene, míreme, soy un ser humano, una persona, sin patria, sin dios, sin ley, pero una persona. Llámeme como quiera, siéntese a conversar conmigo y le contaré qué me alegra, qué me entristece, qué me atormenta y qué ha dejado de importarme.

**Tatuador:** Demasiado tarde. Hemos reunido a los jurisconsultos de mayor prestigio en la nación. Incluso se han hecho consultas a tribunales internacionales. Y no hay duda, ya que usted no existe, no está aquí, no ha

sido registrada, no es una ciudadana ni una cliente ni una criminal, lo que pase con usted, efectivamente, es como si no pasara.

**Ella:** ¿Qué quiere decir? ¿Qué van a hacer conmigo? No creo que se atrevan. Sería un crimen terrible.

**Tatuador:** ¿Se puede matar a alguien que no existe, se puede eliminar a quien no consta en los registros judiciales, se puede condenar a quien no ha sido juzgado?

**Ella:** No, por favor. ¿En dónde está la oficina de registro? Voy corriendo para allá.

**Tatuador:** Pasó su hora, sus plazos se cumplieron, no hay vuelta atrás.

**Ella:** Le doy la razón. Desde ahora seré la mejor patriota, la persona más creyente, creeré en todas las verdades, en las mentiras, en lo que me digan, sin oponer resistencia. ¡Por favor! No me maten.

**Tatuador:** ¿Matarle? No es el término correcto. Solo será como eliminar un objeto extraño del cuerpo social. Nuestros abogados lo han dicho con claridad: no estaremos cometiendo un crimen, será un acto físico, sin consecuencias ni jurídicas ni morales. Usted se ha excluido hasta tal extremo, que nuestras leyes, a las que no reconoce, no pueden protegerle.

**Ella:** Algún derecho debo tener. Quiero un abogado, quiero un juicio justo, quiero que me oigan y defenderme.

**Tatuador:** ¿Ante las leyes de qué país, si usted no tiene patria? ¿Perdón de qué dios, si usted no tiene dios? ¿Misericordia de nosotros, si nosotros no valemos nada ante sus ojos? Y usted que sostiene que nada existe, nada tiene sentido, nada puede decir, ¿qué le importa desaparecer?

**Ella:** Me importa mi vida. Ya sabré qué hago con ella, en qué creo y en qué no.

**Coro de mujeres:** Amargo destino final, triste consecuencia. Te miramos, y en ti nos vemos. ¿Qué será de nosotras? ¿Acaso sufriremos tus mismos males? ¿Adónde nos llevarán? Hemos combatido contigo, nos hemos sonreído contigo, hemos llorado contigo. ¿Esto nos vuelve culpables? ¿Qué será de nosotras si dejamos atrás el mundo que nos ofrecen, si nosotras también queremos vivir la vida más allá de esas creencias inútiles, de esos principios sangrientos? Debimos marcharnos a tiempo, huir lejos, a alguna selva desconocida, a cualquier lugar inhóspito, donde no nos encuentren. ¡Ay, qué tarde se ha hecho! El sol muere en el horizonte y nosotras con él.

*(Se produce un momento de tensión, que parece eterno. Al principio, el Tatuador se muestra firme y comienza a bajar la escalera en dirección a Ella y al Coro*

*de mujeres. Se detiene. Duda. Sube y de nuevo baja. Su rostro se ve desencajado. Agacha la cabeza en señal de humildad).*

**Tatuador:** No sé cómo decirlo. Ha sido tan repentino. No estaba previsto. Parece que era un movimiento que se estaba fraguando desde hace varios años. Y yo que creía que este sistema iba a ser eterno, luego de treinta años de magnífico gobierno, sin oposición, con una sola nación, un solo credo, un solo dios, un solo gobernante. Y acaban de decirme que cayó el tirano. Multitudes se agolpan en la calle.

*(Dirigiéndose a ella y al coro).* Espero que ustedes digan que yo fui magnánimo, que siempre fui tolerante, que solo acaté las órdenes que me dieron, que estaba dispuesto a dejarlas marchar, que siempre dije que este sistema estaba mal y debíamos cambiar..





# Montaje de Tatuaje de Isidro Luna

---

*Andrés Vazquez*

*(Aparecerán 27 personajes a lo largo de la obra en las pantallas y en la parte inferior dirá el número que le corresponde. El personaje 24 le corresponderá al hombre y el 27 a Él).*

## **Escena 1**

**Él:** ¿Dónde estamos?

**Hombre:** ¿Qué hacemos esperando aquí en este lugar donde ya no se puede vivir? ¿Qué hago con el inútil sacrificio de los otros?

**Él:** ¿Vine o me obligaron a venir?

**Hombre:** A veces me digo a mí mismo: Deja de darle vueltas, concéntrate en los hechos. Y no puedo. Se me deslizan hasta los ojos tanta cabeza cabizbaja, tantos rostros apiñados, sin poder moverse.

**Él:** Y yo por mi lado me digo: Calla, haz silencio, y es entonces cuando estallan en mi boca innumerables nombres, incontables nombres, impronunciabiles nombres.

**Hombre:** Dime: ¿Qué hago aquí atisbando los últimos rayos de sol de la última tarde, adivinando los presagios que traen los aullidos de las bestias?

**Él:** (*Eufórico*). ¿En dónde se ocultan los Tatuadores?

**Hombre:** ¿En dónde están los que me señalaron? ¿En dónde están los que me marcaron? Quiero quitar de mi cuerpo las huellas de sus manos. Solo para así poder apresurarme a olvidar, solo para ser invadido otra vez por pensamientos que no quiero tener.

(*Suenan sirenas, voces de mecanismos de control*).

**Él:** Shh... escucha los altoparlantes que no cesan de chillar.

**Hombre:** Repitiendo los mismos discursos en las mismas situaciones: No se agrupen, no hablen... Sepárense... Sepárense... No hablen... Estén atentos a las órdenes.

**Él:** ¿Que alguien me diga en dónde estoy! ¿Que alguien llame a la puerta y pregunte por mí! ¿Cómo podría saber quién soy, si no sé dónde estoy?

**Hombre:** (*Profético y exclamando*). Algún día se levantarán del suelo los cuerpos cimbreantes de los esclavos. ¡Alguien que peine mi cabello, que arregle mis vestimentas, que alivie este desconcierto! ¡Alguien que sepa qué pasa, que le arranque una sonrisa a la desolación!

**Él:** Mira, el altoparlante se acaba de callar...

**Hombre:** Silencio... Silencio... Son capaces hasta de oír los murmullos, de leer los pensamientos, de conocer las intenciones más ocultas.

**Él:** Un silencio invade el lugar. ¿Qué pasa? ¿Qué está a punto de pasar? ¿Y esos ruidos extraños?

**Hombre:** ¿Y esos gritos contenidos? ¿Y este gemido que brota de mi garganta sin que yo quiera?

**Él:** Reiterando el anuncio que hacen para todos aquellos que les falta registrarse.

**Hombre:** Hemos sido traídos acá sin utilizar la fuerza. Únicamente nos persuadieron de hacerlo.

**Él:** ¿Esta no es una cárcel?

**Hombre:** Apenas hayamos cumplido con un sencillo trámite, podremos marcharnos. Una negativa de parte de nosotros... No, mejor no pensar en eso, no sucederá. Somos adultos responsables y hasta los argumentos están demás.

**Él:** (*Enojado*). Cuando considere que esté listo, yo mismo pediré ayuda en cualquier ventanilla y enseguida podrán empezar con los procedimientos.

**Hombre:** Dicen que no cuesta, que no duele, que no tiene efectos colaterales. ¡Que empecaremos una nueva vida! ¡Una nueva vida!

**Él:** Resiste... Nos harán las mismas preguntas, intentarán que llenemos los mismos formularios, quieren aplicarnos los mismos procedimientos.

**Hombre:** Observa la ventanilla 7... El tipo que está detrás del vidrio, con esos ojos saltones y el cabello desordenado, parece buena gente.

**Él:** Me es extraña la fulana de la ventanilla 5, siempre inquieta, mueve las hojas de un lado para otro, no deja de teclear y mirar a la pantalla. Se arregla el cabello delicadamente y sorbe sospechosamente un bocado de café.

**Hombre:** ¡Qué importa! Ellos están del otro lado. Siempre del otro lado junto a la multitud. ¡Qué importa qué piensen, qué sientan!

**Él:** Me ahogo siempre en medio de la noche y aquel médico se niega a atenderme. No consto en el sistema. Tuve un amigo que decía que tengo apnea.

**Hombre:** ¿A quién se le ocurre llamarte así?

**Él:** Lo que intento decir es que tengo apnea del sueño. Si lo hubiera sabido antes, me hubiera ahorrado tanta descripción, tanto detalle: el aire asciende por las fosas nasales y luego desciende por la tráquea y se queda a medio camino y me produce... como decirlo... (*Pausa*). Me ahogo.

**Hombre:** La otra noche les escuché diciendo que muchos de nosotros carecemos de responsabilidad sobre estos hechos dolorosos. Que tal vez fue un descuido de la clínica donde nacimos, de nuestros padres, de las escuelas, que evitaron cumplir los requisitos y nos aceptaron así sin más.

**Él:** No indagaron por las causas. Nos juzgaron. Nos sentenciaron. Nos aíslan a cumplir una pena... Y cuando llegan los tatuadores se limitan a decir: Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... y yo no sé qué responder. Apenas si puedo articular palabras.

**Hombre:** (Se aproxima a la ventanilla sabiendo lo que va a suceder). Estoy aquí porque vengo a cumplir mi pena. Déjeme que me sienta y le cuente. Fue hace muchos años...

(*Duda buscando recuerdos*). Soy Arcadio, este es el único recuerdo que nunca se ha querido ir.

**Él:** Y yo lo único que tengo tan presente es a ellos dándome la espalda, alejándose de mí entre la multitud, poniendo entre ellos y yo una distancia insalvable.

**Hombre:** Nombre...

**Él:** (*Inmóvil en el escenario, incapaz de hacer un gesto para detenerlo*). Detente...

**Hombre:** Señorita, aquí estoy para cumplir esta pena que no cesa, que se mete muy dentro en mi cabeza... Nombre... Nombre... *(Continúa diciendo Nombre hasta que su voz se desvanece, hasta que se queda en silencio, sin moverse mirando al horizonte como si escuchara voces que le dan ordenes).*

**Él:** Éramos 27. *(Para sí mismo).* Jamás los vuelvo a ver igual. ¡Qué habrá sido de los demás! *(Mirando lo que Arcadio mira).* Y el rostro detrás del vidrio, y Arcadio empezando a emitir el mismo sonido, como una máquina dañada: Nombre, nombre, nombre, nombre...

**Hombre:** Me ofrecieron grandes beneficios, sin ningún perjuicio. La totalidad del bien posible para nosotros y para la sociedad. Todos los derechos, todas las ventajas. Podremos caminar libremente, sin temor a ser detenidos. Podremos descansar y dormir sin sobresaltos. Un trabajo asegurado, educación al alcance de nuestras manos. El destino colocado bajo nuestra voluntad. ¡Esta es la nuestra oportunidad! Hasta decidieron ampliar el plazo. Deberíamos pensarlo, tomarnos tiempo. El sistema está aquí, a nuestro servicio.

**Él:** Al parecer cayó sobre nosotros una ignominia tan grande que aún nos pesa y nos quiere mantener estúpidos.

**Hombre:** *(Eufórico).* ¡Es tu culpa!

**Él:** Eso me dijeron. Por necio... necio y culpable por pensar en la libertad de mantenerme en mi decisión, me sostengo en la ceguera, y me niego a comprenderte.

**Hombre:** ¡Tienes que ser flexible! Mírame, yo inicié un largo entrenamiento de yoga y resisto firmemente.

**Él:** Ellos dicen que vine voluntariamente; y yo que me trajeron a la fuerza. Me dejaron una y otra vez la citación, poco a poco me encontré fuera de la casa, de la escuela, de los bares, de los trenes, a los que no podía entrar. Y en cada esquina alguien diciendo: ¡Identificación, por favor!

**Hombre:** Y yo, igual que tú, era necio y culpable, negaba con la cabeza.

**Él:** ¡Qué me quedaba sino venir! ¡No tuve alternativa! Aunque aún no sé dónde estoy... Cada día que pasaba, una puerta se cerraba, una posibilidad se clausuraba, una voz dejaba de hablarme, unos ojos dejaban de mirarme, los abrazos no llegaban y hasta la algarabía de los niños me había sido prohibida.

**Hombre:** ¿Escuchas? Están aquí una vez más... Dicen que, si nos registramos, tendríamos un plan especial de beneficios. Descuentos increíbles en Lili Pink, todo lo que podamos comer en nuestro salón preferido, quince

días para reírnos sin parar. Dicen: ¡Prepárense para muchas sorpresas! Que con su red wifi nadie nos quitará la libertad. ¡Qué esperamos para ir con ellos! Las ventanillas están vacías, ni siquiera tenemos que tomar un turno. ¡Siempre tendríamos preferencia! Sin tarjetas, sin cobros extras, sin demoras. ¡Te imaginas una dicha mayor! ¡Qué es la felicidad sino entretenimiento gratuito con megas ilimitados! Solo para nosotros, para nuestro bienestar, para nuestro confort. Descuentos especiales en las tiendas de marca. Si tenemos otro deseo, ellos están allí para satisfacernos. ¡Hay que llenar el formulario! ¡Regístrate! ¡Regístrate!

**Él:** *(Se dirige al Hombre y poco a poco el diálogo se vuelve a sí mismo)*. ¿Para qué quiero nuevos deseos si con los que tengo no me alcanzo? ¿Para qué desgastarme en querer y querer y querer, si al final del día todo se disuelve en las sombras de la noche? ¿Para qué tener lo que ofrecen si no es lo que yo quiero? *(Introspección)*. Una tarde plácida, recostado sobre la arena caliente, mirando cómo se muerden las olas en su ir y venir, cómo se desploma el árbol viejo y cansado se deja ir flotando sobre las olas. Cada afán con el que se amanece se rompe y quedan los fragmentos de vidrio con sus imágenes recortadas: la mitad de un ojo, pedazos de miembros, carne irreconocible. ¿Para qué tanto para qué?

**Hombre:** ¡Lo que queramos! ¡De la manera en la que queramos! Hacen el mundo pensando en nosotros. Encontraremos lo esperado y lo inesperado. Nos sorprenderemos a cada instante. Analizan nuestras búsquedas y se adelantan a nuestros deseos. Si un modelo no te gusta, te acercas al dependiente y enseguida tendrán la vestimenta que te queda, los zapatos soñados, el bolso grande donde caben todas tus cosas. Y si se te da por la fama, tienen el plan ideal para ti. Si tienes pánico escénico, te convertirán en un holograma con una preciosa voz, que jamás hubieras imaginado tener. ¡Demos el paso! ¡Atrévete! ¡Firma! ¡Regístrate! ¡Regístrate! ¡Regístrate!... Hazlo antes que los demás, aprovecha que estamos en primera fila, que tienes innumerables cupones de cliente frecuente, que has acumulado tantos beneficios que no sabrás qué hacer con ellos. ¡Di que sí! Basta un clic, ellos harán el resto.

**Él:** *(Firme en su decisión)*. Me quedo donde estoy. ¿O acaso ellos me devolverán lo que me quitaron? ¿O acaso vendrán los que me abandonaron? ¿O me recordarán los que me olvidaron? ¿Y qué haré si se vuelven desconocidos? ¿Y si ya no son los mismos? ¿Y si yo tampoco soy el que conocieron? Me encuentro entre extraños, que no tienen nada que decirme, que transpiran olores insoportables, que babea ensuciando este día azul esplendoroso.

**Hombre:** ¡Da el paso! ¡Atrévete! ¡Firma! ¡Regístrate! ¡Regístrate!  
¡Regístrate!...

**Él:** Me quedo donde estoy. Permanezco quieto. Soy una estatua humana en una esquina. No acepto invitaciones ni sugerencias. No haré preguntas. Ha dejado de importarme cómo se llaman, adónde van, cuáles son sus motivos, sus razones o sinrazones. Quizás se angustian, tal vez se deprimen y se golpean la cabeza en los muros. Esto no es conmigo... No es conmigo... Solo entran en la multitud en estado de suspensión inanimada, en coma, en punto y aparte, y a otra cosa.

**Hombre:** *(El hombre desde este momento entra en estado catatónico).* ¡Da el paso! ¡Atrévete! ¡Firma! ¡Regístrate! ¡Regístrate! ¡Regístrate!... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... ¡Regístrate!

**Él:** *(Dirigiéndose al hombre que se encuentra sentado sin moverse, quien poco a poco busca un lugar para recostarse).* Arcadio, desiste... Arcadio, detente... Arcadio, no sigas. Frena ese afán maligno, sal del camino de tu propia destrucción. Mírate cómo estás. Deprimido, agotado. Aquello que eras, ¿en dónde habrá quedado? Los 25 que estuvieron con nosotros no están más. Se fueron, bajaron la cabeza. Nos abandonaron. Se abandonaron. Ellos se unieron en una sola imagen, se unieron a la desgracia de ser como todos, de ser uno más, de huir de la diferencia.

**Hombre:** *(Susurrando).* ¡Regístrate!... Nombre... Nombre... Y tú, necio, halándote de los cabellos, rasguñándote la cara, corriendo sobre el pavimento mojado como yegua desbocada.

**Él:** Desiste, detente, para esa máquina feroz.

**Hombre:** No puedo... es el destino que me atrae... Nombre... Nombre... Nombre... No hay para qué resistirse. No hay contra quién batallar.

**Él:** Aún no estamos derrotados y, a pesar de eso, no recordamos que fuimos derrotados. Y tú insistes en tu ceguera, sostienes argumentos que carecen de sentido, razonamientos que no convencen a nadie. No te compadezcas de tu estado. Resiste al dolor.

**Hombre:** Cuando te unas a nosotros... ya nadie te reconocerá y por fin podrás cerrar los ojos, mientras nosotros cuidamos de ti, alertas al menor ruido, vigilantes. Deberías dejarte ir. Óyenos. Pon atención. Quiebra esa actitud que choca con el mundo.

**Él:** Desiste, detente.

## Escena 2

**Él:** No sé cuánto tiempo llevo aquí. ¿Arcadio, eres tú? (Mientras el hombre no lo reconoce, parado a media luz con uniforme y su actitud ha cambiado).

**Hombre Tatuador:** ¡Atención! Información de última hora. Nuevas instrucciones, obligatorias para todos.

**Él:** ¿Arcadio, eres tú?

**Hombre Tatuador:** De ahora en adelante, se te colocará una manilla. No podrás quitártela en ningún momento. Hemos tenido fallas de seguridad y en el Pabellón 6, hubo una incursión de los Registrados. Algunos de tus amigos resultaron golpeados. Nada de gravedad. Por eso, necesitamos saber en dónde se encuentran en cada momento.

**Él:** ¿Arcadio?

**Hombre Tatuador:** Aseguramos tu integridad y te podemos proteger a tiempo. Se han reforzado los controles de este pabellón. Además, colocamos más guardias, más cámaras de vigilancia que cubran el perímetro.

**Él:** ¿Arcadio, ¿dónde escondiste el alma? ¿Cómo te deshiciste de ella? Yo tengo la impresión de no haberla visto nunca a los ojos y es ahora cuando ella, despiadada, me reclama que le devuelva la mirada, en poco tiempo, mi comprensión. Me pregunto en qué momento asumiste una dimensión colectiva por encima de tu dimensión individual.

**Hombre Tatuador:** Estoy aquí para informarte que hemos puesto tres nuevas pantallas gigantes como las salas de diversiones, con los últimos programas de máximo rating, realities, estrenos, concursos, noticias del mundo entero. Es hora de que mires en la gran pantalla a la gran ciudad (*señalando al público como si fueran una gran pantalla*); está abierta las 24 horas, encontrarás puntos de asistencia cada dos cuadras. Ahora Uber y Airbnb, los puedes usar sin costo, simplemente activando tu chip de registro.

**Él:** (Para sí mismo dirigiéndose a una cámara que proyecta su rostro en primer plano en una de las pantallas). La verdad olvidé contar los días que llevo aquí. Pensé que me escaparía pronto. Habrán pasado años. Hoy tiene cara de domingo. Menos guardias, visitas más numerosas. Supongo que en la televisión pasa otra programación distinta de la habitual. Al parecer estaré aquí por largo tiempo más, este es mi pequeño refugio.

**Hombre Tatuador:** Hemos venido por ti, es hora.

**Él:** Sabía que vendrías por mí, con la noticia que el plazo ha terminado

y me registrarán a la fuerza. Tengo mis datos listos y les diré cómo no me llamo, dónde no nací, la universidad que ni siquiera conozco y donde pretendo no haber estudiado. Una existencia que no es la mía. Solo quisiera salir en libertad, al sol, al aire, a la bruma, al frío, a las calles largas que camino incansable, a los bares tibios a media luz, donde el cantinero bizco me reconoce, al guardia que no me toma en cuenta, a cruzarme con la gente que rompen los vidrios de los carros, al aullido de las sirenas de las que escapo tan rápido como puedo.

*(Desde ahora en adelante aparecerán en las pantallas los rostros de los otros 25 sujetos que el sistema pudo hacer que se registren).*

**Rostro en la pantalla 25:** Las dudas como pirañas lastiman. Te miramos una y otra vez.

**Rostro en la pantalla 12:** Fascinadas por tu dolor, no podemos quitar nuestros ojos de ti. Y nos decimos, contradiciéndonos: ¿y si resistieras?

**Rostro en la pantalla 3:** ¿Y si te negaras a entregarte?

**Rostro en la pantalla 17:** ¿Y si mantuvieras la cabeza alta?

**Rostro en la pantalla 21:** ¿Y si persistieras en lo que dices y repites sin parar?

**Rostro en la pantalla 14:** Confundidas estamos, sin saber qué pensar. Te vemos sumergido en tu tristeza. Quisiéramos que corras por los caminos perdidos de la montaña, improvisando una danza salvaje, entregada a los secretos goces de los sentidos, bebiéndote la vida de los otros hasta embriagarte.

**Rostro en la pantalla 6:** Pero, no. Aquí estás enjaulado, encarcelado en una prisión de silencios. Solo y desolado. ¿Qué podemos decirte? ¿Qué palabras de alivio puede haber en tanto sufrimiento? ¿Qué esperanza si estamos en medio de la desgracia?

**Rostro en la pantalla 20:** Decimos: será el destino. Y la misma duda que retrocede para volver con más fuerza: ¿y si te resistes?, ¿y si no te entregas?

**Él:** Me siento aquí y, cuando los miro, extraño a cada uno de los otros 25. Pero es preciso evitar un malentendido. No quiero decir que me siento mal por su ausencia o que me paso pensando en ellos, en lo que harán, por dónde caminarán. Tampoco significa que se me corta la respiración cuando me acuerdo de ellos. Y, para serte franco, después de esto, intento dormir bien. *Que los extraño* quiere decir: les vuelvo unos extraños, aquellos que no sé quiénes son y que nunca supe quiénes eran, unos alienígenas. Les convierto en extranjeros. No entiendo el idioma que hablan. Les convierto en otros, en unos perfectos desconocidos. Sus rostros no me dicen nada, sus voces me suenan demasiado agudas. Los intento borrar de la totalidad de mis recuerdos, de mi existencia entera.



**Hombre Tatuador:** *(Traza un cuadrado amplio en el escenario alrededor de Él y este queda dentro de este. Dirigiéndose a él y realizando acciones que demuestran que no presta atención a lo que él dice).* Ahora que formo parte del Consejo de Tatuadores, hemos tomado decisiones. Luego de largas consideraciones, sopesando los pros y los contra, con un minucioso Foda y un marco lógico detalladísimo. Además de consultar a los expertos sobre el tema, optaron por medidas más bien benévolas que, esperamos, le incomoden lo menos posible y que, al mismo tiempo, le ayuden a dar el paso hacia adelante. ¿Y qué hay detrás de esa angustia?

**Él:** Nada. ¿Qué más podría haber?

**Hombre Tatuador:** No sé. Quizás una decepción, un trauma, una malformación congénita, una intoxicación, un encierro definitivo del cual no puedes escapar.

**Él:** No entiendes.

**Hombre Tatuador:** ¿Y mi tarea es entender?

**Él:** Nadie te ha pedido que lo hagas.

**Hombre Tatuador:** Todo el mundo espera que los otros comprendan sus gestos, sus palabras, sus actos. A mí me da igual.

**Él:** ¿Qué te da igual? ¿Entenderme?

**Hombre Tatuador:** Que me entiendan, solo sigo órdenes.

**Él:** Rozarías el mayor de los aburrimientos.

**Hombre Tatuador:** Por eso mismo. ¿Qué interés puedo tener en meterme en tu interior, en rastrear las interminables idas y vueltas de tus razonamientos? ¿Qué me aportarían esos sentimientos confusos que tienes? ¿Qué haría yo con tu historia tan banal como la de los otros?

**Él:** Entonces, ¿qué haces aquí?

**Hombre Tatuador:** Pasaba visita por aquí y me detuve a hablar contigo, sin otra intención que dejar que la tarde transcurriera en este sitio, que pasara esta llovizna tediosa, que terminaras tu cigarrillo.

**Él:** Cumplido. *(Apaga su cigarrillo).* Puedes seguir tu camino.

**Hombre Tatuador:** Siempre sigo mi camino.

**Él:** *(Sintiendo el encierro).* Miro a las personas que pasan por la vida, con las gargantas atravesadas. Yo de último... siempre de último con ese aroma de delicadas notas de ciruela, que se complementan con la presencia del cedro.

**Hombre Tatuador:** Como han pasado varios años desde que llegó, trazamos este cuadrado en el que usted habitará, no podrá salir, y para

hacerlo tendrá que contar con el permiso de un guardia, que le acompañará a los sitios que le están permitidos.

**Él:** Aún siento en mi paladar esos taninos aterciopelados y sus besos como grosellas, acompañados de un final largo y elegante.

**Hombre Tatuador:** Su alejamiento será breve y será invitado a regresar lo más pronto posible. Cada semana iremos dibujando un cuadrado más pequeño y tendrá menos espacio para moverse.

**Él:** Me venía muy bien con un queso cremoso, quizás un Camembert. Lástima que duró tan poco tiempo, tan dado a lo cítrico, entre lima y pomelo, que dejaba en mis labios unos toques de ají verde. Era fresco y seco, crujiente y jugoso, leve y limpio. Me lo bebía todo de un solo trago con ostras bañadas en jugo de limón.

**Hombre Tatuador:** Tiene pleno conocimiento que resolver esta situación está en sus manos. Un acto simple, un impulso minúsculo, un gesto, bastarán.

**Él:** Mala suerte que se fueron en el primer tren que encontraron, sin mí ya que siempre estoy de último... siempre de último... Ninguno resistió el maridaje al que fuimos sometidos.

**Hombre Tatuador:** Verle en este lugar, dentro de esta cuadrícula, nos apena tanto como a usted. Allá afuera muchos se encuentran en oración permanente por su salud física y espiritual. Esperan que pronto vuelva a su casa, a su iglesia, a los suyos, a su fe, a la convicción de que nuestros líderes conocen mejor que usted...

**Él:** Me quedo, finalmente, conmigo mismo: vainilla y cedro, aromas envolventes y un final persistente, mientras me sube al rostro este rojo rubí intenso y profundo... ¿Dónde estoy?

**Hombre Tatuador:** Tenemos lo que necesita, porque nos hemos enfrentado a numerosos casos como el suyo y hemos triunfado en todos ellos.

**Él:** ¡Que alguien me diga en dónde estoy! ¡Que alguien llame a la puerta y pregunte por mí! Una vez más... ¿Cómo podría saber quién soy? Si ni siquiera sé en dónde estoy...

**Hombre Tatuador:** En poco tiempo lo tendremos como a cada uno de los 25 anteriores, como un ciudadano con sus derechos, sus deberes, incorporado al sistema, contribuyendo al engrandecimiento de nuestra comunidad. Apenas si quedan unos pocos como usted. Debería usar esta perseverancia con mejores fines. No intente atravesar este límite sin decirnos previamente. Podría hacerse daño.

**Él:** *(Con un gato imaginario, como si hubiera permanecido varios meses encerrado, el Hombre Tatuador hace sonar una campanilla constantemente).* Mi gato persa, con su pelaje negro, brillante. Ronronea, se encorva, se desliza sobre mis manos. Se imagina que es un dios egipcio y que yo soy su esclavo. Lo dejo en la ventana. Allí se quedará largas horas sin mover un músculo.

**Hombre Tatuador:** Ha sido una medida extrema. Hemos consultado a la Corte Suprema y nos ha dado luz verde. Circunstancias excepcionales exigen acciones desesperadas. El argumento que ha primado en la sabia decisión de los jueces ha sido la posibilidad de contagio. Por sí solo, este caso no hubiera merecido mayor atención. *(Se refiere a él).*

**Rostro en la pantalla 8:** Has llegado al límite, aquel que nos encuentra a todos algún día. ¿Saltarás?, ¿te lanzarás al vacío?, ¿volverás tus pasos hacia atrás?

**Hombre Tatuador:** Pero está allí a la vista de todos, arrastrándose como si nada (señalándolo), trampa tras trampa, engaño tras engaño, utilizando credenciales de otros, queriendo parasitar a los ya Registrados, demasiado inocente para darse cuenta del efecto pernicioso. Mirando intrigado a más de uno, se le puede ocurrir hacer lo mismo, de sacarse el chip, de acudir a un Experto a que le borre la información. No se podía permitir. Aquí está aislado, impedido de alterar el orden público, de remover nuestro sistema y ensuciar el agua limpia de nuestra existencia, donde las cosas funcionan a la perfección.

**Rostro en la pantalla 4:** Ya casi no te queda espacio para moverte. Un poco más y tus huesos se quebrarán como ramas débiles. No puedes más.

**Él:** Paso frente a él y no se digna echarme una mirada. Me habían asegurado que este era el gato azul de la felicidad. Aquí se puso negro, negrísimo. Ni sombra de azul, peor de felicidad.

**Rostro en la pantalla 10:** Tienes que hacerlo, suplica, arrodíllate, implora. Deja las imprecaciones, los insultos. Deja de vengarte de la vida que te ha tocado.

**Él:** Me gusta adornarlo: una guirnalda en las orejas, una manilla de cuentas multicolores, una campanita insulsa en el cuello.

**Rostro en la pantalla 15:** Te queremos con nosotros... Te queremos con nosotros... Te queremos con nosotros... Por favor, ven con nosotros. Haz lo que tengas que hacer. Ningún principio, ninguna doctrina, ninguna creencia merece la pena.

**Él:** Arcadio lo soporta estoicamente. Lo llamo así en honor a un amigo

muy querido que perdí. Es una estrategia para no olvidarlos sin importar los años que pasen. Arcadio carece de identificación, no tiene pedigrí. Peino su pelo sedoso, paso la peinilla muy despacio, de arriba para abajo. Y luego, con los dedos. Liso, sin enredos. Sin motas.

**Rostro en la pantalla 20:** Óyenos... grita con nosotros, sácate el miedo, da el paso final. Vamos juntos hasta la ventanilla, seamos un solo rostro con un solo nombre. Únicamente tienes que poner tu nombre y tu número de registro. Diles quién eres, qué haces, qué quieres. Ellos estarán gustosos de oírte, alegres de recibirte. *(Mientras él rompe al final del texto con un grito hacia el público).*

**Él:** Lo pongo en mi regazo y pronto se quedará dormido... Ahora solo siento esta cosa nueva, esta angustia que lo llena todo, que me sacude, que me arrastra, no me acompaña, la maldita me confronta, me cuestiona, me mira sin pudor, a ratos creo que tengo que dejarme vivirla, que debo darle explicaciones, que debo obligarla y abrazarla y pedirle disculpas, pero luego pienso que no tengo ese derecho. No sé explicarlo, no fui formado (deformado) así, aprendí que a las cosas hay que enfrentarlas, gestionarlas, administrarlas *(¡qué verbos tan feos uso, estoy tan atado y a la vez tan cansado de ellos!)*. Entonces me fastidia que las causas sean tan de todos y tan poco solo mías, y cuando veo las mías, me parecen fatuas, supongo que en el fondo les temo, porque no sé qué debo hacer con ellas. Por ahora debo confesarte que el hablarte de uno de mis vacíos me mostró una sensación nueva, me sentí desnudo y expuesto, pero no temí, tu reacción fue tan tuya. No quiero empatía...

### Escena 3

**Hombre Tatuador:** Usted encontrará en esta Declaración nuestros principios básicos, aquellos que animan nuestra sociedad y que nos permite vivir en paz y armonía, guiados por la luz del progreso. No encontrará un documento que tenga tanto valor histórico, que haya conmovido tanto nuestras almas, que haya cimentado nuestras creencias, nuestra fe, que nos dice que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Usted, al leerla, abandonará cualquier duda, ante tanta transparencia quedará sobrecogido, la luz de este código sagrado lo iluminará para siempre.

**Él:** ¿Sobrecogido? ¿Quiere decir doblemente jodido?

**Hombre Tatuador:** Nunca la patria se ha expresado en términos tan

claros. Aquí la patria se ha vuelto verbo y nos habla, desde la altura de su constitución nos convoca, nos reúne, nos hace un solo pueblo, un solo cuerpo que se mantendrá unido para siempre.

**Él:** ¿Dijo patria? ¿Qué es eso? Es una palabra que no había oído antes. Me suena a broma, a desilusión, a engaño, a tomadura de pelo.

**Hombre Tatuador:** Blasfemas son sus palabras y en otras circunstancias merecerían un castigo ejemplar. Pero ahora estamos aquí para que salga de esta situación tan lamentable en la que se encuentra.

**Él:** Oiga, ¿y esa patria tiene límites?

**Hombre Tatuador:** Claros y definidos. La frontera no es algo que nos detiene, sino que nos da seguridad a los que estamos dentro, cobijados por el orden de las leyes, de la vida misma.

**Él:** A mí no me gustan las fronteras, nunca pude lidiar con los límites y, si me permite, siempre preferí estar afuera.

**Hombre Tatuador:** Así nos preservamos, así nos mantenemos. Si no, ¿qué seríamos? Ni siquiera podríamos nombrarnos. Nos preguntarían: de dónde es usted y no sabríamos qué responder.

**Él:** Simplemente, diría: del planeta Tierra, nací al borde del océano Pacífico, en un pequeño pueblo costero. Mis padres tuvieron sexo en la playa, por eso, tengo este sabor arenoso en la piel y este exceso de sal en mis lágrimas.

**Hombre Tatuador:** ¡Ah! La patria. ¡Cómo sueño con ella, muero por ella! Es el principio y es el fin, la verdad por encima de cualquier verdad, el verde de los árboles, la sangre de los mártires, el ejemplo de los héroes, la sabiduría de nuestros gobernantes.

**Él:** ¡Ah!, eso es la patria, no lo sabía. ¿Y qué pasaría si prescindo de ella? Hay alguna oficina donde pueda ir y decir: ¿no gracias, renuncio a la patria? ¿Qué debo hacer para quedarme afuera? Quiero quitarme este peso de encima. Seguro que hay otros que la quieren. La cedo gratuitamente.

**Hombre Tatuador:** La patria es una marca indeleble que todos llevamos en el corazón, que nos acompaña desde que nacemos hasta que morimos, aquello que da sentido a nuestra existencia.

**Él:** Pero, yo soy ateo de patria. Solo sirve para que nos matemos unos a otros, para que cometamos los peores crímenes.

**Hombre Tatuador:** ¿Cómo puede decir semejantes cosas? Hay momentos en que agota mi paciencia. No tiene idea de lo que mi furia puede hacerle.

**Él:** Fácil de imaginarse. Me quita mis derechos, me hace desaparecer,

me tortura, me enlista en algún ejército y me envía a alguna guerra en la que nada tengo que ver.

**Hombre Tatuador:** ¡Basta de charla insustancial! ¿Quién es usted para cuestionarnos? Más bien, preocúpese por sus problemas, en vez de decir tantas palabras insensatas.

**Él:** ¿Puede imaginarse un mundo sin patria y solo con humanidad? Si le preguntan, ¿qué es usted? Nada más respondería: ser humano y sería bastante.

**Rostro en la pantalla 13:** Oigo el ruido de los engranajes. Siento decirle que su espacio se comprime cada vez más. No puedes más. Tu cuerpo languidece, tu alma se inclina ante el destino, tu mente invadida por el mismo tedioso pensamiento: ¿hasta cuándo?, ¿hasta cuándo?

**Hombre Tatuador:** Entrégate, no hay otra alternativa.

**Rostro en la pantalla 16, 18 y 19:** (*Simultáneamente*). Los caminos están cortados, puertas y ventanas clausuradas. Ha desaparecido cualquier posibilidad de futuro. Haz como nosotras: miramos, no intervenimos; contemplamos, no actuamos; hablamos sin extender la mano. Nos encerramos en nosotras mismas, mientras sonreímos diciendo sí, claro, desde luego, por supuesto, ustedes tienen la razón. Nadie puede soportar tanta soledad. Nadie puede ir contracorriente y negar lo que los demás creen. Ellos están convencidos de su patria, tú dices que sí, claro, por supuesto, aunque por dentro, digas no y no. Haz que tus palabras den la espalda a tus pensamientos, mueve tu cabeza afirmativamente, mientras para tus adentros niegas rotundamente. Así se vive, así vivimos. ¿Qué otro modo de existir hay?

#### Escena 4

(*Como una entrevista de trabajo o un interrogatorio*).

**Hombre Tatuador:** ¿Cómo puede vivir sin creer en nada? ¿Cómo sostenerse en la existencia sin una convicción? ¿Cómo soportar las desdichas sin alguien supremo a quien adorar? ¿Cómo esperar la muerte sin reafirmarse en la vida?

**Él:** ¡Ay! No sabe qué daría yo por creer. Hago un esfuerzo grande y no puedo. Me digo, ahora sí, y enseguida me decepciono. Me ilusiono, solo para darme de bruces contra el suelo. Dígame: ¿en qué puedo creer?

**Hombre Tatuador:** Hay tanto en que confiar, un mundo entero al que

entregarse sin dudas, con los ojos cerrados. Caminos abiertos que nos llevan si no a la felicidad, a la paz perpetua con nosotros mismos y con los otros.

**Él:** ¿Cuáles? No los encuentro.

**Hombre Tatuador:** Por ponerle algo simple, nuestros atletas que tanto se esfuerzan y nos dan muestras de sacrificio para alcanzar metas tan altas.

**Él:** Yo creía en ellos fanáticamente. Me pasaba horas viendo el Tour de Francia, la Vuelta a Italia, las mejores carreras de los ciclistas más famosos. Y de pronto, un buen día, la noticia estalla: ahí estaba declarando descaradamente el mejor de ellos, que había ganado siete vueltas dopado, que tenía una empresa de dopaje, que obligaba a otros a hacerlo, que la gran mayoría lo sabía y nadie hizo nada. Y después me pasé al fútbol, qué goles, qué jugadas y el día lunes ese mismo “héroe” tenía que ir al juzgado por estafa al Estado y, como tienen tanto dinero, cambian la cárcel por multas.

**Hombre Tatuador:** A lo mejor tiene que mirar a su propio mundo que tanto defiende: allí están las revoluciones que tanto han transformado el mundo.

**Él:** ¿Qué revolución no se traicionó a sí misma? Líderes a los que seguimos, esos pueblos con los que fuimos solidarios, esas batallas que dimos en las calles; y esas figuras convertidas en feroces asesinos, en brutales dictadores, entregados al capitalismo salvaje. Y otros gobiernos hablándonos con ese mismo lenguaje, vaciando de contenido cualquier mensaje, abandonando cualquier ideal que pudimos haber tenido.

**Hombre Tatuador:** Hay gobiernos que hacen mucho por sus pueblos, democracias sólidas, Estados de bienestar, sociedades donde impera el derecho.

**Él:** ¿Qué gobierno no se corrompe? ¿Qué imperio no es asesino? La democracia convertida en el derecho a morir de hambre libremente. Niños despedazados por bombas inteligentes, pueblos arrasados, culturas destruidas. Brutalidad de lado y lado. El terror sinsentido invadiendo las calles de los pueblos sin conciencia de sus propias atrocidades. Mujeres asesinadas, violadas. Pueblos enteros barridos de la faz de la Tierra, en nombre de la nación, de la patria, del orden, de la democracia.

**Hombre Tatuador:** Sin embargo, tenemos un último recurso: nuestro dios, nuestra iglesia, nuestra fe, donde, a pesar de los horrores, hallamos consuelo.

**Él:** Yo iba a la iglesia, de tanto en tanto. Reconozco que lo hacía utilitariamente. Cuando me sentía mal, cuando no podía más. Me sentaba y esperaba hallar allí algún consuelo. Ahora entro y, apenas asoma un cura, salgo a la carrera, no vaya a confundirme con un niño. Y el pastor de la iglesia de mi barrio, que se marchó con todo el dinero, con todos los

préstamos, con las casas que habían hipotecado para él. ¿Cómo se puede creer, si aquellos que son los llamados a ser nuestros modelos morales se han convertido en los peores? Inmorales guardianes de la moral. ¿Y los dioses? Solo compiten por ver cuál es el más sanguinario, a nombre de quién se ha matado y se mata más gente.

**Hombre Tatuador:** Pero la gente tiene que creer en algo. No se puede tener la mente y el corazón vacíos.

**Él:** Ciertamente, la gente cree en cualquier cosa y tiene derecho. Solo que esa miserable creencia se convierte en dogma, en secta, en religión. Veo a la gente venerando a sus perros, perfumándose con su caca, esperando que el gran can les gobierne. Y ciertamente, la gente que coma lo que le da la gana; pero, si no comes como ellos, eres inferior, inmundo, animal que comes animal, más salvaje que los peores salvajes.

**Hombre Tatuador:** Estamos convencidos de que hay principios, verdades sólidas, que nos guían, que nos iluminan y que hacen que no nos perdamos.

**Él:** Ya no se distingue la verdad de la mentira, lo cierto de lo falso, lo real de lo irreal, lo que sucedió de lo que no sucedió. Pululan las versiones conspiraciones: el hombre no fue a la luna y hasta se ha puesto de moda sostener que la Tierra es plana.

**Hombre Tatuador:** Ahora tiene la oportunidad, solo tiene que acercarse, registrarse y el mundo volverá a ser claro, se pondrá derecho, encontrará el lugar que le corresponde y se realizará como persona, en un nivel muy alto de autoconciencia.

**Él:** La mentira está allá afuera. Y por la manera en que mira, puedo decirle que yo también mentí, engañé, traicioné mis convicciones, le di la espalda a lo que quería, me acomodé lo mejor que pude, hasta que me harté de todo. Igual aquellos en los que confíé desaparecieron cuando me vieron caer en desgracia. Nadie ha venido a verme, nadie se acuerda de mí. Me borraron de su memoria y me negaron una y otra vez.

**Hombre Tatuador:** Tus palabras me dejan sin aliento. Extraídas de tu mente, con un sacabocado salvaje sobre las cosas en las que creías. Desnudo... raspas hasta la última de tus esperanzas y las echas al desierto.

**Él:** ¿Qué no diera yo por creer en algo, en alguien? ¿Qué haría yo por sentir algo digno de mi fe, algo que me sostuviera en mi desesperación, que me acompañara en mi soledad?

**Hombre Tatuador:** Tus palabras son bofetadas amargas, que resuenan en esta noche que no para de llover, donde reina la oscuridad, donde el



dolor no tiene consuelo.

**Él:** Solo encuentro ante mí esas voces flatulentas que cantan canciones ásperas, desacompañadas.

**Hombre Tatuador:** Más te valdría desaparecer, cortar tu existencia de un tajo y disolverla en el lodo que baja de la quebrada. ¿Qué es la vida sino la mordedura de un perro con rabia, que nos pone a ladrar despavoridos en medio de la nada? A eso le llamamos amor, paz, felicidad, democracia, bienestar o lo que nos parezca mejor. Quisiera arrancarte la lengua, partirtte el cerebro, abrirte el pecho, extraerte el corazón y aplastarlo contra el suelo hasta que deje de latir, hasta que no pienses, hasta que pares de balbucir, hasta convertirte en una masa sanguinolenta, irreconocible... hiel sobre hiel.

## Escena 5

**Él:** ¿Cómo llegué hasta acá?, ¿en dónde me perdí?, ¿qué hice mal? Y yo que pensé que había corregido el rumbo de mi vida, que al fin sabía qué quería y hacia dónde iba.

**Rostro en la pantalla 2:** ¿Estás ahí? Ven tenemos algo que decirte... antes de que los de afuera nos escuchen. Es verdad que nunca ha sido fácil saber si nuestras decisiones son las mejores. Nos movemos en la red y enseguida nos damos cuenta de que empiezan a suceder cosas extrañas en este lugar y, además, inesperadas.

**Él:** Tienes razón... de un momento a otro se conectan a nuestras vidas personas que no tenían por qué estar allí, y sin pensarlo tenemos en nuestras manos la vida de otros que jamás nos importaron.

**Rostro en la pantalla 5:** También nosotras estamos confundidas. A veces pensamos que debes desconectarlo todo y, cuando vas a hacerlo, te detenemos, te sostenemos en tu posición absurda, a lo mejor es por lástima.

**Él:** ¿Y, entonces, para qué me afané tanto, para qué me aferro con tanto empeño a esta idea que sé, de antemano, que está destinada al fracaso?

**Rostro en la pantalla 11:** Otro tanto por miedo... quizás por una pizca de sensación de que puedes tener la razón, de que hay que vivir como tú propones.

**Rostro en la pantalla 23:** Que hay que hacer lo que tú haces.

**Él:** Y entonces, ¿por qué persisto en este rumbo que me lleva al despeñado? ¿Por qué insisto ciego, neciamente?

**Rostro en la pantalla 9:** Y de nuevo te invade este sinsabor de no saber si decimos lo correcto, si nuestras palabras te ayudan o más bien oscurecen todo. Nosotros tampoco sabemos por qué fuimos traídos acá, por qué nos han puesto como observadores al fondo del escenario, que no debíamos tomar partido.

**Rostro en la pantalla 1:** Pero, ¿cómo callar?, ¿cómo dejar de hablarte?, ¿cómo no batallar contigo y contra ti?

**Él:** Tengo el presentimiento, yo que jamás he sido persona de presentimientos, de que algo sucederá pronto. Miro al cielo y veo que las nubes negras se agolpan, se arremolinan. Habrá tempestad y no quedará sitio donde guarecerse. Siento que el mundo se viene abajo y que yo ruedo con él, arrastrado, revolcado en el lodo.

**Rostro en la pantalla 26:** Compartimos tu presentimiento... somos tu presentimiento...

**Rostro en la pantalla 7:** Tu voz que se parte... que se desdobra... que habla a través de nosotras, sin nosotros, voces e imágenes desbocadas, gargantas partidas por donde fluyen palabras hechas de sangre.

**Rostro en la pantalla 22:** Aún nos tienes a nosotras, sí, a nosotras que ni siquiera nos pertenecemos a nosotras mismas, que no sabemos quiénes somos y para quién estamos... Que perdimos nuestro cuerpo al momento de registrarnos.

**Él:** Jadeo tratando de no ahogarme. Ya debe de ser medianoche... Quisiera simplemente que alguien cierre de una vez sus ojos en las pantallas, que corte la luz, que llegue el silencio, mientras el sueño les levanta levemente del suelo y les hamaca hasta calmarles.

**Rostro en la pantalla 3:** Es tarde, nos borraron la memoria cuando nos registraron, nos querían testigos imparciales, mudos, solamente para constar que ellos eran los justos, que ellos eran los bondadosos, que tú estabas equivocado, que solo hacía falta un gesto banal y todo volvería a la normalidad. Y aquí estamos, a tu lado, sin comprender el sentido de nuestra presencia. Hay algo de absurdo en nuestro gesto.

**Él:** (*Reclamo*). Pero, ¿qué gesto de afecto no es absurdo? No habría resistido sin ustedes, a pesar de que me empujaban en dirección contraria, de que estaban en muchas ocasiones del otro lado en la pantalla, me bastaba con mirarlas para saber que debía persistir, que mi insistencia no sería en vano, que no me dejarían ir en medio de la soledad y que la nave frágil que

algún día me llevaría sería conducida por ustedes que, como yo, no saben por qué, no conocen cómo vinimos a dar acá.

**Rostro en la pantalla 14:** Ten el convencimiento de que en el momento final cerraremos tus ojos, envolveremos tu cuerpo en una sábana fragante, encenderemos cirios y cantaremos aquellas canciones que más te gustan.

**Él:** Y en este momento final no habrá quién acuda en nuestro auxilio. Allí se volverá patente esta soledad absoluta, esta indigencia de compañía, esta escasez de afecto, este sentimiento que acompaña a todo sentimiento perdido, a todo amor quebrado.

**Rostro en la pantalla 21:** Nos inclinaremos ante tu imagen, lo tocaremos brevemente, evitaremos que te encierren en un lugar oscuro, esparciremos tus cenizas en un día soleado, sobre el campo de trigo dorado y el viento jugará contigo una danza que jamás terminará.

**Rostro en la pantalla 7:** Serás el brillo del sol en los estambres. Sin ojos...

**Rostro en la pantalla 15:** El rocío en las hojas curvadas del maíz. Sin brazos...

**Rostro en la pantalla 24:** El aleteo de las mariposas llevando la vida de una flor a otra. Sin boca...

**Rostro en la pantalla 5:** La savia que asciende por el vientre de los árboles. Sin piernas.

**Rostro en la pantalla 11:** El gorjeo de los pájaros, la agónica voz de las chicharras. Sin oídos...

**Rostro en la pantalla 2:** El salto irreverente de los saltamontes, la ferocidad de la mantis. Sin tu sexo...

**Rostro en la pantalla 18:** Y, sí, antes que nada, la tierra fértil.  
Sin pensamientos...

**Rostro en la pantalla 26:** El agua fresca. Sin nombre...

**Rostro en la pantalla:** El camino estrecho que lleva hasta los parajes escondidos de los recuerdos que nunca perderemos. Sin nombre...

**Rostro en la pantalla 4:** Sin nombre...

**Rostro en la pantalla 20:** Sin nombre...

**Rostro en la pantalla 10:** Sin nomb...

**Rostro en la pantalla 23:** Sin nom...

**Rostro en la pantalla 12:** Sin no...

**Rostro en la pantalla 9:** Sin.

**Rostro en la pantalla 25:** Sin.

**Rostro en la pantalla 13:** S.

**Rostro en la pantalla 9:** Shh.

**Rostro en la pantalla 1:** Shhhhh.

**Rostro en la pantalla 16:** Shhhhhhh.

**Rostro en la pantalla 13:** Silencioooo...

**Rostro en la pantalla 22:** ... (*Este rostro aparece, sin audio*).

## Escena final

*(El Hombre Tatuador sostiene un arma en su mano).*

**Hombre Tatuador:** Acabo de recibir la orden final.

**Él:** Ya no estás más aquí. He dejado de oír tu voz. Hay una distancia que se ha instalado entre nosotros. Como era algo esperado, me siento en un estado de indiferencia.

**Hombre Tatuador:** Hemos terminado con usted, después de haber agotado todos los procedimientos, después de haberle dado todas las oportunidades.

**Él:** Si miro bien y reconstruyo mis palabras, me parecen excesivas. Es una historia vulgar, que sucede una y otra vez, con los mismos argumentos, con las mismas palabras. No alcanza para una tragedia. Apenas si es un pretexto para quejarse, para dolerse, para aullar. Otras penas más profundas nos agarran del cuello y no nos sueltan. Estas son ensayos del gran dolor, preparativos indecisos de aquello que tendremos que afrontar.

**Hombre Tatuador:** Extendimos los plazos fuera de la ley, excepción tras excepción, prolongamos nuestro convencimiento de que usted al final entraría en razón y simplemente aceptaría que lo registraríamos en nuestro sistema. No dejamos de creer un solo instante en que usted se integraría.

**Él:** Aquí comienzo, aquí termino. Reviso mi vida y me veo que he caminado en círculos. He vuelto al punto de partida. Este es el tren que tomé para marcharme.

**Hombre Tatuador:** Fuimos más allá de la tolerancia. Escuchamos sus retorcidos argumentos, sus palabras oscuras, la bazofia que salía de su boca. Dejamos pasar los días, aplicamos la persuasión antes que la

fuerza, nos sostuvimos en los méritos de la sociedad en la que vivimos, amparados por el orden, por la justicia, por la ley. Palabras vanas para usted.

**Él:** Si fuera así, me hubieran dejado marchar. Con las puertas abiertas, me iría en silencio, sin reproches, sin mirar atrás. Me perdería en algún lugar recóndito y jamás contaría mi historia a nadie.

**Hombre Tatuador:** Imposible. Nadie puede gobernarse a sí mismo. Tiene que someterse. Es el precio de la libertad. Y ahora nos toca decidir sobre su suerte.

**Él:** O mala suerte.

**Hombre Tatuador:** Destino que estuvo en sus manos hasta ahora; pero, no más. Nos toca actuar, es doloroso, pero tenemos que hacer lo que tenemos que hacer, podría levantar la mano contra uno de nosotros. No nos deja otra alternativa, no hay otra salida.

**Él:** Los límites de la imagen son los límites de mi mundo. Fuera de él, hay otros mundos que desconozco. Más allá se extiende una planicie que jamás recorreré y hay soles que nunca veré. Afuera están los otros, de los que apenas sé que son otros. Y más allá, otros de otros, en una sucesión interminable. No importa dónde mire, no importa en qué dirección lo haga, siempre se piensa lo mismo. Y yo de último siempre de último... Se podría pensar que, si miro en mi interior, me encontraré conmigo mismo. Al hurgar dentro de mí, un hallazgo se vuelve evidente: recorro el pabellón, intento abrir las puertas, llamo, pregunto si hay alguien. Nadie responde.

**Hombre Tatuador:** Todo se vendría abajo si lo dejamos marchar. ¿Qué dirían los demás? ¿Cómo alguien sin patria, sin dios, sin fe, puede irse libremente? ¿Cómo alguien que lo niega todo, y que reniega de todo, puede darnos la espalda y marcharse tan campante? ¿Cómo alguien que descrece, que ha hecho de su vida una apología de la duda, del cinismo, de la ironía, podría vivir entre nosotros?

**Él:** ¿Y si me voy al exilio?

**Hombre Tatuador:** En todas partes hay patria, en todas partes la gente cree, hay fe en todo los rincones, creencias y creencias. No hay lugar para aquellos que quieren vivir sin ley, sin orden, sin principios, sin estas verdades que nos permiten ser lo que somos.

**Él:** Verdades inútiles, religiones sangrientas, creencias absurdas, principios de los poderosos que nos aplastan a los de abajo. Enormes piedras que nos trituran contra el pavimento.

**Hombre Tatuador:** Allá usted, es su vida la que está en juego. Su recuerdo será breve. Nadie sabe que existe, no consta en el registro civil. Para nosotros ni siquiera ha nacido. Ni siquiera tiene un nombre completo, una dirección, unos estudios, unos títulos, unos parientes, unos jefes, unos hijos. No está registrado en el sistema financiero, jamás hizo un préstamo, carece de cuenta corriente, no tiene número de celular, no abrió una cuenta de Google o de Facebook. Usted no existe, no está aquí, jamás entró a este sitio de reclusión, porque no sabíamos cómo registrarlo.

**Él:** Estoy aquí, existo, aquí me tiene, míreme, soy un ser humano, una persona, sin patria, sin dios, sin ley, pero una persona. Llámeme como quiera, siéntese a conversar conmigo y le contaré qué me alegra, qué me entristece, qué me atormenta y qué ha dejado de importarme.

**Hombre Tatuador:** Demasiado tarde. Hemos reunido a los jurisperitos de mayor prestigio en la nación. Incluso se han hecho consultas a tribunales internacionales. Y no hay duda, ya que usted no existe, no está aquí, no ha sido registrado, no es un ciudadano ni un cliente ni un criminal, lo que pase con usted, efectivamente, es como si no pasara.

**Él:** ¿Qué quiere decir? ¿Qué van a hacer conmigo? No creo que se atrevan. Sería un crimen terrible.

**Hombre Tatuador:** ¿Se puede matar a alguien que no existe, se puede eliminar a quien no consta en los registros judiciales, se puede condenar a quien no ha sido juzgado?

**Él:** No, por favor. ¿En dónde está la oficina de registro? Voy corriendo para allá.

**Hombre Tatuador:** Pasó su hora, sus plazos se cumplieron, no hay vuelta atrás.

**Él:** Le doy la razón. Desde ahora seré el mejor patriota, la persona más creyente, creeré en todas las verdades, en las mentiras, en lo que me digan, sin oponer resistencia. ¡Por favor! No me maten.

**Hombre Tatuador:** ¿Matarle? No es el término correcto. Solo será como eliminar un objeto extraño del cuerpo social. Nuestros abogados lo han dicho con claridad: no estaremos cometiendo un crimen, será un acto físico, sin consecuencias ni jurídicas ni morales. Usted se ha excluido hasta tal extremo, que nuestras leyes, a las que no reconoce, no pueden protegerle.

**Él:** Algún derecho debo tener. Quiero un abogado, quiero un juicio justo, quiero que me oigan y defenderme.

**Hombre Tatuador:** ¿Ante las leyes de qué país, si usted no tiene patria? ¿Perdón de qué dios, si usted no tiene dios? ¿Misericordia de nosotros, si nosotros no valemos nada ante sus ojos? Y usted que sostiene que nada existe, nada tiene sentido, nada puede decir, ¿qué le importa desaparecer?

**Él:** Me importa mi vida. Ya sabré qué hago con ella, en qué creo y en qué no. *(Registrándose, se recuesta en la mesa, quedando en estado de suspensión).*

**Hombre Tatuador:** *(La luz va al off a lo largo del texto, dirigiéndose al cuerpo de Él).* Es amargo tu destino, triste consecuencia. Te miro y en ti me veo. No sé cómo decirlo. Nunca pertenecí a los 27... solo faltabas tú... me ordenaron infiltrarme para convencerte de que te registraras... Hoy recibí la noticia... Ha sido tan repentino.

No estaba previsto. Parece que era un movimiento que se estaba fraguando desde hace varios años. Y yo que creía que este sistema iba a ser eterno, luego de treinta años de magnífico gobierno, sin oposición, con una sola nación, un solo credo, un solo dios, un solo gobernante. Y acaban de decirme que cayó el tirano. Multitudes se agolpan en la calle. *(Dirigiéndose a Él y las pantallas, con el arma en la mano).* ¿Qué será de mí? ¿Acaso sufriré los mismos males? ¿Adónde me llevarán? He combatido contigo, he sonreído contigo, he llorado contigo. ¿Esto nos vuelve culpables? *(Mientras lleva lentamente el arma su boca, y ya en la oscuridad al final solo se escucha un disparo).* Espero que ustedes digan que yo fui magnánimo, que siempre fui tolerante, que solo acaté las órdenes que me dieron, que estaba dispuesto a dejarlos marchar, que siempre dije que este sistema estaba mal y debíamos cambiar.

*(En el fondo del escenario se encuentra el cuerpo del Hombre Tatuador en sombras, mientras que el cuerpo de Él ha desaparecido de la mesa y solo queda una pantalla que se enciende mostrando los 25 rostros en las pantallas que empiezan a salir de forma secuencial en una de las pantallas; al final queda la imagen de Él cambiado y alineado con el sistema, dirigiéndose al público en tono de discurso).*

**Él:** Reiteramos el anuncio para todos aquellos que les falta registrarse. Grandes son los beneficios, sin ningún perjuicio. La totalidad del bien posible para nosotros y para la sociedad. Todos los derechos, todas las ventajas. Podrán caminar libremente, sin temor a ser detenidos. Podrán descansar y dormir sin sobresaltos. Un trabajo asegurado, la educación al alcance de sus manos. El destino colocado bajo su voluntad. ¡Esta es la oportunidad! Hasta decidieron ampliar el plazo. Deberían pensarlo, tomarse su tiempo. El sistema está aquí, a su servicio. ¡Den el paso! ¡Atrévanse! ¡Firmen! ¡Regístrense! ¡Regístrense! ¡Regístrense! Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... Nombre... ¡Regístrate!

*(Off)*





# ***Graznatua y Pantacrúel***

---

*Isidro Luna*

## **Escena 1**

**Graznatúa:** Si yo subo, tú bajas.

**Pantacrúel:** Si yo avanzo, tú retrocedes.

**Graznatúa:** Si me quedo, te vas.

**Pantacrúel:** Te mantienes despierto, mientras yo duermo.

**Graznatúa:** No esperes nada de mí.

**Pantacrúel:** No espero nada de mí.

**Graznatúa:** Digo, de mí.

**Pantacrúel:** Por eso, de mí.

**Graznatúa:** No entiendes.

**Pantacrúel:** No entiendo.

**Graznatúa:** Empecemos.

**Pantacrúel:** Ya terminé.

**Pantacrúel:** ¿Y los venados ardientes?

**Graznatúa:** Que vienen de Australia.

- Pantacruel:** Me sumerjo.
- Graznatúa:** Yo floto a la deriva.
- Pantacruel:** La corriente te aleja de mí.
- Graznatúa:** Me alejo de mí.
- Pantacruel:** No, de mí.
- Graznatúa:** Por eso, de mí mismo.
- Pantacruel:** Ya empezamos.
- Graznatúa:** Ya concluimos.
- Pantacruel:** ¿Tienes las llaves?
- Graznatúa:** Se quedaron adentro.
- Pantacruel:** ¿Cómo entramos?
- Graznatúa:** ¿Y para qué queremos entrar?
- Pantacruel:** Estamos mejor aquí afuera.
- Graznatúa:** A la intemperie.
- Pantacruel:** En medio de la calle.
- Graznatúa:** Si yo fuera tú, cantarías una canción.
- Pantacruel:** Si yo fuera yo, cantarías una canción.
- Graznatúa:** ¿Te acuerdas de esa que tarareábamos cuando el motor del carro no podía subir la cuesta tan empinada?
- Pantacruel:** ¿Cómo sonaba?
- Graznatúa:** No logro acordarme.
- Pantacruel:** Mira, encontré las llaves.
- Graznatúa:** ¿Entramos?
- Pantacruel:** Tú primero, por favor.
- Graznatúa:** ¿Qué tramas?
- Pantacruel:** Nada, solo decía.
- Graznatúa:** Que pase yo primero.
- Pantacruel:** Exactamente.
- Graznatúa:** Yo siempre paso con algo de imprecisión.
- Pantacruel:** De lado, como si te deslizaras por un agujero angosto.
- Graznatúa:** No tengo ganas de entrar.
- Pantacruel:** ¿Adónde vamos?

**Graznatúa:** Yo me voy a...

**Pantacrue:** ¡Ah! ¡Ah!

**Graznatúa:** Solo decía.

**Pantacrue:** ¡Ah! ¡Ah!

**Graznatúa:** (*Entrando*). ¿Contento?

**Pantacrue:** ¿De qué?

**Graznatúa:** ¿De estar adentro?

**Pantacrue:** Se escucha un graznido. ¿Eres tú Graznatúa?

**Graznatúa:** ¿Quién más, Pantacrue?

**Pantacrue:** Préstame tu nombre.

**Graznatúa:** Tómallo por un instante.

**Pantacrue:** Para siempre.

**Graznatúa:** No puedo quedarme sin nombre. ¿Cómo me llamaría?

**Pantacrue:** Jamás te llamaría.

**Graznatúa:** Al menos un mensaje.

**Pantacrue:** Tampoco.

**Graznatúa:** Una carita feliz.

**Pantacrue:** Peor.

**Graznatúa:** Una llamada perdida.

**Pantacrue:** Te lo devuelvo, no me queda bien. Creo que engordé.

**Graznatúa:** Se te ve fofo.

**Pantacrue:** Fofofofofofof...

**Graznatúa:** Foforofof, foforofof.

**Pantacrue:** ¿Atravesamos el Bósforo?

**Graznatúa:** Quiero fumar, ¿me prendes un fósforo?

**Pantacrue:** Es una ignominia.

**Graznatúa:** No menciones esa palabra.

**Pantacrue:** Ignominia.

**Graznatúa:** Yo tenía una gata negra que se llamaba Ignominia.

**Pantacrue:** La condenada.

**Graznatúa:** Me la comí para curarme del asma.

## Escena 2

**Pantacrúel:** Acabo de llegar del centro.

**Graznatúa:** No sabía que existía un centro. Antes todo era periferia.

**Pantacrúel:** Está un poco ladeado, pero igual le llamamos centro.

**Graznatúa:** Habría que corregirlo. Vengo de estar al lado del centro.

**Pantacrúel:** Lo quitaron de los mapas.

**Graznatúa:** ¿Cuándo?

**Pantacrúel:** En este preciso instante, mientras hablabas.

**Graznatúa:** ¡Qué eficiencia!

**Pantacrúel:** ¡Qué deficiencia! Si así fuera en todo.

**Graznatúa:** ¿Y qué hacías allá en ese falso lugar?

**Pantacrúel:** Falseando.

**Graznatúa:** ¿Una cerradura?

**Pantacrúel:** Una noticia.

**Graznatúa:** ¿Era falsa?

**Pantacrúel:** Muy verdadera, pero quería que se viera como falsa y que empezaran a indagar hasta encontrarse que era realmente verdadera, aunque a continuación salieran a desmentirla y tuvieran que empezar a confirmarla otra vez.

**Graznatúa:** No entiendo nada.

**Pantacrúel:** De eso se trata.

**Graznatúa:** Te has dado cuenta de que siempre estás desmintiéndote.

**Pantacrúel:** Como si la mentira pudiera volverse para atrás y convertirse en verídica.

**Graznatúa:** Una vez dicha, le queda el tufito a falso.

**Pantacrúel:** Falso.

**Graznatúa:** Auténtico.

**Pantacrúel:** Recontra falso.

**Graznatúa:** Superevidente.

**Pantacrúel:** Déjame ver qué tienes en la cabeza. Estás llenos de piojos, de esos que contagian la duda, el escepticismo, el nihilismo, el soroche, la trasnoche.

**Graznatúa:** ¿Con qué me lavaré?

**Pantacruel:** Con una fuerte dosis de ácido ascórbico y doce cabezazos contra la pared.

**Graznatúa:** Pantacruelo.

**Pantacruel:** Graznacruelo.

**Graznatúa:** Amorfo.

**Pantacruel:** Morfema.

**Graznatúa:** Blasfema.

**Pantacruel:** Como mi gata. Ella se llamaba Blasfemia.

**Graznatúa:** ¡Ah! También tienes una gata.

**Pantacruel:** Blasfemia, Blasfemia, Blasfemia.

**Graznatúa:** ¿Y resultó que era cierto?

**Pantacruel:** Ciertísimo, tanto que no cabía la menor duda.

**Pantacruel:** Una evidencia apodóctica.

**Graznatúa:** Querrá decir apodóctica.

**Pantacruel:** ¿De apodo o de docto?

**Graznatúa:** Si son lo mismo.

**Pantacruel:** Mírame cómo me apoyo en ella y desde mi superioridad te miro.

**Graznatúa:** Estoy hundido.

**Pantacruel:** Se te ve tan lejos.

**Graznatúa:** ¿Puedes pasarme la lupa?

**Pantacruel:** Aquí tienes.

**Graznatúa:** Así estamos más cerca.

**Pantacruel:** Me das un abrazo.

**Graznatúa:** No es para tanto.

**Pantacruel:** Uno de mentira.

**Graznatúa:** ¿Y cómo se da un abrazo de mentira?

**Pantacruel:** Así, así. (Abrazándose a él mismo).

**Graznatúa:** ¡Qué bien te abrazas!

**Pantacruel:** Soy un experto. Todas las noches hago mi rueda de ejercicios abracísticos.

**Graznatúa:** Abracadabra.

**Pantacruel:** ¿Te adivino el futuro?

**Graznatúa:** Imposible.

**Pantacruel:** Soy un experto.

**Graznatúa:** Inaceptable.

**Pantacruel:** Lo hago todos los días.

**Graznatúa:** ¿Y qué dice el futuro?

**Pantacruel:** Nada porque no existe.

**Graznatúa:** ¿Y cómo sabes si nunca has ido hasta allá?

**Pantacruel:** Ayer no más estuve tan cerca, queda al lado del centro que ya no está en los mapas.

**Graznatúa:** ¿Y todavía insistes en leerme el futuro? ¿Por qué no me lo cantas? Por lo menos, una recitación, un ruego, una imploración.

**Pantacruel:** Plegaria por el futuro.

**Graznatúa:** Espera me acomodo la corbata.

**Pantacruel:** Cantata por el futuro.

**Graznatúa:** Me recuesto sobre el sofá.

**Pantacruel:** Amor fino por el futuro.

**Graznatúa:** Me pongo los audífonos.

**Pantacruel:** ¿Se siente bien?

**Graznatúa:** Mañana estaré mejor.

**Pantacruel:** ¿Estás muy deprimido?

**Graznatúa:** Se me ha hecho un agujero en el vientre.

**Pantacruel:** ¿Otro?

**Graznatúa:** ¡Por favor! Más seriedad.

### Escena 3

**Graznatúa:** ¿Vendrás mañana?

**Pantacruel:** ¿Mañana? ¿Qué es eso?

**Graznatúa:** El día mañana, cuando se termine el de hoy y comience otro.

**Pantacruel:** Cuando llegue también será ahora. Siempre es ahora.

**Graznatúa:** Mañana será mañana.

**Pantacruel:** Nadie ha ido hasta allá y ha conseguido volver.

**Graznatúa:** Déjate de tonterías, ¿vendrás o no?

**Pantacrúel:** Depende.

**Graznatúa:** ¿De qué?

**Pantacrúel:** De si hay mañana.

**Graznatúa:** Por supuesto, amanecerá como todos los días.

**Pantacrúel:** ¡Qué va! A lo mejor amanece lloviendo.

**Graznatúa:** Lloverá, tiempo futuro.

**Pantacrúel:** Mera argucia de las palabras. Con ellas puedo decir lo que me plazca. Por ejemplo: tienes un cerebro de hormiga.

**Graznatúa:** Protesto.

**Pantacrúel:** Es solo un ejemplo.

**Graznatúa:** Nos vemos aquí a la hora de siempre.

**Pantacrúel:** La hora de siempre... ¡cómo me gusta esa frase! Toma en cuenta que acabas de unir dos cosas imposibles: hora y siempre. Si es una hora, ya no es eternamente. Y si es eternamente, ha dejado de ser una hora.

**Graznatúa:** Siempre quiere decir de manera constante y repetitiva.

**Pantacrúel:** Entonces no sería siempre, que no admite excepciones. No puedes decirme que llegue siempre a las doce, pero no los martes.

**Graznatúa:** ¿Vendrás mañana?

**Pantacrúel:** Seguro vengo, que sea mañana, no tengo la menor idea.

**Graznatúa:** Que sea pasado mañana.

**Pantacrúel:** Está bien. Nos vemos traspasado mañana.

**Graznatúa:** ¿Temprano?

**Pantacrúel:** Tempranillo porque el vino me gusta no tan madurado, lo prefiero con un sabor todavía a uva salvaje.

**Graznatúa:** Yo prefiero los amargos.

**Pantacrúel:** ¿Por qué será?

**Graznatúa:** ¿Qué insinúas?

**Pantacrúel:** Sugiero, dejo entrever, atisbo, sospecho...

**Graznatúa:** Di de una vez.

**Pantacrúel:** Que te gustan los vinos bien añejados.

**Graznatúa:** Quiero que me asegures que asistirás a la cita a la hora marcada.

**Pantacrúel:** Te has enterado de que me compré un seguro que me permite atrasarme.

**Graznatúa:** Tendrás que atenerte a las consecuencias.

**Pantacrúel:** Me duele el omóplato izquierdo.

**Graznatúa:** Déjame tocarle. Será una contractura de tantas preocupaciones.

**Pantacrúel:** Creo que es de tanto alzar me de hombros.

**Graznatúa:** Un levantamiento político contra todo y contra todos.

**Pantacrúel:** Me paso todo el tiempo mirando hacia un lado y otro, nunca de frente.

**Graznatúa:** Es un ejercicio doloroso.

**Pantacrúel:** Intento ver quién me persigue.

**Graznatúa:** ¿Y el derecho?

**Pantacrúel:** Jodido. Como muy bien sabes hay una disyunción brutal que contrapone justicia y derecho.

**Graznatúa:** Ya decía que no hay derecho justo ni justicia que se transforme en derecho sin perder el alma.

**Pantacrúel:** Atropellas mis derechos.

**Graznatúa:** Apenas un pisotón.

**Pantacrúel:** Con este dolor y sin poder caminar, no podré venir.

**Graznatúa:** Me habías prometido.

**Pantacrúel:** Jamás. Además, las promesas se hicieron para no cumplirlas.

**Graznatúa:** ¡Por favor!

**Pantacrúel:** No.

**Graznatúa:** ¡Te lo ruego!

**Pantacrúel:** No.

**Graznatúa:** ¡Te lo pido encarecidamente!

**Pantacrúel:** Entonces nos encontramos mañana a la misma hora en el mismo lugar con nuestros mismos rostros y nombres.

**Graznatúa:** ¡Qué aburrido! Me cambiaré de cara y tendrás que adivinar quién soy.

**Pantacrúel:** Yo seré como siempre Pantacrúel.

**Graznatúa:** Y prefiero que cambiemos la hora. ¿Te parece a las cinco?

**Pantacrúel:** Dale con el tema de las cinco de la tarde.

**Graznatúa:** Cuatro y treinta uno.



#### Escena 4

**Pantacruel:** ¡Cuac, cuac, cuac!

**Graznatúa:** (*Ronroneando*). Prrrrrrrrrrrrrr

**Pantacruel:** ¡Cuac, cuac, cuac!

**Graznatúa:** Prrrrrrrrrrrrrrrrrr

**Pantacruel:** Graznapúa me pinchas.

**Graznatúa:** Prrrrrrrrrrrrrrrrrr

**Pantacruel:** Graznamuuuuuuuuuu

**Graznatúa:** Muuuuuuuuuuuuu Prrrrrrrrrrrrrr

**Pantacruel:** Permítame saludarle.

**Graznatúa:** Siga, siga.

**Pantacruel:** Buenos días.

**Graznatúa:** Buenos días. ¿Qué le trae por aquí?

**Pantacruel:** De paso.

**Graznatúa:** Como un caballo.

**Pantacruel:** Permítame sentarme a su lado.

**Graznatúa:** Su rostro se está poniendo azulado.

**Pantacruel:** Es que me encanta el mar.

**Graznatúa:** Se le ve la facha de cangrejo.

**Pantacruel:** Surfear en las grandes olas.

**Graznatúa:** Con su cuerpo de tortuga.

**Pantacruel:** Es usted un adefesio.

**Graznatúa:** Habrá leído mi epístola a los Efesios.

**Pantacruel:** Me pego un tiro.

**Graznatúa:** Donde relato las peripecias que tuve que pasar para llegar hasta aquí.

**Pantacruel:** Bienvenido, al fin podemos tenerle entre nosotros.

**Graznatúa:** Me encanta el lugar.

**Pantacruel:** Desde aquí se contempla a la gente que atraviesa por los almacenes en oferta.

**Graznatúa:** Estoy aquí por las rebajas.

**Pantacruel:** Tan bajo ha caído.

**Graznatúa:** Hasta el sótano. Allí está el outlet.

**Pantacrúel:** Me asombra viniendo de usted.

**Graznatúa:** ¿Qué esperaba?

**Pantacrúel:** Un poco más de decencia.

**Graznatúa:** En esencia todos somos iguales.

**Pantacrúel:** Y distintos.

**Graznatúa:** Distintamente iguales.

**Pantacrúel:** Unos con tinta negra y otros con blanca.

**Graznatúa:** Quisiera un brownie.

**Pantacrúel:** No sabía que tenía esos gustos.

**Graznatúa:** ¿Y tú qué haces aquí?

**Pantacrúel:** Quedamos en encontrarnos.

**Graznatúa:** ¿Yo? ¿Contigo? Imposible.

**Pantacrúel:** A las cuatro y treinta y uno.

**Graznatúa:** Ya es las cuatro y treinta y dos.

**Pantacrúel:** Cuatro y treinta y tres.

**Graznatúa:** Cuatro y treinta y cuatro.

**Pantacrúel:** ¿Cómo pasa el tiempo?

**Graznatúa:** Tic, tac, tic, tac.

**Pantacrúel:** Tic, tac, toe.

**Graznatúa:** Acepto que nos encontremos.

**Pantacrúel:** Buenas tardes.

**Graznatúa:** Buenas tardes.

**Pantacrúel:** Gracias por la puntualidad.

**Graznatúa:** He traído lo que le había prometido.

**Pantacrúel:** ¡Qué dulce!

**Graznatúa:** Está hecho con estevia.

**Pantacrúel:** ¡Qué decepción! Siento tener que devolverle.

**Graznatúa:** Ni siquiera le ha echado una ojeada.

**Pantacrúel:** Desde el primer párrafo me pareció soso.

**Graznatúa:** So... so.

**Pantacrúel:** Aléjese un poco y vuelva a entrar.

**Graznatúa:** (Volviendo a entrar). ¿Hay alguien aquí?

**Pantacruel:** A sus órdenes.

**Graznatúa:** Inclínese ante el maestro.

**Pantacruel:** Tengo tortícolis.

**Graznatúa:** Comience a adularme.

**Pantacruel:** Tengo la lengua áspera.

**Graznatúa:** Dígame lo que quiero oír.

**Pantacruel:** ¡Cuac, cuac, cuac!

**Graznatúa:** ¡Qué soberbio discurso! No lo habrá escrito usted.

**Pantacruel:** Es mi primera creación original.

**Graznatúa:** Con lo que me encantan las copias.

**Pantacruel:** Prefiere una copla flamenca.

**Graznatúa:** Mejor una de cinzano.

**Pantacruel:** Con unas gotitas de jugo de naranja.

**Graznatúa:** (*Inmóvil primero y luego brusco*). Pantacruel, ¿en dónde estamos?

**Pantacruel:** Creo que estamos perdidos, Graznatúa.

**Graznatúa:** Es el mismo lugar al que venimos todas las tardes.

**Pantacruel:** Estamos perdidos en el lugar de siempre.

**Graznatúa:** No reconozco nada.

**Pantacruel:** Ni siquiera sé cómo hemos llegado hasta acá.

**Graznatúa:** Esa señora nos está mirando.

**Pantacruel:** Seguramente nos conoce.

**Graznatúa:** No la recuerdo.

**Pantacruel:** Y ese señor te está saludando. Respóndele.

**Graznatúa:** No sé quién es.

**Pantacruel:** No importa, no se vaya a enojar.

**Graznatúa:** ¡Hola, hola!

**Pantacruel:** (Haciendo la ola). Ola, ola, ola.

**Graznatúa:** Quiero que vuelva a ser como antes.

**Pantacruel:** Nunca más.

**Graznatúa:** Extraño el lugar donde pasamos tantas horas.

**Pantacruel:** Es este donde estamos.

**Graznatúa:** Ya no es el mismo.

**Pantacruel:** Las cosas han cambiado.

**Graznatúa:** Y nosotros seguimos siendo los mismos.

## Escena 5

**Pantacruel:** Has puesto una cara extraña.

**Graznatúa:** Es tu imaginación. Yo me veo igual.

**Pantacruel:** Se está frunciendo el ceño, ampliando la frente, ensanchando los pómulos.

**Graznatúa:** Me recostaré en la tierra húmeda mientras miro pasar las nubes.

**Pantacruel:** Tu pelo se ha puesto blanco.

**Graznatúa:** Cerraré los ojos y me imaginaré que oigo la canción más maravillosa, tocada exclusivamente para mis oídos.

**Pantacruel:** Se te alargan las piernas. No eras tan alto. Pareces un jugador de básquet.

**Graznatúa:** El ruido de las olas rompiendo contra el farallón me arrullará.

**Pantacruel:** Y esas orejas puntiagudas.

**Graznatúa:** El viento me susurra poemas.

**Pantacruel:** Y los labios tan gruesos.

**Graznatúa:** ¿Ya pasó?

**Pantacruel:** No todavía. Sigues irreconocible.

**Graznatúa:** ¿Qué haré? Por lo menos tú sabes quién soy.

**Pantacruel:** Ya no estoy tan seguro. Estás tan cambiado.

**Graznatúa:** Reconoces mi voz, mis gestos.

**Pantacruel:** No se te escuchaba tan ronco y ese movimiento tembloroso de las manos antes no lo tenías.

**Graznatúa:** Apenas hace unos instantes estaba contigo y tú me conocías perfectamente.

**Pantacruel:** Creo que ya no eres Graznatúa.

**Graznatúa:** ¿Quién podría ser?

**Pantacruel:** Un desconocido cualquiera.

**Graznatúa:** ¿Qué estaría haciendo aquí?

**Pantacrue:** Pasabas, nada más.

**Graznatúa:** Ahora que lo pienso, me dirigía a la plaza central.

**Pantacrue:** Te detuviste para preguntarme cuál era el camino más corto.

**Graznatúa:** ¿Y qué me respondiste?

**Pantacrue:** Que ninguno.

**Graznatúa:** ¿Cómo puede ser?

**Pantacrue:** Porque no eras tú quién iba en la búsqueda del centro de la ciudad.

**Graznatúa:** ¿Y qué hice yo?

**Pantacrue:** Te has quedado aquí, a pesar de mi insistencia para que te marcharas lo antes posible.

**Graznatúa:** ¿Volvió mi rostro a la normalidad?

**Pantacrue:** Como si alguna vez hubieras tenido algo que ver con la normalidad.

**Graznatúa:** Digo mi cara de siempre.

**Pantacrue:** Ese tipo de cara ha caído en desuso. Se te ve antiguo, pasado de moda, con un aspecto de abuelita.

**Graznatúa:** Ahora que me miro me doy cuenta.

**Pantacrue:** ¿También yo?

**Graznatúa:** Sigue siendo el mismo, con ese rictus extraño de asco de todo.

**Pantacrue:** Siempre me imaginé con otro rostro. Este no me queda bien.

**Graznatúa:** Deberían operarlo hasta que te quede perfecto.

**Pantacrue:** Necesitaría demasiadas modificaciones.

**Graznatúa:** Momificaciones.

**Pantacrue:** Modelizaciones.

**Graznatúa:** Yo le poblaría las cejas.

**Pantacrue:** Me recortaría los párpados.

**Graznatúa:** Le pondría un bigotito levantado.

**Pantacrue:** Una mirada nostálgica.

**Graznatúa:** De alguien acostumbrado a mirar desde lejos.

**Pantacrue:** Como si esperara que alguien asome.

**Graznatúa:** Y apareciera entre los árboles.

**Pantacruel:** Me colocaría en la cabeza unos pensamientos elevados.

**Graznatúa:** Y se quedaría suspendido en el aire.

**Pantacruel:** Como un globo lleno de nitrógeno.

**Graznatúa:** Al que pincharíamos. ¡Qué lindo oír el estallido! ¡Pum! El señor Pantacruel se esfumó.

**Pantacruel:** Un acto de magia. Así vuelvo a asomar detrás de ti. Quisiera unos ojos vivos, saltones, negros, profundos, con unas pupilas dilatadas.

**Graznatúa:** Con los que pudiera escudriñar los secretos más escondidos.

**Pantacruel:** Descubrir lo que las personas tienen dentro, aquello que ocultan, lo que no le dicen a nadie.

**Graznatúa:** ¡Oh decepción!

**Pantacruel:** Cruda realidad.

**Graznatúa:** Desnuda evidencia.

**Pantacruel:** Estamos vacíos por dentro.

**Graznatúa:** Recostado en el camastro, con el cráneo trepanado, el doctor me pregunta qué siento.

**Pantacruel:** Nada.

**Graznatúa:** Extrae otro pedazo con el sacabocado.

**Pantacruel:** ¿Y ahora?

**Graznatúa:** Nada. Ni siquiera un cosquilleo.

**Pantacruel:** Llega hasta la hipófisis y la corta en dos.

**Graznatúa:** Me provoca una risa nerviosa.

**Pantacruel:** Claro, le están cortando los nervios. ¿Qué esperaba?

**Graznatúa:** Que la persona que esperamos tan intensamente se apiade de nuestros deseos y se presente.

**Pantacruel:** ¿Esperamos a alguien?

**Graznatúa:** En realidad, no.

**Pantacruel:** ¿Y por qué lo dices?

**Graznatúa:** Porque es preferible pensar que esperamos a que no esperamos.

**Pantacruel:** Pero es mentira.

**Graznatúa:** Aun así, es mejor imaginarse que estamos sentados a la vera del camino con la mirada nostálgica, ansiosos de que una figura se fuera delineando contra el horizonte. Saltaríamos de gusto. Nos tomaríamos de

las manos y nos pondríamos a bailar.

**Pantacrue!**: Nunca sucederá.

**Graznatúa**: ¡Qué lindo soñar en aquello que nunca sucederá!

**Pantacrue!**: A mí me da igual.

**Graznatúa**: ¿Y entonces para qué quiere una mirada nostálgica?

**Pantacrue!**: Porque me vería más seductor.

**Graznatúa**: ¿Más?

**Pantacrue!**: Seductor.

**Graznatúa**: ¿Seductor?

**Pantacrue!**: Atractivo.

**Graznatúa**: ¿Atractivo?

**Pantacrue!**: Interesante.

**Graznatúa**: ¿Interesante?

**Pantacrue!**: Porque se me pega la gana de tener una mirada nostálgica.

**Graznatúa**: Solo le falta que le chorree la baba.

**Pantacrue!**: Como un perro acezando luego de haber corrido detrás de un hueso de plástico.

**Graznatúa**: Me presta su perro para sacarlo a pasear.

**Pantacrue!**: Tome usted. Sosténgalo con firmeza porque se lanza a correr apenas pisa la calle.

**Graznatúa**: No está bien educado.

**Pantacrue!**: Es un perro con ínfulas de cazador.

**Graznatúa**: Descuide, tengo experiencia.

**Pantacrue!**: ¿En pasear perros?

**Graznatúa**: En tratar con los que tienen ínfulas.

## **Escena 6**

**Pantacrue!**: Ha llegado el día tan ansiado.

**Graznatúa**: ¡Tan pronto! No estoy preparado. **Pantacrue!**: Tampoco yo. Tenemos que atenernos a las consecuencias.

**Graznatúa**: ¿Está seguro? Puede haberse equivocado de fecha.

**Pantacruel:** Lo tengo marcado en el calendario desde hace un año.

**Graznatúa:** Dejémoslo para mañana.

**Pantacruel:** Imposible. Es hoy.

**Graznatúa:** Mañana también será hoy.

**Pantacruel:** Será otro hoy. Apresurémonos porque nos hemos comido tres horas.

**Graznatúa:** Ahora mismo me rasuro.

**Pantacruel:** Yo me pongo mi mejor corbata.

**Graznatúa:** Si nunca la usa.

**Pantacruel:** La estuve guardando para esta ocasión.

**Graznatúa:** A mí me da igual cómo se vista. ¿Se podrá hacer una excepción?

**Pantacruel:** Está decidido, regulado, sentenciando, marcado, normado, calendarizado.

**Graznatúa:** Me hubiera avisado ayer para prepararme.

**Pantacruel:** Se trataba de tomarlo de sorpresa.

**Graznatúa:** No es justo.

**Pantacruel:** ¿Y quién dijo que lo fuera?

**Graznatúa:** ¿Está dispuesto a ser injusto conmigo?

**Pantacruel:** Contigo y con cualquiera.

**Graznatúa:** En cambio, tú llevas el año entero preparándote.

**Pantacruel:** Suerte de algunos.

**Graznatúa:** ¿Qué debo hacer?

**Pantacruel:** Sentarte tranquilamente y vivir el día que siempre quisimos que llegue.

**Graznatúa:** Mientras tanto...

**Pantacruel:** Nada, allí pacientemente dejando que transcurran las horas y sintiendo el deslizarse del tiempo entre los dedos.

**Graznatúa:** ¡Qué aburrimiento! ¿Sucederá algo especial?

**Pantacruel:** ¿Por qué?

**Graznatúa:** Porque es un día especial.

**Pantacruel:** No, totalmente normal.

**Graznatúa:** ¿Por qué lo esperamos?

**Pantacruel:** Es nuestra ocasión de atrapar el tiempo entre las manos,



de experimentar cómo nos atraviesa, de percibir cómo lame el cerebro y lo despoja de recuerdos.

**Graznatúa:** ¡Ah! Un insecticida de la conciencia.

**Pantacrúel:** En tu caso, llena de ácaros.

**Graznatúa:** Ahora entiendo por qué me pica tanto. Creía que era un sentimiento de culpa.

**Pantacrúel:** Tienes que fijar tu mirada en el reloj de la pared. Prohibido pestañear.

**Graznatúa:** Se me secarán los ojos y no podré llorar.

**Pantacrúel:** Haremos una excepción.

**Graznatúa:** ¿Comienzo?

**Pantacrúel:** Cuando quieras.

**Graznatúa:** (*Llorando, gimoteando*). ¡Ay, ay, ay! ¡Qué será de mí!

**Pantacrúel:** Con más convicción.

**Graznatúa:** (*Dando alaridos*). ¡Ay, ay, ay! ¡Qué será de mí! ¿Así está bien?

**Pantacrúel:** Más o menos.

**Graznatúa:** No puedo contenerme la risa.

**Pantacrúel:** Puedes reírte de ti mismo.

**Graznatúa:** Tú eres más ridículo. ¿Me permites burlarme de ti?

**Pantacrúel:** Con toda confianza.

**Graznatúa:** Ja, ja, ja... (*Estallando en una carcajada*).

**Pantacrúel:** Estamos cerca de que se termine el día tan ansiado.

**Graznatúa:** Un poco banal. Invitemos a una banda de pueblo.

**Pantacrúel:** Hemos fracasado.

**Graznatúa:** Ahora dirá que mañana tenemos que repetirlo.

**Pantacrúel:** Las oportunidades son calvas.

**Graznatúa:** Desciende un águila sobre la cabeza desnuda y comienza a picotearla.

**Pantacrúel:** Creerá que dentro hay algo valioso.

**Graznatúa:** Fragmentos de conversaciones que nunca concluyeron, de palabras cortadas, de discursos frustrados, de mensajes perdidos, de diálogos que en realidad eran monólogos.

## Escena 7

**Graznatúa:** ¿Y esa cara de angustia?

**Pantacrúel:** Tuve un contratiempo.

**Graznatúa:** ¿Muy complicado?

**Pantacrúel:** Como cualquier otro.

**Graznatúa:** ¿Más o menos difícil?

**Pantacrúel:** No sé, es el primero que tengo.

**Graznatúa:** Serán problemas económicos, familiares, emocionales, deportivos, inconscientes, colectivos, que vienen del pasado o que se proyectan al futuro, de esos que reptan por el piso y que en el momento menos esperado se lanzan encima de nosotros.

**Pantacrúel:** No era de esos.

**Graznatúa:** Fue a una cita de negocios y su socio no llegó. Le negaron un préstamo. Salió mal en los exámenes. Le aumentaron los impuestos. Le descubrieron el fraude. Le atraparon con las manos en la masa en un delito flagrante.

**Pantacrúel:** Ni tan fragante.

**Graznatúa:** Apeataba a juicio, abogados, cortes, leyes, sentencias.

**Pantacrúel:** Efectivamente, tiene que ver con los cortes.

**Graznatúa:** Se cercenó una pierna de puro accidente, se cortó una oreja como torero, se dio la cabeza contra el vidrio, se dedicó a rasgarse la piel con una navaja afilada.

**Pantacrúel:** Como siempre, exagera.

**Graznatúa:** Le cortaron la luz por falta de pago o la palabra porque usted es tan insistente.

**Pantacrúel:** No me cortaron nada.

**Graznatúa:** ¿Qué cortes, en dónde, cuándo?

**Pantacrúel:** Le acabo de decir: contratiempo.

**Graznatúa:** Pasó una noche de perros, en sus pesadillas alguien le apretaba el pescuezo quitándole la respiración, nada de lo que se propuso hacer le salió bien.

**Pantacrúel:** Cortes en el tiempo.

**Graznatúa:** Pisó sin querer su reloj y se hizo trizas, las horas salieron volando y los minutos se doblaron clavándose en ellos mismos.

**Pantacrúel:** Una tijera que cortaba el tiempo en pedazos minúsculos.

**Graznatúa:** ¡Ah! Se dedicó a tije-tear el calendario.

**Pantacrue:** ¿Cómo le digo?

**Graznatúa:** Con mucho tino y sutilmente, que sea apenas una sugerencia y que el impacto no sea tan fuerte.

**Pantacrue:** ¿Y esa cara de preocupación, ni que le hubiera sucedido a usted?

**Graznatúa:** Desagradecido.

**Pantacrue:** ¡Eso, le atinó! ¡Desaparecido! Segmentos enteros del tiempo habían desaparecido.

**Graznatúa:** Estarán en uno de esos cajones donde guarda todo.

**Pantacrue:** El reloj se saltaba de las tres y media a la cuatro directamente. No tengo idea dónde fue a parar esa media hora.

**Graznatúa:** Allí mismo estará, por la edad ya se le olvidan las cosas.

**Pantacrue:** Después se repitió. Entre las seis y seis y media había un vacío completo. Siento que el tiempo se está contrayendo.

**Graznatúa:** El tiempo contra el tiempo.

**Pantacrue:** Contratiempo.

**Graznatúa:** Ahora hay una tienda virtual donde usted puede comprar tiempo. Dos libras de minutos por favor, envueltas para regalo.

**Pantacrue:** ¿Podría extenderme este día unos cuarenta minutos, porque tengo que enviar un informe?

**Graznatúa:** Quiero hacer un préstamo: tres horas para el domingo.

**Pantacrue:** Sandeces. El tiempo se perdió y punto.

**Graznatúa:** Es irrecuperable.

**Pantacrue:** Desgraciadamente la máquina que devora el tiempo se está comiendo el futuro.

**Graznatúa:** ¿Futuro? No había escuchado ese término.

**Pantacrue:** Lo que viene después del presente.

**Graznatúa:** Lo que viene después del presente es otro presente.

**Pantacrue:** El futuro donde esperamos que sucedan cosas nuevas, que rompan la rutina, que escapen a esta miserable existencia.

**Graznatúa:** Nunca lo he conocido.

**Pantacrue:** Habrá aprendido que existe el tiempo futuro perfecto, pluscuamperfecto.

**Graznatúa:** Retórica, palabras, voces sinsentido.

**Pantacrúel:** No puede negar que las palabras se refieren a algo que se encuentra afuera.

**Graznatúa:** ¡Fuera, fuera!

**Pantacrúel:** ¿Me está expulsando? ¿Quiere que me vaya?

**Graznatúa:** ¡Fuera, fuera!

**Pantacrúel:** Me niego a marcharme. Este también es mi lugar.

**Graznatúa:** ¿De qué habla? Estaba espantando una mosca.

**Pantacrúel:** Entonces, ¿no quiere que me retire?

**Graznatúa:** ¿Por qué quiere irse? ¿Está cansado?

**Pantacrúel:** Estoy bien. Creí que se refería a mí.

**Graznatúa:** Siempre se lo toma tan a pecho.

**Pantacrúel:** Me quedo.

**Graznatúa:** ¿Para qué?

**Pantacrúel:** Por el gusto de quedarme.

**Graznatúa:** Podría quedarse en otra parte. Aléjese, estos dos metros cuadrados son exclusivamente míos.

**Pantacrúel:** Y estos tres me pertenecen.

**Graznatúa:** ¿Cómo se siente allá?

**Pantacrúel:** El clima no está tan bueno. Llovizna y hace frío. ¿Y en su lugar?

**Graznatúa:** Hace un sol esplendoroso.

**Pantacrúel:** Aquí es invierno.

**Graznatúa:** Acá siempre es primavera.

**Pantacrúel:** ¿Me presta su espacio?

**Graznatúa:** Desde luego, venga. Yo tomaré el suyo.

**Pantacrúel:** ¿Por cuánto tiempo?

**Graznatúa:** Un par de horas.

**Pantacrúel:** Demasiado.

**Graznatúa:** Una hora y cuarto.

**Pantacrúel:** Abríguese, se ve a lo lejos una tormenta.

**Graznatúa:** ¡Qué contratiempo!

## **Escena 8**

**Pantacrúel:** Me he percatado de que tú no te das cuenta.

**Graznatúa:** Soy una persona extremadamente perspicaz.

**Pantacrúel:** Cuestión que ponga en duda muy seriamente.

**Graznatúa:** No hay hecho que me pase desapercibido.

**Pantacrúel:** Me he preguntado si no tiene problemas de visión.

**Graznatúa:** Veo perfectamente y, antes de que lo diga, escucho susurros.

**Pantacrúel:** No sé qué le pasa, pero algo le pasa.

**Graznatúa:** También yo me dado cuenta de que algo no anda bien.

**Pantacrúel:** Cojea del lado izquierdo. ¿Se le amortiguó la pierna?

**Graznatúa:** Tengo la sensación de que estoy funcionando a medias.

**Pantacrúel:** Una parte de su cuerpo está bien definida, pero la otra aparece borrosa.

**Graznatúa:** Parezco una mezcla de dos pantallas, una de alta resolución y otra de baja.

**Pantacrúel:** Como si el renderizado se hubiera quedado a mitad del camino.

**Graznatúa:** En este encierro, me doy cuenta de que hoy no es sábado.

**Pantacrúel:** Y no es capaz de saber que es lunes.

**Graznatúa:** Percibo que no salí a comprar las cosas.

**Pantacrúel:** Ha olvidado lo que hizo y se ha quedado con lo que no hizo.

**Graznatúa:** Ahora soy una conciencia del no.

**Pantacrúel:** Fue penetrado por el virus del sin.

**Graznatúa:** No conocía esa amenaza.

**Pantacrúel:** Ha infectado montones de programas y ha saltado a su cuerpo.

**Graznatúa:** Sin lugar a duda.

**Pantacrúel:** Sin posibilidad de cura.

**Graznatúa:** Sin vuelta atrás.

**Pantacrúel:** Sintético.

**Graznatúa:** Concentrado.

**Pantacrúel:** Como un paquete de pulpa de fruta.

**Graznatúa:** Una vida breve.

**Pantacrúel:** Que es la de todos.

**Graznatúa:** ¿Sueña alguna vez conmigo?

**Pantacrúel:** Una pregunta impertinente.

**Graznatúa:** Espero que no se niegue a responderla.

**Pantacrúel:** Podría tener consecuencias desastrosas.

**Graznatúa:** Me haré cargo. ¿Sueña conmigo?

**Pantacrúel:** Me pregunta si cuando estoy recostado a su lado, tendido en la arena, escuchando el graznido de los pájaros, ¿sueño?

**Graznatúa:** Pregunto si sueña conmigo sin importar donde esté acostado.

**Pantacrúel:** Depende mucho de dónde me haya agarrado el sueño.

**Graznatúa:** Supongamos que en el tren de regreso.

**Pantacrúel:** En ese caso...

**Graznatúa:** No se detenga.

**Pantacrúel:** Es que el tren se ha parado.

**Graznatúa:** Maldita máquina. Cuando se encuentra en su cama, bien acomodado.

**Pantacrúel:** En esas ocasiones...

**Graznatúa:** Otra vez.

**Pantacrúel:** ... no sueño.

**Graznatúa:** Roncando en el sofá.

**Pantacrúel:** Allí sí sueño con usted.

**Graznatúa:** Cuénteme.

**Pantacrúel:** No lo recuerdo del todo.

**Graznatúa:** Los fragmentos.

**Pantacrúel:** Quedaron desperdigados de la fuerza del impacto.

**Graznatúa:** ¿Y qué hizo?

**Pantacrúel:** Llamé a la policía para que se hiciera cargo.

**Graznatúa:** Pero era un sueño.

**Pantacrúel:** ¿Quién dijo que lo fuera? Usted me preguntó por los fragmentos.

**Graznatúa:** ¿Sueña conmigo?

**Pantacrúel:** Le ha picado la mosca de la curiosidad.

**Graznatúa:** Quiero saberlo todo.

**Pantacrúel:** No quiero contarle nada.

**Graznatúa:** Dígame de una vez.

**Pantacrue:** Usted se acerca con un helado en la mano y me lo entrega. Le acepto y me pongo a lamerle sin quitarle los ojos de encima.

**Graznatúa:** ¿A mí?

**Pantacrue:** Al helado. No me interrumpa, que se me olvida. Entra una mujer entrada en años, me da la espalda y sale inmediatamente. Usted regresa con una bandeja, no alcanzó a ver qué trae en ella. Muevo la cabeza y usted se pone triste. Unos pájaros alocados se estrellan contra los vidrios. Afuera es Singapur y adentro es México.

**Graznatúa:** ¿Qué sentido puede tener?

**Pantacrue:** Ninguno.

**Graznatúa:** Me consuela saber que sueña conmigo.

**Pantacrue:** ¿Y usted?

**Graznatúa:** Yo también sueño conmigo. Me miro avanzar triunfante y dichoso, mientras el viento revolotea en mi pelo y se abre ante mí un mundo lleno de esperanzas, donde suena mi música preferida y las risas de los niños inundan el parque.

**Pantacrue:** ¿Y en qué momento aparezco?

**Graznatúa:** No pretenda meterse en mi sueño. Lo echará a perder.

## **Escena 9**

**Pantacrue:** Me hubiera gustado llegar a la casa de campo, entrar por el camino flanqueado de eucaliptos, traspasar el jardín de olores mágicos, subir hasta lo más alto y mirar el valle verde extenderse ante mis ojos.

**Graznatúa:** Todavía está a tiempo.

**Pantacrue:** He perdido las ganas. Me detuve aquí a tomar aliento y nunca pude recuperar el deseo de seguir. Tampoco estoy a gusto en este lugar.

**Graznatúa:** Debería hacer un esfuerzo.

**Pantacrue:** Dé el ejemplo.

**Graznatúa:** ¿Yo? Yo nací aquí, nunca pretendí irme ni buscar otras tierras.

**Pantacrue:** Quizás en otro lugar encontraría lo que quiere.

**Graznatúa:** No quiero nada y no quiero querer.

**Pantacruel:** El viaje se ha truncado. Nada de lo que empiezo alcanzo a terminar.

**Graznatúa:** Sería bueno que vaya al psiquiatra.

**Pantacruel:** Insinúa que estoy loco.

**Graznatúa:** ¡Oh! No. El psiquiatra necesitaba hablar con alguien como usted, tan lúcido, tan brillante. Usted podría aclararle muchas cosas.

**Pantacruel:** Nunca sabré con qué me hubiera encontrado al final del viaje.

**Graznatúa:** Le pone demasiadas expectativas. He oído que derruyeron la casa y construyeron un edificio de apartamentos, a más de un par de canchas de cemento.

**Pantacruel:** Me pasa el libro.

**Graznatúa:** ¿Cuál?

**Pantacruel:** El que estaba leyendo.

**Graznatúa:** Iba en la página 63.

**Pantacruel:** Todas llevan el mismo número.

**Graznatúa:** Un libro hecho solo con páginas 63. ¡Qué interesante!

**Pantacruel:** Leo cada día la siguiente página 63, que dice exactamente lo mismo, pero yo la veo con otros ojos y descubro en ella secretos que se me habían escapado e imagino continuaciones inesperadas.

**Graznatúa:** Tome este otro.

**Pantacruel:** ¿De qué trata?

**Graznatúa:** No sé, es un libro que estaba allí.

**Pantacruel:** Sin hacer nada.

**Graznatúa:** Ábralo en cualquier parte.

**Pantacruel:** Empezaré por el principio.

**Graznatúa:** Rompa la rutina, léale de atrás para adelante.

**Pantacruel:** Perderé el argumento.

**Graznatúa:** ¿Y para qué quiere un argumento?

**Pantacruel:** Así tiene que ser.

**Graznatúa:** Tiene que ser como se nos pegue la gana.

**Pantacruel:** Y yo quiero leerlo ordenadamente.

**Graznatúa:** Tiene el libro al revés.

**Pantacruel:** No puede ser.



**Graznatúa:** Mírelo.

**Pantacruel:** Está bien.

**Graznatúa:** Las letras están cabeza abajo.

**Pantacruel:** Se equivoca, yo soy el que está mal. Tendré que darme la vuelta.

**Graznatúa:** Oí un ruido.

**Pantacruel:** Algún vendedor trasnochado.

**Graznatúa:** Parece que nos llaman.

**Pantacruel:** Nadie sabe que estamos aquí.

**Graznatúa:** Han puesto en toda la plaza cámaras de vigilancia.

**Pantacruel:** No se preocupe. No aparecemos en ellas. Somos transparentes a sus miradas.

**Graznatúa:** No existimos.

**Pantacruel:** ¡Qué bien!

**Graznatúa:** ¡Qué dicha!

**Pantacruel:** ¡Soberbio!

**Graznatúa:** Haberlo dicho antes.

**Pantacruel:** Nos habríamos ahorrado este largo trajín.

**Graznatúa:** No existimos.

**Pantacruel:** No somos.

**Graznatúa:** No estamos.

**Pantacruel:** ¡Me siento feliz!

**Graznatúa:** ¡Dichoso! **Pantacruel:** ¿Cómo no nos dimos cuenta?

**Graznatúa:** Alguien debió decirnos.

**Pantacruel:** Y tú pretendiendo que estabas aquí conmigo.

**Graznatúa:** Y tú llegando a la cita.

**Pantacruel:** Hablando sin parar.

**Graznatúa:** Con tus ojos nostálgicos, con tu mirada de catalejo.

**Pantacruel:** Escudriñando el vacío.

**Graznatúa:** No existimos.

**Pantacruel:** No somos.

**Graznatúa:** ¿Y si nos equivocamos?

## Escena 10

**Pantacruel:** Me tienes harto.

**Graznatúa:** Te alimento bien.

**Pantacruel:** Hasta la coronilla.

**Graznatúa:** Quiero que estés gordito.

**Pantacruel:** Atragantado con un hueso atravesado en la garganta.

**Graznatúa:** Cariño sincero.

**Pantacruel:** Se corta la respiración.

**Graznatúa:** No caeré en tus trampas.

**Pantacruel:** Sinceramente, no puedo más.

**Graznatúa:** Quítate el saco, siéntate, extiende las piernas, respira profundamente.

**Pantacruel:** Tantos años de soportar lo mismo que ya no sé si está bien o mal.

**Graznatúa:** Inhala, exhala, inhala, exhala.

**Pantacruel:** He decidido que hasta aquí llego.

**Graznatúa:** ¿Y qué harás?

**Pantacruel:** Detenerme.

**Graznatúa:** Si vives congelado en el tiempo. Pareces una estatua de parque infantil.

**Pantacruel:** Por eso, necesito cambiar, moverme, transformarme.

**Graznatúa:** Te vendría bien convertirte en un sapo lleno de colores, con un veneno mortal en tu piel.

**Pantacruel:** Elevarme por encima de mí mismo, de esta vida que me tiene atrapado.

**Graznatúa:** En una araña panzuda bamboleándose en su red.

**Pantacruel:** Dejar todo atrás.

**Graznatúa:** Tú espalda no resistiría.

**Pantacruel:** En el pasado.

**Graznatúa:** Tal vez en un ave carroñera planeando en el aire cálido hasta encontrar una vaca que ha caído por el despeñadero.

**Pantacruel:** Romper con todo, no volver a nadie, cambiarme de apellido, mudarme de casa, conseguir otro trabajo, rodearme de otra gente.

**Graznatúa:** Sería magnífico. Me sentiría aliviado. Yo tampoco soporto tu presencia.

**Pantacruel:** ¿Por qué no se ha marchado?

**Graznatúa:** No puedo dejar que otro se apropie de mis dos metros cuadrados de territorio. Tanto esfuerzo que me ha costado ponerle límites, exigir pasaporte, controlar la migración, expulsar a los indocumentados.

**Pantacruel:** Yo los cuido.

**Graznatúa:** No confío, tú también después de unos días te sentirás dueño.

**Pantacruel:** Firmemos un acta notariada, así cuando vuelva, se la devolveré. Desde luego, sería mejor que no regrese.

**Graznatúa:** No tengo planificado ningún viaje.

**Pantacruel:** Tome, aquí tiene propaganda turística. Puede escoger entre tantos destinos.

**Graznatúa:** Y tuvo que tocarme este.

**Pantacruel:** Si no ha ido todavía.

**Graznatúa:** Este destino.

**Pantacruel:** Me suena el intestino.

**Graznatúa:** Será de hambre.

**Pantacruel:** ¿Qué tenemos para hoy?

**Graznatúa:** Revisaré el menú. Panza de res.

**Pantacruel:** Otra cosa.

**Graznatúa:** Lengua de vaca.

**Pantacruel:** Otra cosa.

**Graznatúa:** Úbre de cerdo.

**Pantacruel:** Pasamos de los rumiantes.

**Graznatúa:** ¿Te quedas a cenar?

**Pantacruel:** Si me invitas.

**Graznatúa:** No lo necesitas, eres bienvenido.

**Pantacruel:** Tendrás una copa de aguardiente.

**Graznatúa:** Con agua caliente.

**Pantacruel:** Sin nada.

**Graznatúa:** Es muy fuerte.

**Pantacruel:** Así me gusta, me desinfecta la barriga. ¿A qué hora se sirve la comida?

**Graznatúa:** Cuando esté.

**Pantacruel:** ¿Cuándo estará?

**Graznatúa:** Un par de horas.

**Pantacruel:** Me muero de hambre.

**Graznatúa:** Tenga un pedazo de pan, eso amortigua el hambre.

**Pantacruel:** Está tieso.

**Graznatúa:** Mejor aún, haga algún sacrificio.

**Pantacruel:** ¿Y qué hay para cenar?

**Graznatúa:** No tengo idea, no he comenzado aún.

**Pantacruel:** Le devuelvo su pan.

**Graznatúa:** En este tiempo que la gente se queda con lo que caiga en sus manos, se le agradece.

**Pantacruel:** De nada.

**Graznatúa:** ¿Nada?

**Pantacruel:** Absolutamente.

**Graznatúa:** Absolutamente nada.

**Pantacruel:** Sin el menor rastro.

**Graznatúa:** Han desaparecido las huellas. Los pies que los dejaron se esfumaron. La gente que las miró ya no está aquí.

**Pantacruel:** Nada.

**Graznatúa:** Ni una pizca.

**Pantacruel:** Ni un señuelo.

**Graznatúa:** Ni una brizna.

**Pantacruel:** Ni siquiera un daño colateral.

**Graznatúa:** ¿Se reportó la desaparición?

**Pantacruel:** No había a quién. La comisaría estaba vacía.

**Graznatúa:** ¿Se avisó a los parientes?

**Pantacruel:** No quedaba ninguno.

**Graznatúa:** ¿Pasaron por los noticieros?

**Pantacruel:** Quedaban los equipos, pero los periodistas se habían marchado.

**Graznatúa:** ¿Se preguntó a los testigos?

**Pantacrúel:** Habían escapado.

**Graznatúa:** ¿A los transeúntes?

**Pantacrúel:** Las calles estaban vacías.

**Graznatúa:** Y los animales comenzaron a repoblar la tierra.



## *El último espécimen*

---

*Isidro Luna*

*Con textos adaptados de Darío Fo*

(EL ÚLTIMO DE LA ESPECIE)

Pasos, voces, la casa poblada... No estuve preparado. Espacios vacíos, la casa muda mostrando los rastros de aquellos que ya no están, reverberan los cuerpos en su ausencia. ¡Qué digo! Vaguedades... allí estábamos los dos, cada uno en su silencio, cada uno consigo mismo. Siempre la malentiendo, siempre. Ella no me oye, mis palabras la atraviesan sin dejar rastro... Su silencio ahueca mi alma... ¿A quién puede importarle esta historia? “Yo lo digo, pero tampoco me pertenece” No esperen que lo aquí se diga se pueda comprender... No sé por qué creo que en sus brazos dejaría de pensar. No sé de dónde viene eso. Me pregunto tantas cosas... ¿Hay algo más detrás de estas vidas personales?... Ningún más allá, sino un más acá, en el plano en el que habitamos, en una cierta contigüidad, como un paso elevado sobre una calle anónima. Estoy frente a ella después de su pasión. Veo las huellas que dejó en su piel. Nuestras vidas no comienzan ni terminan en nosotros mismos. ¡Ah! Eso ya lo sabemos... el nombre del padre, la madre todopoderosa, la sucia historia familiar... Me gustaría llegar a casa y mirarlos de otra manera, como si fueran extraños —que lo son—, pero que se hiciera evidente que lo son. Nos daríamos cuenta de que ellos son solo un brazo de un pulpo gigantesco, un gesto cualquiera de un rostro desmesurado que puebla el horizonte, apenas un colgajo de la vaca del mundo que cuelga del cielo...

*(Pensativo).*

“Si te digo que te amo, me gustaría que me respondas”. Se queda mirando en otra dirección. Te has marchado y yo sigo allí. Los cuerpos se enredan y se desenredan. Hay un nudo que no podemos zafar. Yo también muerdo el pasto, pasaré la noche rumiando... La casa grande del abuelo, las vacas dobladas sobre sus vientres meditan en sus bocas una metafísica que jamás alcanzaré a entender. ¿Sabrán que pertenecen a los bovinos, que han sido clasificadas, numeradas, pesadas? Mañana algunas de ellas irán al matadero. Extraño animal al que no ponemos nombre propio. También yo estuve allí hoy. Su silencio cortó mi carne en cecinas...

*(Acelerando el ritmo).*

Mas, ¿quién quiere ser él mismo durante toda la vida, tener por 70... 80 años el mismísimo nombre, viendo los mismos rostros, oyendo las mismas voces, envuelto en abrazos que no significan nada, cumpliendo años con los mismos gestos envejecidos? Quiero ser otro. Soy otro, diferente del anterior. Y esto no es suficiente. Quisiera levantarme un día y no poder decir “yo”, quedar atravesado por la historia de los demás, marcado por el destino de la manada, ser parte de la banda desafortunada que a medida que avanza borra su pasado.

*(Otra vez un ritmo cansino).*

¿Qué significaría decir “te amo”? Apenas el punto de contacto de los otros con ella, me convertiría en el mensajero. Mi amor por ella no es mi amor por ella, es el amor de todos por ella. Su silencio no es lo que ella calla, son las voces de todos los que se niegan a hablarme. ¿Acaso nos pertenecen nuestros tormentos, dudas, indecisiones? Esta amargura que no dejo de vomitar, este deseo, este escozor en el sexo, esta lengua que lame, son de ustedes. Todos somos anónimos con nombres supuestos, con rostros ajenos prestados.

Todos estamos desnudos...

LOCO

*Se rumorea que, durante el último interrogatorio al anarquista, uno de los presentes, minutos antes de la medianoche, perdió la paciencia y le asestó un fuerte manotazo en el cuello... tranquilo, comisario... y lo dejó casi paralizado. Además, jadeaba, no podía respirar... entonces llamaron a la ambulancia y, en un intento por reanimarlo, abrieron la ventana y lo llevaron allí, asomándolo un poco para que el aire fresco de la noche lo espabilara... Se comenta que lo sujetaban entre dos, y, como suele pasar en estos casos, el tino se fiaba del otro... lo sujeto yo, lo sujetas tú... ¡y patapum, se les cayó!*

(¿Y TÚ POR QUÉ NO CORRES?)



Yo estoy aquí, yo estoy allá. En este lugar, en ese sitio. Estoy y no estoy. Ubicada y desubicada. No me hallo, no me encuentran. Yo, ego, Ich, I, je, moi, io. Yo misma. Yo misma viéndome con mis propios ojos en un espejo ajeno. Yo y mi ombligo y, si no lo salvo, no me salvo yo. Nada personal. Nada íntimo. Solo yo.

Hoy estuve conmigo misma. Me senté. Me invité a tomar un café. Apagué el celular. Me detuve a considerar el tamaño de las hormigas, el número de ladrillos que entran en un edificio de once pisos, la cantidad de clorofila que tiene mi planta. Arañas minúsculas subiendo y bajando por mi cortina. Hay un silencio denso que se acuesta conmigo en mi cama.

Una risa de nada, un hormiguelo que me recorre entera. No recuerdo a nadie, nadie me recuerda. Yo y dos pasos hacia delante.

Retrocedo, me equivoco, cambio de dirección. Una alegría ingenua, una sonrisa en medio de la tormenta. Hago una mueca. El mundo me hace un gesto obsceno: ¡hijo de puta! ¡Quién te crees que eres!

Un guardia aparecido no sé de dónde me dice: Siga, siga. Y yo sigo, sigo quemando tiempo hasta que la vida empiece.

Por favor, dos libras de clavos, una onza de bicarbonato, bórax en polvo, un audífono, un amor a manos libres. Gracias. “Volverá cuando quiera”, y yo, ¿cuándo voy a querer? No me nace el deseo, no tengo ganas y, si tengo ganas, es demasiado tarde, o demasiado pronto, o él no está listo, o yo no estoy lista. “Olvidó su lista”. Gracias, de nuevo. Y yo sigo quemando vida hasta que el tiempo empiece.

Veo mi rostro en las vitrinas. Ese maniquí me hace un guiño. ¿Querrá algo conmigo? ¿Me invitará a salir? ¿Adónde vamos? ¿Al Tugó, donde la Eli? Demasiado, demasiado. Mañana tengo tantas cosas por hacer. Y mañana tendré tantas cosas para hacer pasado mañana. Mejor me subo a la vitrina a estar contigo. ¿Qué te cuentas, qué has hecho de tu vida? Aburrido. Normal. ¿Y qué tal la vida amorosa? Prefieres el cine. Yo también. Acabo de ver *Johnny Mnemonic*. ¿Te gustó esa cuerda de láser que corta las cabezas de un solo tajo? Ya quisiera tener una así yo. Andaría por la vida zas, zas, trasquilando transeúntes.

Estás tan callado. Prefiero marcharme. Deja de mirarme con esos ojos de borrego ahorcado. Me quedo, pero solo un ratito. Quiero llegar al Barranco justo a las seis. Me enloquecen esos colores, esa agonía de las tardes, esas *nubes quietas como caballos desbocados*. Ya sabes que el bus demora una barbaridad. ¿Vienes conmigo? No, desde luego, tienes que trabajar. Pareces un puto detrás de la vitrina. Nadie te compra. Nadie te quiere. Y yo, ¿cuándo voy a querer?

¿Me das la espalda? Allá tú. Acá yo. No entro en tu juego. Te faltan algunas partes. No importa. Al fin de cuentas qué hombre viene completo. Siempre les falta algo. Seguramente lo dejaron con sus buenas y santas madres, aunque no hay madre buena. Yo por mi parte, de parte mía, con una dedicatoria especial, con las huellas digitales de todos mis dedos incrustadas en tu espalda, te dejo, me marchó, me escapo, me hundo, desaparezco. A ver si ahora te vienes a enojar conmigo. Sí, conmigo, que tanto te he soportado. ¡Ay! Ingratitud.

LOCO

*Algunos dicen que los interrogadores, cansado de que no respondiera y no dijera lo que ellos querían oír, se dieron la vuelta y se dirigieron a la mesa del café. El anarquista aprovechó ese momento y se dejó llevar por una fuerza invisible, que le obligó a abrir la ventana, a inclinarse sobre ella y lanzarse. Cuando ellos se dieron la vuelta era demasiado tarde. Una fuerza invisible que estaba hecha de manos gruesas con guantes militares.*

(EL ÚLTIMO DE LA ESPECIE)

(Nostálgico).

Desnuda, ella quiere que la acaricie. Me niego. ¿Qué puedo hacer? ¿Es que no le importa? Extiendo los brazos, no tengo manos. Allí están los muñones lisos. Ella insiste y yo recorro con los muñones su espalda, sus muslos, su rostro, su sexo. Ella se revuelca. Me retiro. Extraño mis manos. ¿En dónde las perdí, en dónde me dejaron incapaz de caricias? Ella me mira sin saber qué pasa. Inicia una pregunta que no responderé. Mi amor por ella es parte de mi delirio. ¿Qué otra cosa podría ser?...

(Retomando el ritmo).

¿Qué digo? Yo no deliro, hay un delirio dentro de mí que no es mío. Otros deliran dentro de mí. Otros te aman... Me dice que ella no sabe lo que siente, que ese su problema, que esto es algo especial.

Me niego a pensar que se está dirigiendo a mí. Está declarando ante un tribunal. Está allí de cara a su propio mundo, a esa enorme masa anónima desde la que levanta la cabeza para mostrar un rostro, decir un nombre. Solo a ellos les dice, solo para ellos sus palabras son entendibles. Estoy a su lado, a un exacto metro de distancia y ese espacio que nos separa es un universo entero, un agujero negro que lo devora todo...

(Lejano).

No somos nosotros mismos, somos el lugar donde la especie busca algo o donde se pierde, se ignora, como una línea evolutiva sin futuro, como un ornitorrinco de los sentimientos. Somos una protuberancia

entre miles, que se puede desprender sin que nada se altere. En el filo del abismo la masa nos empuja para experimentar la caída, para saber cómo se siente rodar y cómo la vida termina, el dolor se aquieta, todo concluye. Resistirnos o no, da igual, somos un experimento. Los actos entre nosotros siempre son actos fallidos, hasta si hiciéramos el amor, sería un acto fallido...

(*Otra vez nostálgico*).

Antes me angustiaba. Debatía sobre el sentido de la existencia. Algunos encontraron un camino, otros simplemente se fueron a sus vidas privadas. Ahora es diferente, los de ahora están en el extremo de la cuerda, en el filo de la navaja con los pies descalzos sin poder retroceder, apretados unos contra otros, casi sin espacio para respirar. Cada día una nueva oleada. Masa informe que no está desesperada. La vida se convierte en un *reality show*. ¿Con qué ojos mirar, con qué palabras decir esto que se niega a ser dicho, que escupe en la cara de la razón, que siempre se esconde y que se ha convertido en una cosadesmesurada que aplasta el presente sin dejarlo avanzar, que nos tiene enjaulados como animales listos para ser despostados? Cuando abran la rampa, descenderemos ordenadamente, vacas sumisas que extenderán el cuello a las cuchillas del tiempo...

(*Como si le contara a alguien*).

Ella me mira a los ojos y no le dicen nada. Interroga y no hay respuestas, ni siquiera un reflejo ni una tenue luz de conciencia. Habla conmigo, respondo sin saber qué digo. Finalmente se marcha. No quiere descender. Como buenos cristianos, caemos sin límite, hemos olvidado cualquier noción de salvación. Me dice que me pongo dramático.

(¿Y TÚ POR QUÉ NO CORRES?)

Dejemos de pelearnos cada vez que nos vemos. Si prefieres, dejamos de vernos. Te prometo que, cuando cruce por tu vitrina, viraré la cabeza para el otro lado y trataré de no pensar que estás allí. Tú, claro, tú sí, me seguirás viendo, cada segmento de mi cuerpo. Nunca entendí eso de que te gusto solo por partes, nunca entera. Yo en cambio me quedaría con tu figura y tu asma. Me gustaría estar a tu lado mientras te ahogas. Retiraría el inhalador para que no esté a tu alcance. Me gustaría ver cómo te pones morado y tus pulmones empiezan a silbar y te sale una baba rosada. Entonces, te pondría el oxígeno, mientras prendo un fósforo y los dos volamos por los aires en pedazos. Así podrías quererme tal como te gusta.

¿Qué hago aquí? Me pregunto una y otra vez, ¿qué hago aquí? Este no es mi sitio, no es mi vida, no es mi nombre. A ti ni siquiera te conozco. ¿A

qué vine? Dicen que quienes nos preguntamos por el sentido de la vida es que no tenemos sentido de la vida. Se vive nada más, sin cuestionarse. Una se deja ir, como poner un carro en neutro en una bajada. Si te estrellas, no es tu culpa. Una se deja ir. ¿Dejas que me vaya? Ah, quieres que me quede un poco más. Te contradices. Primero, no te importa que me vaya y, luego, que me quede un poco más. Decídete. ¿Tú sabes a qué vine? Creo que salí de compras y me extravié en el camino. ¿Y ahora cómo regreso? ¿Sabes adónde tengo que volver?

Me estoy hartando de tu silencio. Ya sé, ya sé. Tú te callas por convicción. Tienes tanto que decir y no lo haces. Yo no tengo convicciones. Ni siquiera creo en lo que creo. Simplemente creo y no estoy convencida. Estoy totalmente dispuesta a cambiar de opinión. Y luego a sostener exactamente lo contrario. Y ves, yo hablo y hablo y hablo sin parar. Yo hablo por convicción. Es mi forma de ser inconsciente. Así no pienso. Podría decirte que yo no sueño contigo, ronco contigo; no hago el amor contigo, tengo ataques de epilepsia con tu cuerpo sobre mí.

Siempre es así: comenzamos hablando de mí y terminamos hablando solo de ti. Lo que no sabes es que yo vine a esta vitrina para encontrarme conmigo misma, para colocar un espejo y otro y otro, y que mi imagen se duplique una y otra vez y que haya tantas de mí que ya no sepa cuál de ellas soy realmente. O quizás no soy ninguna, quizás solo soy un reflejo de nada, de nadie. Lo que me haces decir. En realidad, salí de compras. Es mejor que ir al psicólogo. Tiene un efecto terapéutico maravilloso. Te calma inmediatamente.

Hoy hice una lista: zapatos, bufanda, cartera, un hombre, una resma de papel bond, unas manos ajenas para que me toquen, un lápiz labial con sabor a fresa, chocolates amargos fritos, un libro de cocina. Algo se me olvida. ¿Quién más tenía que comprar? Ah, aceite de oliva extravirgen, de lo más virginal posible, purísimo, que no tenga ni rastros de pecado original, que nunca haya sido mirado por hombre alguno. ¿Y para qué quiero yo un aceite así? Tal vez sirva para frotarme las piernas después de caminar mucho. O quizás lo derrame sobre flores secas. O... o... o lo que quieras. Deja de cuestionarme con tu actitud de quedarte parado sin hacer nada ante mis palabras. Yo sé que te conmueven, yo sé que quisieras decirme todo lo que piensas. No te atreves. Crees que te cortaría en pedazos muy pequeñitos y que con cada uno de ellos cubriría las paredes.

LOCO

*Llamaron a la ambulancia antes de que se cayera. Son tan lúcidos, tan perspicaces, que sabían que se les iba a caer él solito. Dice que he vuelto loco. Sí, dieciséis veces. Aquellas*

*que escuché al fiscal declarando por escrito que la muerte del anarquista debe considerarse como “muerte accidental” y desecharon por inverosímiles los testimonios de los tres jubilados citados por el anarquista, que declararon que pasaron la trágica tarde de las bombas jugando con él a las cartas en una taberna de barrio. ¿Qué valor puede tener el testimonio de un obrero viejo? Cuando se jubilan, los han exprimido como limones, son auténticas larvas sin reflejos... ¡Una lástima!*

(EL ÚLTIMO DE LA ESPECIE)

*(Ritmo acelerado).*

¿Qué será mejor: no tener esperanzas o ser dramático?... Ella dice: “¿Te gustó la película?” Y yo: “Ah sí, estuvo buena, un final inesperado”. Y ella: “Aunque es un poco lenta”. Y yo: “Era la época”. Y ella: “Un mundo extraño”. Y yo: “Un submundo”. Y ella: “Bueno. Tengo que irme”. Y yo: “Desde luego”. Y yo: “Por supuesto”. Y yo sigo hablando, aunque ella ya se ha marchado, continúo la conversación, desdoblándome, imaginándome que está frente a mí, obligándola a decir las palabras que no quiere pronunciar.

Esto no es un monólogo. No puede ser porque soy una plaza pública, con una muchedumbre que grita, que discute, que vende y compra, que se ríe y llora... Me preguntas si soy feliz. Desconozco el significado de la palabra, seguramente está en otro idioma. Sospecho que ni siquiera pertenece a la humanidad. Seguramente es solo un intento fracasado de traducir el aullido de los lobos perdidos en la noche, el mugido de las vacas inquietas al caer la tarde, el estruendo incongruente de los animales en celo, el graznido de las aves antes de aparearse. ¿Felicidad? No es una palabra que nos pertenezca. Cuando me cruzo con ella, la devuelvo al lugar que vino...

*(Recordando).*

Quiere que cometa un crimen, por el bien de la humanidad, por responsabilidad con una especie que se extingue y que no merece ser salvada. ¡Un crimen pasional! Pero... casi no me atrevo a decirle que es a ella a quien quiero y no le haría daño. Entonces ella se sienta a mi lado, me mira dulcemente, me toma de las manos. ¡Ah! Es solo un juego. Ella se levanta violentamente. Otra vez no entiendo qué quiere. Al final sus palabras me aclaran todo. Es simple. Tengo que matar mis sentimientos por ella, asesinarlos en mi interior antes de que salgan, de que se vuelvan palabras y gestos, despedazarlos antes de que crezcan y empiecen a vivir por ellos mismos. Ella se compromete a ayudarme, a guiarme. Será nuestro crimen, nuestro secreto, de los dos, de nadie más. No aparecerá en los diarios. Le digo que quizás debería terminar yo como ellos. Otra vez se pone frenética. Me acusa de ponerme dramático. Me quiere vivo, frente a ella, para registrar paso a paso cada movimiento. Será una minuciosa observadora en la escena del crimen.

Como la quiero tanto comienzo a darle gusto. Así que entre ella y yo cosemos mis sentimientos a puñaladas. La “sangre de amor no correspondido” me baña. Ella pretende que es un rito de purificación.

Si tenemos que desaparecer, si es hora de concluir, si el momento final ha llegado, entonces por qué no sacarse los sentimientos, por qué no caminar desnudos hacia el horizonte con la convicción de que cruzaremos el límite. Más allá rodaremos por el acantilado y seremos devorados por las olas que se estrellan contra las rocas. ¿No será preferible a terminar como cadáveres hinchados en las aguas negras de New Orleans?

(¿Y TÚ POR QUÉ NO CORRES?)

Quería contarte que me pasó algo horrible. No, mejor no te cuento. Luego se lo dirás a todo el mundo, con lo chismoso que eres. Me pica la garanta, te digo. De todas maneras, terminaré por decirte. Estaba caminando por la orilla del río, ya sabes: el contacto con la naturaleza. Pasó por mi lado un hombre de edad indeterminada que corría no sé detrás de quién, con una prisa inútil, vestido con calentador y con unas gafas gigantes que le tapaban toda la cara. De pronto se detiene, se da la vuelta y se dirige hacia mí. Tuve miedo. Me mira de arriba abajo y me dice: ¿y tú, por qué no corres? ¿Crees que no te hace falta? ¿Qué haces para cuidar tu cuerpo? ¿Seguramente hace rato que no te preocupas de tu alma? Y yo con la boca abierta, se me caían las babas. Y el tipo se da la vuelta y continúa con su carrera. Me pregunto si habrá sido dios, ya no en forma de moribundo tendido en el hielo para que San Jorge le socorra. Dios bajo la apariencia de este imbécil que corre sin saber por qué, sin saber hacia dónde, con esas gafas negras que parecía una mosca de la fruta.

Ay, sé lo que te dices dentro de tu cabeza: “A esta siempre le pasan estas cosas”. No señor, no siempre. También me pasan cosas lindas. No te voy a contar, te quedarías mal, te morirías de envidia, de celos.

¿De verdad quieres saber por qué vine? No fue para verte. El motivo... tienes la capacidad de confundirme... necesitaba un encuentro conmigo misma, era una cita largamente postergada.

LOCO

*Para determinar si el anarquista estaba vivo en el momento del salto por la ventana. Es decir, si saltó dándose un mínimo impulso, o bien cayó inerte, como de hecho consta, resbalando por la pared... si se produjo fracturas o lesiones en los brazos o en las manos, como de hecho no consta... lo que significa que el presunto suicida no se protegió con las manos por delante en el momento de estrellarse en el suelo... un gesto normal e instintivo, por otro lado. Ah, no tiene nada que ver, en eso le doy la razón a la señorita. Como ve, soy objetivo. Se han hecho montones de experimentos al respecto: han cogido suicidas,*

*los han tirado por la ventana, y han comprobado que todos, llegado el momento... ¡zas, las manos por delante!*

(EL ÚLTIMO DE LA ESPECIE)

De pie, frente a mí, me dice que no me quiere, que no puede quererme, que espera el amor verdadero, el amor de su vida o a cualquiera que no sea yo. Y yo le doy la razón completamente, sin un signo de duda. Me repito sus palabras dentro: ¿Cómo puede quererme? No es posible. Alguien así no se puede querer. Hay que abandonarlo como está. He sido decapitado, me cortaron brazos y piernas, me castraron. Soy un cuerpo mutilado, irreconocible. Pasa a mi lado y vuelve la mirada, entre el asco y el horror. También yo haría lo mismo y, sin embargo, le deseo. Es un deseo que se ha quedado atrapado dentro de mí, que no se ha ido con ella, que lucha por salir, que se vuelve sudor, secreción, sangre que no alcanza a coagularse.

¿De dónde viene este afán de persistir, estas ganas de durar, este querer que amanezca y que la vida siga? ¿Por qué aún siento, por qué no he dejado de hacerlo, por qué me atormento? Desisto, renuncio, me marchó. Quiero que deje de mirarme.

*(Se para, se frota los ojos, se arregla el cabello).*

Hay algo de emocionante en mirar las tripas del prójimo rodando por el suelo, siempre dan ganas de empujar un poco más adentro el cuchillo en el vientre ajeno... Desde luego podemos imaginarnos que las cosas sucedieron de otra manera.

Ella se aproxima a mi cuerpo que yace sobre la mesa. Me habla, pero yo no tengo oídos ni boca para contestarle. Se aproxima buscando una caricia, mas yo no tengo manos. Quiere que camine junto a ella y yo no tengo pies. Quiere hacerme el amor y no tengo sexo. Ni siquiera puedo mirarla, hasta el más leve pensamiento es imposible. Mi cerebro es una gelatina sin sabor que descansa serenamente en el fondo de una botella.

¿No está bien así? Lo intentamos de otra manera.

Ella es una extraterrestre. Para que haya más emoción, digamos que el planeta ha sido destruido. Encuentra mi cuerpo mutilado y quiere reconstruirme. Me mira como lo que soy, el último de mi especie. Cansada de no obtener respuesta alguna, se marcha. Levanta la cabeza, contempla el atardecer, el sol rojo que asciende con la marea tibia, los cangrejos inocentes tras de ella. Entra al mar, prueba el agua salada. Sale y camina hacia la noche. Otra vez la Tierra está sola, sin voces humanas, sin estruendo

del tráfico, sin alegría ni llanto; sola, la madre Tierra callada. Los pájaros descienden sin miedo de ser capturados. La maleza invade las casas. Hace frío y no hay quien lo sienta. Hay un sabor amargo y no hay bocas para escupirlo. Hay un “no haber más” y no hay quien se duela. Mi amor por ti vaga sin encontrarte. Los sonidos incongruentes de mi garganta todavía rebotan en el pavimento y no hay quien los oiga. Ella camina por la Tierra desolada. Un aire de nostalgia lo invade todo y ella no lo sabe. Estoy junto a ella, soy un clon del hombre invisible. Harta, se detiene.

Soy el último de la especie, el último animal en ser degollado. Pongo la guillotina en automático y espero. Oigo el roce de la cuchilla que cae, siento la hoja fría que separa mi cabeza de mi cuerpo. Un último destello incendia mis pupilas. Entonces me marchó, ya no tengo nada que hacer aquí. Hago la maleta, meto la ropa desordenadamente, la cierro a medias y echo a andar. No hay camino cierto ni dirección establecida. No hay norte, no hay sur. Hacia cualquier lugar que me dirija es ningún lugar. Ahora que la ciudad está vacía, yo también estoy vacío. Ahora que nadie camina por las calles, avanzo a paso lento, me detengo en las vitrinas destrozadas, me subo a un autobús semidestruido. Desciendo diez calles más abajo. Entro en un cine y no hay función.

(¿Y TÚ POR QUÉ NO CORRES?)

Quería decir simplemente: yo; susurrar: yo; gritar: yo; desgarrar la palabra: yo... yo... yo en el principio, yo en el fin, como si fuera una diosa, como si mis palabras le dieran forma al mundo... ¡Qué lindo esto de ponerse metafísica! Tú creías que yo no puedo hacerlo. Estabas acostumbrado a oírme hablar de mi pelo reseco, del último acondicionador, del tinte rojo oscuro, del enjuague azulado, de la última técnica para virarme las pestañas y quebrarme un hombre, del lápiz labial que no se corre.

Me encanta maquillarme, dibujar un rostro que no tengo, aplacar la mirada terrible de mis propios ojos, suavizar la crueldad que se me viene a la boca. Me toma horas hacerlo. Es todo un ritual, un experimento. Pongo cada cajita en orden, examino los colores, mido el resplandor del sol, escojo el mejor protector. Y me quedo frente al espejo un largo rato, quieta, sin pensar en nada, como tú. Afuera se anuncia lluvia, adentro tormenta, más adentro, angustia.

No me creas tan pronto. Hay que ponerle algo de drama a la vida. Ya ves, aquí estoy, otra vez hablando contigo, contándote mis cosas. ¿De qué sirven las promesas? Perras rabiosas que no te dejan comer lo que tienes delante esperando algo mejor.



Ni sabes con quién me encontré. Lo sospechas. Sí, precisamente con él, en el supermercado, fue así de pronto, de manos a boca. ¿Y qué hice? No quedó alternativa: nos fuimos de las manos a la boca y de la boca a las manos, allí en pleno súper.

Este es mi momento, este es mi lugar. Aquí estoy yo, aquí y ahora. Y este instante me pertenece a mí sola. Me quedo en este agujero que hice en el universo. Me abrazo, me envuelvo en mí misma. Me quiero, me odio, este odioamor que tengo por mí misma. Sí, yo, ¿quién más si no? De este límite para afuera, todos los demás, en el supuesto de que los demás existan. ¿Realmente están ustedes allí? Yo no estaría tan segura. ¿Y si al salir sienten que empiezan a disolverse en la neblina de la noche? ¿Y si solo han sido rocío condensado que el sol de la mañana hará desaparecer?

(*Al maniquí*).

¿Y tú qué me ves? Crees que hablo así porque tengo el estómago vacío o demasiado lleno, porque me duele la muela y no soporto más. La vida es un dolor de muelas. No te mata, pero no te deja estar en paz. Hemos hecho una frase célebre. Tengo un cólico del carajo, ¿cómo quieres que me sienta? Aunque hace rato que me toco y no me siento. ¿Qué habrá pasado conmigo? Seguramente es por tener amigos como tú. Se me pega tu actitud, tu indiferencia, ese aire distante que adoptas ante lo que entiendes.

LOCO

¿Y quién defiende lo contrario? Lo admito, nuestra sociedad se divide en clases, incluso en lo tocante a testigos: los hay de primera, segunda y tercera categoría. No tiene que ver con la edad... puedes ser más viejo que Matusalén, y estar completamente despierto, pero si vienes de la sauna, ducha caliente y fría, masaje, camisa de seda, Mercedes con chofer... a ver qué juez no te considera fiable. Incluso te besa la mano, "¡Superfiable extra!" Porque, vamos, ¿para qué estudia uno una carrera? ¿Para qué se hace accionista mayoritario, para que le traten igual que a un jubilado muerto de hambre? Dicen que, antes de su declaración, a esos accionistas no se les exigió que pronunciaran la fórmula clásica de "Juro decir la verdad, toda la verdad". Parece ser que el secretario dijo: "Tomen asiento, señor ingeniero jefe, director de las construcciones hidráulicas X, y usted también, señor ingeniero y asesor ministerial, ambos accionistas con capital de 160 millones; siéntense, les escuchamos y les creemos". Después, con gran solemnidad, los jueces se pusieron en pie, y todos a coro, la mano en la Biblia, declamaron: "Juramos que dirán la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. ¡Lo juramos!"

Vamos a alguna parte esta noche, al cine, a un bar. Hagamos algo. Estoy aburrída. Tengo tantas cosas que hacer y no sé por dónde empezar. Me gusta dejar para mañana lo que puedo hacer hoy. Soy de las que postergan, de las que dicen: déjame pensarlo; de las indecisas, de las que tienen miedo. Y todo porque no me atrevo a decir: no quiero, simple y llanamente: no me da la gana. Así que vamos al cine. No sé qué película está en cartelera. Cualquier babosada de Hollywood. La vida es como una película de Hollywood: mala hasta decir basta, una película de zombis en la que te matas de risa.

Anímate, sé mi superhéroe por esta noche. Sálvame. Grito para ver si te sacudes. Ya te veo haciendo ese gesto de Superman. Los botones están demasiado pegados y no logras sacarte la camisa. Por dentro solo has sido un hombre araña, un hombre hormiga, un hombre gusano. Y ahora ante ustedes el Supergusano.

Bueno, no al cine. ¿A tomar un trago? ¿Que ya no bebes? Vaya sorpresa. Yo me bebo hasta la conciencia y no me emborracho. A caminar por la ciudad. ¿Es peligroso? Nada. Me voy sola. Yo sola conmigo misma.

## LOCO

*Cuidado con los golpes, comisario... tengo un ojo de cristal. También tenga cuidado con la mano... es postiza. Y estas palabras que estoy diciendo... no son mías. ¡De quién las habré tomado! Y si quiere exagerar, ni siquiera estoy seguro de que soy yo mismo el que estoy aquí. ¿Estoy loco? Claro, por supuesto, desde luego, evidentemente. Ojo con el ojo que se me va a salir. Es tarde, me quiero ir. La culpa la tienen los relojes. Los periodistas los llevarían atrasados, quiero decir adelantados. Aquí cada uno pone el reloj como le parece, uno prefiere llevarlo adelantado, otro atrasado, este es un país de artistas, de individualistas, cada uno con su tiempo, con su vida, con su sálvese quien pueda.*

Soy el último de mi especie.

Me cruzo con una multitud de gente apresurada. Los dejo pasar. No existen y no lo saben, no están allí y no lo saben. Son la última alucinación. Me encuentro contigo y no te reconozco. Pasa un largo tiempo y me doy cuenta de que eras tú. Regreso y ya nada te recuerda.

Soy el último de mi especie.

Ella cierra mis ojos y apaga la luz. Se marcha en silencio. En la madrugada vomito desde la ventana cada uno de mis órganos. Me desnudo. Me inclino.

Soy el último de mi especie.





# Obras de teatro narrativa

## *Sine die*

---

*Luis Quiroga*

“I have written over the doors of the various houses and stores where friends and supplies were”.

Kay Ryan, *The Woman Who Wrote Too Much*.

“Nada es. Si algo fuera no sería conocible. Si fuera conocible no sería comunicable”.

Gorgias

1. Se me acusa. No sé de qué. Hoy ha llegado la citación. Tendré que presentarme y rendir declaración. ¿Acaso estoy lista para darme por vencida? El juicio está demás y estoy aquí de cuerpo presente y me entrego por entero a ustedes. No puede ser y no será. Aquellos que me denuncian, ¿por qué lo hacen? Se esconden detrás de una pretendida verdad y en sus mentes bien escondida habita la intriga. Se han demorado en los preparativos. Han escritos folios largos con razonamientos confusos en los que se me implica. ¿Estuve involucrada yo que soy tan reacia a comprometerme?

¿Por qué yo? ¿Por qué no otra? Hablé, reconozco que hablé y dije lo que tenía que decir. Ni más ni menos. Lo justo, lo preciso, porque no podía callar.

Ahora me convocan al juzgado y me imprecán con voces altaneras. Seguiré hablando. No me detendré. No me es posible hacerlo. Las palabras brotan como un géiser que se eleva hasta el cielo.

Estoy segura de que apenas fueron unos pocos los que oyeron mis palabras. La mitad de ellos sabían de qué se trataba. Los demás ya lo habrán olvidado. Y la mitad de la mitad estaba de acuerdo conmigo. Que- daría alguien confundido. Y un último con toda la mala intención trastocó el sentido y le dio la vuelta a mi discurso.

Me reafirmo. ¿Qué otra cosa puedo hacer? Sostengo lo dicho. Estoy clavada en el suelo y de aquí no me moveré. Tendrán que arrancarme de raíz, arrastrarme en contra de mi voluntad. Cuando llegue el momento diré que sí, que lo dije y que lo repetiré una y otra vez. Pero no estoy segura de que hayan sido mis palabras las que provocaron que me quieran llevar ante la justicia.

Subo las gradas de madera de la Corte de Justicia, de tan viejas chi- rrían anunciando la llegada de los acusados. Miradas irónicas detrás de los vidrios. Se cruzan los jueces con sus trajes almidonados, sus bocas voraces ensayando las sentencias, sus miradas vidriosas dejando salir el mal que llevan dentro. La puerta enorme se abre con facilidad. Los secretarios no levantan la cabeza embebidos en copiar los mismos juicios para diferentes causas, los argumentos repetidos de condenas que de antemano están decididas.

Me apresuro en declararme inocente. Nací sin pecado original. Sin mancha. Hago gala de mi transparencia, tanto que parezco una nube ligera llevada por el viento. No estoy tan segura, sin embargo, prefiero que me vean así. Alzo la voz y pregunto quién receptorá mi declaración. Nadie se mueve. Me acerco al primer escritorio. Un hombre bajito con unos lentes que le chorrean en la nariz me observa de reojo. Hace un ademán señalando al siguiente amanuense.

Toma una hoja en blanco, pregunta por mi nombre, mi profesión, mi lugar de nacimiento. Estoy dispuesta a contarle mis pensamientos escondidos y mis deseos ocultos, a decirle que sufro de un mal inconfesable que me ha llevado ante su presencia y que espero que él me comprenda. Me exige que me concentre con lo que me gusta divagar, perderme en las calles desconocidas de una ciudad que visito por primera vez, recorrer el bosque evitando los caminos marcados.

Utilizando solo dos dedos se pone a escribir y cuando termina la primera hoja me extiende y me pide que la firme. Leo varias veces a ver si allí se transcriben mis palabras. Siento mucho decirle que nada de esto tiene que ver conmigo. Él insiste en que es una mera formalidad. No firmaré. Extiende su mano y señala el siguiente escritorio. Me desplazo y me enfrento con una mujer joven con un celular en la mano que me invita a

tomar asiento mientras sonrío. Escribe mensajes a una velocidad salvaje. Me pasa la hoja y solicita comedidamente que estampe mi firma. Firmo y me marchó.

2. Se me acusa sin entender que no pude hacerlo. No estaba en el lugar en ese momento donde sucedieron esas cosas que yo las habría hecho o provocado o participado como cómplice. Me encontraba muy lejos y, además, había emprendido uno de esos viajes de los que difícilmente se vuelve una misma. Estaba excavando dentro de mí tratando de alcanzar el otro lado.

Me hallaba en mis antípodas. ¿Cómo podría haber estado presente si yo en esos días era la muestra perfecta de la ausencia? Me había fugado de mi conciencia y de mi nombre. Me perdí tanto que ni yo misma me hubiera podido encontrar. Escondida en un agujero oscuro, con las ventanas cerradas y la luz apagada. No pude hacerlo.

También yo me enteré a mi regreso. No le di importancia. Esas cosas pasan tan a menudo y no era conmigo. Y ahora encuentro que soy la principal imputada, con la magnitud de esta palabra y la avalancha de escritos de los innumerables abogados que me rodean y me susurran el mejor curso de acción de los hechos, la estrategia perfecta, el menor riesgo. Pero sus bocas ladinas se oponen a sus pensamientos.

Entrégate, admite la culpa, sostén que estabas fuera de ti, momentáneamente desquiciada. Es decir que era un día como cualquier otro existiendo allá afuera, exiliada en un espacio reducido sin alcanzar a entrar en mi interior cálido. Mi cuerpo me resulta extraño, mi voz altisonante hiere mis oídos. Si yo no era yo ni estaba dentro de mí, ¿cómo pude haberlo hecho?

Tengo que demostrar mi inocencia. Supongamos, por favor, una mera suposición que no significa que admito algo, que yo pude hacerlo. Falta la otra parte, aquella sin la cual nada sucede. ¿Quise o no quise? Si se hubieran dado el trabajo de conocerme, sabrían que mis deseos se mueven en cámara lenta.

En mi interior se forma una pequeña burbuja deseante que estalla al chocarse con el primer obstáculo y vuelvo al estado permanente de indecisión. Surge otra que se junta con la siguiente y logran mantenerse unos segundos. Las pompas de jabón de mis deseos van y vienen efímeras e inconstantes.

Mis deseos vagan insomnes por los pasillos de la casa, salen al patio, miran la luna llena y regresan ateridos a la cama caliente, a mi cuerpo que se enrosca y que necesita regresar a la soledad del sueño.

¿Cómo logré mantener mi voluntad firme, empujar mis decisiones y así ejecutar la acción de la que se me acusa?

Me hubiera tomado tanto tiempo alzar el brazo, dejarlo caer, empujar el cuerpo. Estoy imaginando que se trataba de un cuerpo. Estoy creyendo que rodó por la pendiente.

¿Cómo quise si nunca sucedió? Me temo, para mi mal, que estoy bastante inclinada a querer lo imposible, con pleno conocimiento de que nunca se convertirá en real. No pude, no quise. No estaba en mis capacidades, no pertenecía a mis deseos. No hice. ¿De cuántas maneras tengo que decirlo?

Suponen que soy capaz de imaginar un crimen, un gesto de maldad absoluta contra alguien que no conozco, con quien jamás me crucé en esta vida ni en otra, que no me había hecho nada, que fue odio a primera vista y que encarné en esa persona a todas aquellas que malquería.

3. Imagino por un momento que pude y quise. El querer se impuso a la impotencia y al fin las cosas se dieron. Ahora cabe preguntarse si lo hice sola o si me entrevisté con otros. El fiscal ha insistido, ante la falta de testigos, que fui yo sola. No me cabe en la mente. Se dan cuenta de que está diciendo que, sin nadie a mi lado, sin haberlo contado a los más cercanos, sin haberlo planificado con otros, yo lo hice.

Ustedes no saben, pero soy incapaz de estar sola ni cuando quiero estar sola. Marco el primer número que asoma y le cuento que me han entrado unas ganas locas de estar sin nadie, abandonada en mi piso y que por más que insistan no abriré la puerta.

Llamo al conserje y le digo que no acepto visitas. Anuncio en las redes sociales que estaré por unas horas completamente fuera de alcance.

Después de tanto mensaje se me quitan las ganas de estar sola y bajo a la calle a cruzarme con la gente, a mirarme en sus ojos, a tropezarme con sus cuerpos casi sin querer. Me instalo en un bar y soy la última en irme. Insisto hasta que contestan y cuando me preguntan qué pasó, digo simplemente que el tiempo de soledad había terminado y que estoy desesperada por encontrarme con cualquiera para lo que sea.

No pude hacerlo sola porque soy incapaz de soledad. En el silencio completo de la noche más profundo me desdoble, me parto en dos, hablo conmigo misma, discuto hasta el cansancio, me levanto, me derroto, me



sumerjo en la desesperación y termino gritando de alegría de estar viva. Me abrazo con brazos que no están para mí y me beso con otra boca que recuerdo. Siento sus labios cálidos sobre los míos y se me endulza esta soledad antes insípida.

Me miro en el espejo y siento la satisfacción de ser yo misma conmigo misma. Me acaricio en el vidrio, me toco a través del espejo como una nueva Alicia. ¿Yo sola pisando el acelerador en la calle secundaria, estrellándome contra el muro? ¿Yo sola lanzando el primer cuchillo contra el cuerpo desnudo? ¿Yo la única culpable? Mis pecados siempre fueron de a dos, mis tormentos son los de mi prole, mis obsesiones robadas de películas cuyos nombres olvidé.

Nada en mí es propio. Llevo el nombre de una tía, tengo el apellido más común del mundo, mi rostro es idéntico al de mi madre y para colmo tengo una amiga que es mi exacto duplicado, me gustan los hombres que a ella le gustan y espío cómo se viste para comprarme la misma ropa. ¿Cómo sería posible que yo, por mi propia determinación, sin la influencia de otros, hubiera llevado a cabo una hazaña tan grande?

Porque no es fácil levantar un cuerpo inerte y lanzarlo por el despeñadero. Se necesita una fuerza que no tengo, en caso de que este crimen se haya cometido. Me parece que pudo ser, pero como no soy culpable, no estuve allí y de haber estado, con seguridad, iba acompañada.

Y ahora, por favor, me permitirían un minuto de privacidad. Tengo que conectarme precisamente a esta hora. Me esperan y quieren saber las últimas novedades. Hablo sin parar y cuento de manera tan minuciosa que la declaración que duró media hora me toma dos horas explicar.

Prometo que escribiré esta historia porque se me escaparon tantos detalles.

4. El juez, que hasta entonces había permanecido en silencio, me pregunta si estoy admitiendo que hubo cómplices. Y yo: Hagamos un experimento. ¿Cómo habría pasado si no fui yo sola, sino que estuve acompañada? Digamos que los hubo. Se desconoce si fue uno o muchos.

Nos habríamos reunido en un lugar secreto a maquinare. Realizamos los preparativos con el máximo cuidado posible. Revisamos el lugar con anticipación. Seguimos a la víctima y en el día indicado asestamos el golpe.

Sin embargo, me gustaría que el fiscal tome en cuenta de que aun la planificación más detallada falla. En la vida estamos lejos de controlar los sucesos. A cada momento, las cosas se nos escapan de las manos.

¿Cómo un acontecimiento de ejecución tan delicada salió sin el menor error? Se cruzó repentinamente un ciclista y presencié los hechos. Desde una ventana con la luz apagada nos observaban sin que nos diéramos cuenta. Unos niños trasnochados en el parque, escondidos detrás de los arbustos, registraron nuestros movimientos.

Entre los complotados fue difícil asegurar que guardaran silencio. Uno de ellos le contó a su compañera, esta a su vecina y la noticia comenzó a regarse. Me ha pasado tantas veces que me llaman a contarme el último secreto que me apresuro a dar a conocer a las de mi círculo. El único secreto que se guarda es aquel que no se cuenta y que permanece en nuestro interior. Los demás corren apresurados de oído en oído.

Por más que la policía se ha esmerado en encontrar a mis compañeras de crimen, ellas permanecen ocultas. Ni un solo testigo se ha presentado. Han interrogado a vecinos, transeúntes, gente trasnochada que pasaba por allí, taxistas. Nadie vio nada. ¿Con qué acto de magia las hice desaparecer? ¿En dónde se encuentran en este momento? ¿Por qué guardan un silencio tan obstinado si saben que, de descubrirse, lo pasarán muy mal?

Es difícil de creer que mis amigas preocupadas por sus tediosos trabajos tuvieran tiempo y audacia para meterse en un lío tan grande. Otras empeñadas en sus vidas personales, discutiendo interminablemente con el mundo entero, sumergidas en sus pasiones bajas o elevadas, se hubieran reído de mí si les hubiera propuesto.

Cuando nos encontramos hablamos de nosotras mismas. Cada una quiere ser escuchada, nos arrancamos el turno para contar con todo detalle las minucias de nuestras existencias anónimas, banales, que son tan importantes ante nuestros propios ojos. No alcanzo a concebir que una de ellas con sus terribles dolores de cabeza soportaría la presión. Todas somos un poco paranoicas, algo hipocondríacas; declaramos ser infelices a más no poder, eso sí con una sonrisa de satisfacción en el rostro. Nosotras fatigadas arrastrando nuestras historias, mintiendo y adornando, torciendo una verdad, no queríamos engañarnos, solamente mostrar un lado interesante, tener algo que mereciera ser oído sin que las otras pensaran que es lo mismo de siempre repetido hasta el hastío.

No, señor juez, no tuve cómplices. Tampoco lo hice sola. Declaro bajo juramento que no fue ni sola ni acompañada. Así es mi vida: me siento sola cuando estoy con los demás, y cuando no están no dejo de tenerles presentes y no podría vivir sin ellas. ¿Qué clase de persona sería si las hubiera

arrastrado conmigo? ¿Acaso la conciencia que tienen les dejaría en paz? En ese momento habrían corrido a la primera comisaría a confesar en medio de llantos y gritos. Y no, señor fiscal, algunas de ellas, que están aquí detrás de nosotras, se las ve alegres, bien acomodadas en sus asientos, gozando de su pequeña paz mientras aplauden presenciando el espectáculo que estoy dando.

5. *Nada es.*

*Sí, nada es. No, nada es. Unir nada y ser no tiene sentido. Sencillamente nada. Nada. Las letras negras que vibran en la pantalla dicen demasiado. Y aun así queda el fondo blanco demasiado cierto. Apenas se ha formado un espacio. Una breve separación.*

*Luego regresa con toda su furia el signo. Habría que hacer un hueco y que al otro lado el mundo entero haya sido vaciado.*

*Expresar la desnudez completa, el paraje desolado, el desierto deshaciéndose en una nube de polvo. Mostrar el agujero que se abre ante nosotros. Caer en él. Disolvemos. Perdernos. Sin recuerdos. Nada que ver, nada que sentir, nada de nada. Aniquilamiento. Aplastar el planeta entero y esparcirlos por el espacio. Golpear átomo con átomo, partícula con partícula y quedarnos con la huella de su recorrido en la cámara de vapor. Después quitar todo: el acelerador, los físicos, la energía, la masa.*

*Amanecer y encontrar que un pedazo de brazo ha sido arrancado por un sacabocados. Intentar recordar y solo toparse con neuronas muertas. Entrar a la habitación y la mitad ya no está. vértigo de la negrura, deseo de sumergirnos, hundirnos, tocar las profundidades, quedarnos flotando en el espacio oscuro por miles de años girando arrastrados por la gravedad de una estrella muerta.*

*Sensación que se deslía en el calor y se evapora. Emoción aplastada por la aplanadora de los días. Tristeza borrada por una leve sonrisa. Hablamos lenguajes diferentes. Somos incapaces de entendernos. Gestos incomprensibles, mensajes cortados, códigos desconocidos. Canción escuchada una y otra vez en el disco rayado de la existencia.*

*Nada es. Nada puede ser. Nada quiso ser. Imposible. Aquello cuya presencia, por el solo hecho de estar allí, implica contradicción. Somos y no somos. Con el paso del tiempo desembocamos en el mar del no ser. Puertas cerradas, luces apagadas, ruidos amortiguados, edificios derruidos, ciudades quemadas, bosques arrasados por miles de bombas de hidrógeno, árboles arrancados de raíz, autos triturados.*

*Intenso amor por nadie. Desbordada pasión por ninguno. Paranoico perseguido por su propia sombra. Dementes escribiendo la historia de la humanidad. Recuerdos de las vidas imaginarias de los otros. Ternura por el*

*lodo que se pega en los zapatos. Aullido que se sostiene en las bocas de la gente desconocida. No me dirijo a ti, no te hablo a ti seas quién seas.*

*Angustia porque nada es. Angustia por nada. Angustia.*

*Andamos en círculos, seguimos nuestras propias huellas, estallamos hacia dentro, caemos arrastrados por la gravedad del agujero que tenemos dentro, en el centro del cuerpo, que asciende hasta el rostro y lo borra definitivamente. No te reconozco. No me reconoces. Y aunque supieras quien soy, hace tiempo te habrías olvidado del discurso preparado, del reclamo que tenías, de la indignación que te agitaba.*

*Damos lo que no tenemos, tomamos lo que no necesitamos. Nos aferramos a una plancha ardiente que nos quema las manos. Bebemos el agua amarga como si fuera el manjar más dulce. Somos lo que no somos. En realidad, no somos. Si entramos a la habitación adonde hemos acudido al llamado, oímos el grito que estalla en nuestros oídos: No, no, no. Y el portazo que se estrella en la cara.*

6. Me dejan boquiabierta las palabras del fiscal. Con o sin cómplices, soy culpable. No hay escapatoria. Antes de que se apresure a sentenciarme, propongo que sigamos con pruebas y razonamientos. Digamos que estuve presente cuando se dieron los hechos, en compañía del grupo de encubridoras. Coloquemos esta premisa que no está suficientemente probada solamente para ver adónde nos lleva.

Se ha dicho en los alegatos que soy únicamente la autora material. Otro habría movido los hilos. Otro maquinó el crimen. Alguien que permanece en las sombras y que intenta reírse de la justicia, práctica tan común entre nosotros. Hubo un autor intelectual. Y yo fui movida como un títere.

¿Creen que me siento ofendida? ¿Piensan que me resulta incómodo sentirme como una marioneta? Encuentro atractivo sentarme en las piernas del titiritero que agita sus dedos y la voz gutural del ventrílocuo que habla en lugar de mí. ¡Qué hermoso gesticular sin decir palabra! ¡Qué dicha que otro mueva mi cuerpo y que no tenga que ejercitar mi voluntad! ¡Qué descanso del tráfago de los largos días inútiles que se suceden sin saber hacia dónde van!

Fui yo sin estar en mis cabales que hice rodar la cabeza lejos del cuerpo. Me temo que esa cabeza quedaba muy mal en ese cuerpo. No hacían juego. Se sentía prestada, incómoda. Tendían a desplazarse en sentidos contrarios. Era un favor que él esperaba mucho tiempo. Después

nos sentamos en la acera a conversar por horas. Vimos amanecer. Él sosteniendo cariñosamente su cabeza entre los brazos. Yo hablando sin mirarlo.

Puras especulaciones. Nada se ha dicho de los mecanismos de persuasión que usaron en mí. ¿Cómo me convencieron? ¿Qué me ofrecieron? ¿Qué recibí a cambio? ¿En qué cuenta está el dinero que recibí? ¿Me repartí el botín con las demás? Miraron en mi banco, revisaron los balances, revolviéron el departamento. Ningún descubrimiento.

¿Qué ganaría yo con este acto tan brutal? Porque de eso se trata seguramente. Me imagino que alguna cabeza habrá caído.

Sería bueno saber de qué me acusan. Si no estuve allí, mal puedo conocer los hechos. Si no tengo motivos, al menos me habría beneficiado. Cierto que soy muy fácil de convencer. Me gusta decir que sí y evitar la sarta de mentiras que te dicen para que aceptes.

También soy muy variable. Acepto e inmediatamente cambio de opinión. Digo sí y me asaltan las dudas. Certifico que lo haré y rompo mis promesas. No hay placer tan grande como no cumplir con una promesa. ¿Por qué comprometería mi futuro? Quiero ser libre. Hacer y deshacer a mi antojo.

Un crimen de esa magnitud no se comete porque se me haya venido al estómago un antojo. Prefiero cosas más simples. Una barra de chocolate, un dulce de guayaba, un sorbo de tempranillo, unas anchoas en la sopa. Entonces, el hombre, que se supone está detrás como un mago tirando de los hilos, ¿qué me dio a cambio? No soy tan ingenua. Tuvo que haber una compensación, un intercambio, un toma y daca.

Pido un receso. Hemos llegado a un límite y se está saliendo de curso. Es mi vida la que está en juego, así que tengo derecho a detenerme por un momento. Volveremos mañana. La prensa necesita tiempo para enseñarse. Al salir posaré. Me gustan las sesiones de fotos y este traje azul me viene de maravilla.

7. Exhausta. Los días frente al juez, la maraña de documentos, informes, pruebas, la insoportable voz del fiscal, la gente que me da ánimos, los que me sonríen, las redes sociales que ya me han condenado, me han dejado exhausta.

Han sacado a la luz mi vida entera. Han expurgado mi alma y la han colocado ante la mirada inmisericorde de los extraños. He quedado expuesta. No me queda nada. Trato de distraerme leyendo, caminando, durmiendo. No me es posible. En mi mente se repiten los argumentos, los

razonamientos, las sugerencias malignas. Sigo sometida a indagación por dentro y por fuera.

¿Cuándo terminan conmigo? Dense prisa. Quiero recostarme y dejarme ir en un sueño profundo. Marcharme en el primer tren que encuentre a una ciudad desconocida donde pueda ser una completa extraña y, al mismo tiempo, una más, indiscernible, mimética, sin número de teléfono, sin Facebook ni correo electrónico. Borraré mis datos, me cambiaré de nombre y de rostro.

¿Se irán los recuerdos de estos días nefastos? Alguien que me cuente cómo se pierde la memoria, de qué manera se deja atrás una vida entera. ¿Por qué tenemos que vivir una sola vida? ¿Por qué, llegado un momento de la existencia, no podemos convertirnos en otros sin recuerdos del pasado? ¿Por qué esta persistencia de nosotros en nosotros mismos?

Me han esquilado. ¿Adónde ir? ¿En dónde me refugiaré? espaldas. Se disputan a dentelladas la presa. Creen saber cómo y por qué lo hice. Necesitan que sea culpable, si no, perderían el interés. Si me acerco, se retiran. Si intento hablarles, hacen como si no me oyeran.

¿Qué de lo que fui aún está conmigo? Si escapo será para ellos una señal de que soy culpable. Si permanezco en la ciudad, he perdido la vergüenza. Salgo a caminar en la noche. Evito cruzarme con los transeúntes trasnochados. Doy vueltas, dibujo laberintos, me vienen ganas de tirarme de uno de los puentes. Me detiene la sensación de vértigo que odio.

Leo los periódicos, veo las noticias en la televisión. Todos los días hay una actualización del caso. Nadie dice cuál fue el crimen. No hay rastro de los hechos. Se dice que se cometió. ¿Qué pasó realmente? ¿Por qué me han señalado desde el inicio? Se me cruza en mi destino la ola inesperada de la desesperación. Estoy sola. He descubierto que siempre lo estuve.

¿Cuándo se acabará esta pantomima? La maldita comodidad les impide buscar otro sospechoso. Puede ser que uno de los acusadores sea el culpable. Estoy metida en una máquina de encubrimientos y la verdad sigue enterrada seis metros bajo tierra. Alguien que me socorra. Alguien que me muestre el camino de salida. Alguien que huya conmigo.

No puedo más. Hago el esfuerzo, pero no puedo más. Estoy harta. Vomitaré hasta el último pedazo de rabia que tengo dentro. Me digo: mañana será otro día. Me levantaré. Me arreglaré y me veré hermosa. Iluminaré mi cara con una enorme sonrisa. Dejaré que me fotografíen antes de entrar al juzgado.

Mañana. Hoy estoy exhausta.

8. Sacan una acusación que se estaban guardando bajo la manga.

El as inesperado de la baraja. Esperaban el momento propicio. Se les agotaban las elucubraciones. Se terminaban los acertijos. Me uní a los enemigos. Me pasé del otro. Crucé un límite que estaba prohibido y del que no hay regreso.

Ellos, los enemigos, me pusieron a prueba. Exactamente a las doce en la última estación del metro cuando apenas quedan unos pocos pasajeros. No se quería nada espectacular. Lanzar una bomba de humo y unos panfletos. Una acción desesperada que pretendía llamar la atención. Presurosa cumplí el mandato.

¿Se descubrió la guarida de los enemigos? ¿Se conocen sus identidades? ¿Se les persigue? ¿A alguno de ellos están interrogando en la comisaría? La prensa lo hubiera difundido. Los chismes habrían corrido de un extremo al otro de la ciudad.

Las voces de siempre pedirían un castigo ejemplar. Se les mostraría en la televisión. Exhibidos como animales salvajes encadenados con la ropa media destrozada y la sangre chorreando de sus cabezas.

Ahora se admite, así, sin más, con todo el descaro que lograron escapar de las redadas y que seguramente salieron del país. Por eso, se me pide, se me exige, se me amenaza, para que diga sus nombres. ¿Parezco una delatora? ¿Traicionaría a aquellos con los que comparto mis convicciones?

Y si no tengo afinidad alguna con ellos, ¿por qué guardo este silencio obstinado? ¿Qué gano con permanecer callada? ¿Por qué los protejo? Pretenden que es suficiente prueba el haberme manifestado contra la justicia y que haya criticado a los jueces y lanzado frases despectivas al alcalde. Estoy catalogada, encasillada, membretada. Llevo una marca en la frente que me identifica como uno de ellos.

Nada de esto es verosímil. Si tuvieran un poco de sentido común, me habrían dejado ir hace rato. Pero necesitan su chivo expiatorio. ¿Quién cargará con el desastre que han armado? ¿De dónde sacarán a quién culpar? Me tienen a mí. No soltarán la presa. Exijo que se me libere inmediatamente. No estoy en posición de exigir. Tampoco me inclinaré a pedir clemencia.

Quisiera mencionar una palabra extraña en estos juzgados. Causará consternación y escándalo. Justicia. Hace tanto tiempo que no se la ve por aquí. No se sabe dónde se ha marchado. Hay quien sospecha que nunca existió, que es un invento de los reos que inventan cualquier cosa y así evitar la condena.

Sería bueno que los enemigos asomaran. Por lo menos uno. Me haría un favor muy grande. Pondré un anuncio en el periódico: "Enemigos, por favor presentarse en el Juzgado Quinto a las tres de la tarde. Se ofrece buena recompensa. Si no van a venir, manden un mensaje, den señales de existencia".

Pasan los días. Silencio. Han desaparecido por completo. Ni un solo rastro ni una huella. Se volvieron invisibles. Atravesaron las fronteras sin que los guardas se dieran cuenta. Tomaron un vuelo y no quedaron registrados. Sus cuerpos etéreos evitaban las cámaras de seguridad. Tampoco dejaron detrás una dirección, unos autos abandonados, unos vecinos asombrados.

Suponiendo que sea cierto que estuve del lado del enemigo, ¿en dónde están? ¿Por qué no salen a reclamar la autoría de los hechos? ¿Por qué no me desmienten? Si estaban interesados en hacerse publicidad, ¿por qué callan?

#### 9. *Nada es conocible.*

*El conocimiento es una pretensión. Un supuesto que no llega a darse. Una red lanzada al mundo que sale vacía. Atrapamos peces muertos. Capturamos pájaros azules que en nuestras manos se vuelven negros. No depende de nosotros. Nos esforzamos. Batallamos. Diseñamos máquinas cada vez más perfectas que arrojan vapor que se disuelve en la mañana fría.*

*No somos nosotros los que fallamos. Son las cosas las que se nos resisten, las que se escapan de las manos, las que huyen de la mente. Evitan que penetremos en ellos y nos dan a cambio sombras que nosotros atrapamos en nuestras manos ansiosas. Somos nosotros los que estamos demás. Ellas pueden prescindir de nosotros. No hacemos falta.*

*Conocer es una ilusión, un truco de la mente, una alteración de la percepción. Terminamos en callejones sin salida. Comenzamos en nosotros y cerramos el círculo en nosotros mismos. Quizás nuestro ser es demasiado débil y el mundo nos traspasa con toda libertad. A veces aparecemos como un arcoíris, gotas de lluvia reflejando la luz del sol. Frágil fenómeno etéreo, eso somos.*

*Y en nuestra pretensión imaginamos que penetramos en el núcleo de las cosas, que llegamos al centro de su ser, que comprendemos sus causas y sus consecuencias. Desvíos, paradojas, falsedades, falacias. No hay conocimiento. La dura presencia de esta roca anónima girando en torno a un sol moribundo es lo que hay. Nosotros cabalgamos el potro indomable que pronto se sacudirá y nos lanzará al polvo.*



*Somos una presencia fantasmal que atraviesa por el bosque húmedo. El chirrido de las chicharras tiene más sentido que nuestras habladurías. La corriente del agua chocando con las piedras, espumándose, contiene más verdad que los teoremas. El único postulado que se sostiene con derecho propio es el canto de los pájaros del amanecer.*

*Una hormiga sabe más que todos nosotros juntos. El conocimiento acumulado es ceniza de árboles quemados que desaparecerá con el primer soplo del viento cálido del verano. ¿Qué sabemos? ¿Qué pensamos? ¿Qué es aquello que impregna nuestras pupilas y no logramos reconocer?*

*¿Y qué son estas vibraciones que llamamos ideas sino excitaciones pasajeras del aire caliente en el asfalto? ¿Acaso los conceptos no surgen por un acto de magia? No pensamos. Somos pensados. Pesadillas pasajeras de dioses inexistentes. Partículas existiendo por millonésimas de segundo antes de volver a la nada.*

*¿Conocer? ¿Nosotros? Cuando nacimos se nos velaron los ojos. Desenfocamos. El cristal a través del cual miramos siempre está empañado. Nuestra mente que era miope ahora es présbita. Escribimos incansablemente y jamás alcanzamos a decir el mundo tal como es. ¿Qué nos queda sino reconocer nuestra plena ignorancia, nuestra ignorancia de nuestra ignorancia?*

*Ni siquiera sabemos que no sabemos. Simplemente no sabemos. Las cosas permanecen en su absoluta indiferencia y nuestra inquietud les tiene sin cuidado. Miramos al cielo y vemos las estrellas fugaces. Así somos nosotros. Cometas que un sol ilumina por unos instantes y después vagamos por el universo silencioso como sucias rocas congeladas. No conocemos. No podemos conocer porque nada hay que conocer.*

10. Digamos que me puse del lado de los enemigos. La lógica dice que debí irme con ellos. Aquí no sería aceptada. Me verían como una amenaza. No tendría lugar donde vivir y los míos se negarían a recibirme. Sería expulsada de la ciudad, portadora de una enfermedad contagiosa.

¿Quién me permitiría volver? ¿Quién se atrevería a perdonarme después de la traición? Adivino que se trata de una traición. No hay cuerpo del delito. Se trata de otro tipo de crimen.

Yo que me estaba imaginando un hombre sin cabeza, un cuerpo apuñalado, un envenenado convulsionándose. Demasiada elucubración.

Si he decidido presentarme cada tarde en este juzgado, a pesar de que pude escapar, quiere decir que no tengo aliados, que no sabría dónde dirigirme ni dónde encontrarlos, porque no existen. Son una invención del fiscal. Debería dedicarse a la literatura. Sus discursos son obras de ficción

bastante simplistas. Se nota que le falta vuelo, altura, una cierta elegancia. Encubre su torpeza con acusaciones descabelladas.

Sería muy doloroso carecer de una casa a la que regresar y de unos brazos que me recibieran bien abiertos. Extraño la algarabía en las tardes frías sentadas frente al fuego, pegadas unas a otras evitando que el calor se escape. Ellas esperan por mí. Ahora mismo estarán en la ventana esperando que llegue. Y yo aquí tratando de deshacer este ovillo enmarañado que me envuelve.

Adivinan que estuve complotada con unos extraños a los que nunca he visto. Habría conspirado con ellos. Alterar el orden a cualquier precio. Pero este orden ya es un caos, apenas si se sostiene en pie. ¿Qué necesidad de empujarlo más abajo todavía, si se despeña por sí solo? ¿A qué poner más caos en el caos? No me necesitaban para eso.

¿Qué haría yo viviendo con ellos? Sospecharían de mí a cada instante. Si traicioné una vez, podría hacerlo de nuevo. Me volvería contra ellos y vendría ante ustedes. Me hace gracia eso de ser agente doble. Con la mitad del rostro les sonrío, con la otra les aborrezco. Parecería una máscara de teatro.

Me quedaría en el limbo. Ellos desconfiarían de mí y ustedes me perseguirían hasta condenarme. ¿Qué gano con esto? ¿Me colocaría yo misma en una situación tan absurda? Me gusta ponerme en el límite y cuando estoy a punto de dar el salto retrocedo asustada. En mí todas son intenciones truncadas, anhelos frustrados.

Soy la persona más audaz en mi mente. Me lleno de osadía cuando duermo. A la mañana siguiente vuelvo a la cobardía de siempre. Tengo miedo de cruzar la calle, de ser perseguida cuando regreso a casa, de que me asalten en la esquina, de cualquier persona que se cruza conmigo y me mira a los ojos. ¿Cómo sería capaz de traicionar? No está en mí el engaño. Me asusta el solo hecho de pensar que me puedan descubrir.

Cuento a ellas mi itinerario. Explico qué dije, con quién me encontré. No me guardo nada. ¿Me quedaría con la boca cerrada? No. Me picaría tanto la lengua que hubiera contada a una decena de personas. ¿Podrían los enemigos haberse acercado a una persona tan habladora? ¿No hubieran preferido alguien más callada?

11. Me acusan sin certezas. Meras suposiciones. Esperan que yo tenga pruebas. No las tengo. No puedo tenerlas porque no sucedió y, si pasó, no estuve allí. Y si lo presencié, no tuve participación alguna.

He sido atrapada en la telaraña de las contradicciones. Me exigen que presente testigos que declaren a mi favor. Reclamo que ellos comprueben sus aseveraciones. Palabras que van y vienen, y no llegamos a nada. Los días pasan, el juez dormita, la prensa se ha cansado de mí, he dejado de ser noticia.

Nos enfrentamos el fiscal y yo, ninguno cede un milímetro, no se hacen concesiones. Él afirma, yo niego; él asevera, yo refuto. Horas desperdiciadas. Vida que no regresará. Empiezo a dudar si lo hice o no, tal vez en un estado de inconciencia o drogada o manipulada. Algo recordaría y no encuentro un rastro dentro de mi cabeza.

El juez se mueve y abre los ojos. Pregunta en dónde estamos. El fiscal cree que estamos llegando a las conclusiones y que falta la sentencia que, para él, será evidente. Cadena perpetua. Aislamiento total. Prohibición de visitas. Pide que sea sometida al peor de los confinamientos, que nadie me hable, que nadie me mire. Condenada a la soledad como si no lo estuviera desde hace mucho tiempo, desde mi origen en el vientre de mi madre bu con las manos un gemelo, otro rostro que me acompañara en la oscuridad .

Pido la palabra. El juez se niega a dejarme hablar. Solicito leer las hojas que he preparado con tanto afán. Quiero referirme a las cosas que no pasaron, al crimen que no se cometió, a la ausencia de cuerpo del delito, a la desaparición de los testigos, a la incongruencia de los argumentos esgrimidos, a la parafernalia de notas de prensa que han probado hasta lo improbable. El juez rechaza mis palabras. Me ordena que me calle. Me amenaza con enviarme en ese mismo momento al calabozo. Me siento desconsolada.

Bajo la cabeza. La derrota me aplastará contra el suelo. Quedaré triturada. Será lo mejor. De esa manera ya no tendré que pensar. Alejaré las reflexiones interminables, olvidaré los recovecos de las premisas, la alteración de las conclusiones, la retórica infame en la que me atrapo a mí misma como una araña confundida.

Seré una breve noticia en la última página: Se dictó sentencia y como era previsible fue condenada a... Nadie se enterará y seré recluida, definitivamente encerrada, obligada a contemplar mi rostro una y otra vez, cada mañana, cada tarde, cada noche. Mediré mi celda. Sabré cuántos metros cuadrados tiene. Seguiré el rastro el movimiento del sol en las estaciones.

El juez carraspea. Se alisa el poco cabello que le queda. Pide a los abogados que se acerquen. No puedo oír su cháchara. ¡Qué importa! Todo está decidido. Estaba escrito en mis genes. Tenía que sucederme a mí. ¿A quién

más? Siempre me dijeron que la mala suerte me perseguía. Evité cruzarme con ella solo para ir directamente hacia ella.

Los abogados regresan a sus sitios. El mío no me mira. Temo lo peor. El fiscal ha fruncido el ceño. La poca gente que ha venido esta tarde espera el desenlace bostezando. Algún periodista despistado se asoma por la sala. Un fotógrafo toma la última foto antes de que me lleven para siempre. El juez pide nuestra atención. Nos ponemos de pie y entonces con voz grave declara: El señor fiscal no ha probado de manera suficiente que se haya cometido un delito. Tampoco ha presentado pruebas irrefutables de que la acusada participara en el presunto crimen. Desde luego, sospechamos que la acusada es culpable, aunque no sabemos de qué. Por este motivo, no es posible declararla inocente pero tampoco culpable. Así que puede marcharse porque su causa se suspende *sine die*.

12. *Nada es comunicable.*

*Me gustaría que habláramos, aunque es un ejercicio inútil. Diré y entenderás lo opuesto. Afirmaré y creerás que hemos negado. Somos un malentendido perpetuo. Deambulamos en una nebulosa de significaciones queriendo encontrar un código secreto que nos permita descifrar las palabras. No existe. No puede existir.*

*Si únicamente proferimos sinsentidos, ¿por qué exigimos que seamos coherentes? El sentido del mundo se encuentra fuera del mundo. Mostrarlo provocaría un daño irreparable: comprender que alucinamos y que los otros forman su imagen del mundo con nuestras alucinaciones.*

*Siéntate aquí a mi lado. Conversa conmigo. Pretenderé que te entiendo y tú asentirás con la cabeza, fingiendo que mi idioma es el mismo que el tuyo. Miraré tu rostro y me reiré cuando crea que has dicho cosas graciosas. Derramarás unas lágrimas ante mi cara acongojada. Más allá no podemos ir. Consuélate con mi presencia y yo me apoyaré en tu brazo. Caminaremos por el parque. Te diré el nombre de los árboles y tú pensarás que hablo del tráfico insoportable.*

*Abriré mi boca para decir mis deseos y tus oídos escucharán la interferencia que viene del fondo del universo y que no termina por callarse de una vez y por todas. No hablamos. Es el ruido del primer estallido que hace vibrar las copas de cristal en las que bebemos, tú escancias vino rojo y yo un brandi. Ambos estamos convencidos de que es la misma bebida.*

*Te digo que sí, que creo en ti profundamente. Te contaré cómo ha sido mi existencia. Ante ti pongo mi vida entera. Quiero entenderte y que me comprendas. Tú mueves la cabeza de un lado para otro, te golpeas la cabeza, zapateas y gritas. No puedes aceptar que haya cometido tantas torpezas, que me haya equivocado de una manera*

*tan atroz. Estás impedido de oír lo que digo y no queda otra alternativa que suponer.*

*En este juego de equívocos ambos nos damos cuenta de lo que pasa. Dejamos de hacer el esfuerzo por comunicarnos. Desistimos. Me levanto y te llevo conmigo. Paseas conmigo en esta tarde de agosto sometidos al calor del verano. Yo siento que ardo. Tú te abrigas porque ha comenzado a enfriarse el día.*

*¿Nos quedaremos juntos? ¿Cuando cruces la calle esperarás que te acompañe o me estarás abandonando? Nunca lo sabremos. Yo también me daré la vuelta y aceptaré la pérdida. Y tú, para tus adentros, te preguntarás por qué decliné la invitación. Tú querías que me fuera contigo y yo miré en tus ojos una distancia y en tus labios un sabor a despedida.*

*Si nada se puede comunicar, entonces dejaré de escribir. Levantaré los dedos del teclado. Apagaré la computadora. Cerraré la puerta. Saldré a la calle. Me embarcaré en un tren que lleva al norte, a pesar de que mi voluntad era ir al sur. Y cuando llegue a ese destino inesperado un hombre alto con un sombrero caído al lado izquierdo, con su traje polvoriento, me reconocerá. Se lanzará a abrazarme. Es un desconocido que saltará de alegría por mi regreso.*

*En ese momento tomaré la decisión de convertirme en ese otro que el hombre de la sombra alargada espera. Adoptaré el nombre con el que me llama. Me subiré a su auto y partiré a la casa donde él me dice que viví por mucho tiempo. Todos se han ido. Ha quedado él en la espera que creía infructuosa. Se siente dichoso. Sirve los tragos. Brinda por mi regreso. Brindo por mi exilio en el que me quedaré por el resto de mi vida.*



# ***Cigarrillo, fuego y voluta***

---

*Luis Quiroga*

Basada libremente en *That Time* de Samuel Beckett.

*Se mantiene de la obra de Beckett la existencia de un solo personaje que dice sus textos con distintas voces y entonaciones. Los contenidos de la obra de Beckett se dejan de lado. Se introduce la secuencia que va desde la voz más grave hasta la más aguda. También se conservan las pausas necesarias para que el actor respire, aunque debe procurarse que diga los textos sin solución de continuidad. P: voz aguda. M: voz normal. Z: voz grave. El personaje puede ser mujer, hombre, niño o lo que sea, incluso tomar la forma de un animal. En todo caso, lo importante es que sea un personaje con tres voces diferentes del tipo que fueren. Podría ser una combinación de velocidad y lentitud. También funcionaría en un coro al estilo griego.*

El personaje utiliza un antifaz distinto para cada escena. Se prefiere que vaya vestido de un solo color: negro, blanco, morado.

Obra en cinco escenas. El orden de estas puede variar a voluntad.

## Escena 1

1. Sube por la rampa estrecha, desnuda desde el inicio. Baja por la pendiente sin sostenerse. Desnuda en el suelo. Aprieta el paso en las escaleras. Corre como si la persiguiera el diablo. Se detiene como si delante se hubiera abierto un abismo.

Se duerme en el rellano. Se levanta asustada por los ruidos de pasos. Se deja perseguir dejando huellas. Desciende hasta la orilla. Entra en el río. Sumergida. Copos de aire estallando en la superficie. Tendida en la hierba seca su cuerpo al sol. Nadie siguió su rastro. Nadie descubrió adónde fue a parar. Luz lateral que ilumina los lugares perdidos.

Senderos. Deambular. Cortarse en los espinos. Gotas de sangre. Animales sedientos abrevando en los charcos. Se inclina y bebe con ellos. Sorbo de agua enlodada.

Retrocede a los claros del bosque. Mediodía. Cobijada bajo las innumerables hojas de los helechos. Llovizna. Agua tibia. Desorientada da vueltas. ¿En dónde está la carretera? ¿Cuál es el camino de regreso? A lo lejos se oye el ronronear de los motores. Un auto en medio de la nada. Se queda allí en el centro de la nada. Añade oscuridad a la oscuridad. Su cuerpo se convierte en sombra. Sombra sobre sombra.

Abre la puerta. Chirría el metal. Graznidos de aves voraces golpetean los vidrios. Prende las luces. Apaga las luces. Enciende una lámpara. Abre las cortinas. Pegada a la pared contempla el paso del tiempo. Se tapa la cara con las manos. Separa los dedos. Mira en torno de ella. Hurga sin hallar a nadie. Está sola. La soledad está con ella. La soledad se ha transformado en ella. Espía la calle. Está vacía. No hay transeúntes. No hay autos. Tiendas cerradas. Solo la tabaquería con un hombre en la puerta que fuma un largo cigarro. Humo azul que asciende hasta ella y penetra en sus pulmones. Aroma dulzón desconocido.

2. Tiernos chasquidos de amores distantes. Memoria quebrada. Regresan del pasado imágenes rotas. Niña de piernas largas corriendo entre los matorrales. Zumbidos aletargados. El trigo se bambolea en el aire. Viento del sur. Viento del norte. Tormenta. Los rayos desgarran la tarde plácida. Se tapa los oídos. Espera. Espera. El cielo se desploma. Las puertas se golpean. Los vidrios se trizan. Entra el agua por todas partes. No recuerda adónde iba. No sabe a quién tenía que encontrar. Afuera late la soledad a gritos. Adentro late la soledad a gritos. Miserias arrastradas por la corriente. Se llevan los males del mundo. Río de espuma blanca.



Abandonadas calles del puerto. Marea que mece los barcos. Espera en el muelle. Ha olvidado a quién espera. Se detiene. Se apoya en el muro. Grafitis. Alas gigantes levantan su vuelo dejando la piedra. Coloridos monstruos de sueños infantiles. Desciende la gente por la escalerilla. No encuentra a quien quería encontrar. No existe quien quería encontrar. Báscula de los deseos imposibles. Regresa con las manos vacías. Regresa con el corazón vacío. En su mente pensamientos desnudos. Tren. Autopista. Semáforos. Paradas. Cuerpos que caminan. Ansiedades arrojadas al asfalto.

Maleza. Veredas. Recovecos. Guaridas. Sótanos. Pantanos. Marismas. Sueños. Bruma. Vaho. Insustancial. Entra en el reino de la banalidad. Gira hacia la izquierda. Avanza por las galerías húmedas. Tropieza. Llama. No hay respuesta. Implora. No hay clemencia. Se desespera. Casas derruidas. Pueblos abandonados. Pájaros absortos mirando el atardecer. Rosas apagadas. Nubes desgarradas por el viento. Árboles inclinados. Puentes sumergidos. Palabras pisoteadas. Sinsentidos. Se regresa a mirar. El camino detrás de ella ha desaparecido. El mundo se cae a pedazos. Ella también.

3. Retruécano. Hipérbole. Bofetada. Llanto. Consuelo. Uñas clavadas en la cara. Cuero cabelludo arrancado. Puñal. Herida. Abrazo. Sabor de arena en la boca. Desmesura. Inquietud. Saciedad. Vómito. Calma. Sueño. Dibujos caóticos de las gaviotas persiguiendo la luz de luna. Ella en su noche. Y la noche en el sueño. Muñeca rusa. Desdén. Ruego. Saltar al ruedo de la vigilia. Despertarse de golpe sin reconocer la realidad. ¿Qué es esto? ¿En dónde estoy? Vahído. Una mano cálida sostiene su cabeza.

Mirada oblicua del sol en el crepúsculo. Certeza. Duda. Afirmación. Negación. Incertidumbre. Confianza. Mentira. Vaivén. Último tren, última parada. Los que aquí descienden abandonen toda esperanza. Sentada en las rieles rotas. Ojos desorbitados en la ventana del vagón. Hierro oxidado. Metal aullante. Habla. Silencio. Habla. Cabeza baja. ¿Quién eres? ¿Por qué te callas? De espaldas un cuerpo agotado se aleja. Vientre. Dolor. Vientre. Deseo. Vientre. Náusea. La neblina cubre la estación. El tren desaparece tragado por la bruma. Nuevo momento de soledad.

Cortante filo de la ausencia. Sigue la línea del ferrocarril. ¿Por qué me lleva a ninguna parte? Se mueve sin avanzar con un cabeceo somnoliento. Sentada en la banca del tren que lleva a ninguna parte. Destino. Ningún lugar. Extraña no extrañar. Las frutas tienen todas el mismo sabor. Nada. Extirpación de la piedra de la locura. Extracción de la razón. Corte

exquisito de la carne. Abierta secándose al sol. Pleonasma. Onomatopeya. Silogismos de la vergüenza. Premisas erradas de razonamientos absurdos. Recostada dentro del vagón siente el traqueteo de la máquina.

El guardia grita: ¡Es hora, es hora!

4. Señora, ten piedad. Cita a las tres de la tarde. Ella va, aunque nadie llegará. Ilusión de caminar al encuentro con nadie. ¡Aquí estoy! Frente a ella, nadie. ¡Cumplí mi palabra! Frente a ella, nadie. Me entrego a tu voluntad. Frente a ella, nadie. Tienes que decirme qué hacer. Frente a ella, nadie. Jauría hambrienta. Manadas de voces vagando desprendidas de las bocas. La piel viaja a su propio destino. Caricia. Tacto. Beso. Distancia. Secreto. Cierra los ojos. Aprisiona el instante. Detiene el tiempo. Tortuga con la patas al aire.

¿Cómo estás? ¿Qué haces? ¿Por qué no respondes? ¿Por qué respondes? ¿Por qué te comunicas? ¿Por qué no has desaparecido? ¿Qué te trae por aquí? ¿Qué te lleva hasta allá? Deja de mirarme. Dejo de mirarte. Aparta tus ojos. Fíjate en la pared. Mira al campanario. El ojo abierto antes del corte de la navaja. El ojo abierto después del corte de la navaja. Calla un momento. Apacigua tu ansiedad. Serénate. Enloquéete. Aúlla. Sacúdete. Muérdete. Arráncate el pelo. Detente. Ponte frente al espejo. Límpiase el maquillaje. Lávatelo con agua tibia. Apóyate en la almohada. Respira. Respira. Respira.

Clímax. Pausa. Descenso. Retoma la frase. Sigue el hilo de la conversación. Huellas de manos sucias en las paredes. Risas de niños. La puerta que da al jardín se abre. Horrible color verde de la hierba. Avispas. Tábanos. Sanguijuelas. Arañas. Batracios venenosos. Reptiles de la lujuria subiendo por sus piernas. Los arcos del portal se abren ante ella. Camina por el parque. Innumerables rostros de gente anónima. Se quita la máscara. Se saca el sombrero. Dobla el pañuelo. Tira lejos los zapatos. Se sienta en la pileta. Risas de niños. Inalcanzables risas de niños. Cadena perpetua. Hierro anudado eslabón a eslabón. Hora del café de la tarde.

*(Breve silencio. El actor toma aliento).*

## **Escena 2**

5. Memuerdelabocamemuerdelabocalamelababamesorbeelsesome-  
daunbesoledoyunbeso.

Trizalacopatrazalarutaescapaconmigotrizalatzatrazalarutaescapa-  
mosaprisaporlasinuososerpeteanteladera.

Memuerodeganasmemuerodesueñomomentodesustomelanzopor-  
laventanamemuerodeganasdemorirmedesueño elevantasonámbulo-  
deambulossinrumbomemuerodeganasdeamanecerenlaluna.

Measaltanlasdudasmeasaltanlashormigasmesueñodespiertamesue-  
ñoinsomnemesueñomelamolabocamelamelabocametocaletocomesue-  
ñaensusueño.

6. En el viejo almacén vivía un lagarto viejo. Cada día se comía un pedazo de la cola. Terminó devorándose entero. Regurgitaba y volvía a comerse completo escondido en el viejo almacén. Todos saben que allí vive. Nadie se acerca. Rodean la casa. Los ruidos que hace ahuyentan a los visitantes. El letrero decía: Casa del viejo lagarto. Se lo veía en las tardes lluviosas sentado en el portal con un puro en la boca y una jarra de cerveza negra en la mano. Quisiera irse al pantano. Quisiera marcharse de allí. No tiene una pata. Le falta un ojo. En el viejo almacén vivía un lagarto rojo, un saurio arcoíris.

Ella va de visita. Ella se encuentra con el viejo lagarto. Juntos recuerdan a la vieja lagarto. Abrazados cantan canciones de amores perdidos. Entrelazados ensayan un tango. Vierten el aguardiente en sus bocas. Hinchon sus panzas. Se olfatean. Se mordisquean. Se cortan en tajos pequeños. Se cosen a puñaladas. Se ríen de sí mismos. Se lloran de sí mismos. Arrastran sus vientres por la madera húmeda. Ella es la única que pasa por allí. Una tarde. Una noche. Un día breve. Apenas.

7. Temporadadecazaanimalheridoatrapadoenlatrampatemporadade-  
cazaanimalhuidofusilbalaagujerotemporadadecazapresaapresadaenla-  
trampadelcazadoratrapadoporelanimalherido.

Disparocaelanubeagujerodecielodescien deelángeldisparoincierto-  
perforalasnubesdesciende lazuldelcielodisparorranteángelpartidoen-  
dosgotealanubeheridaporelanimalherido.

Paraisoinfiernoparaisopasadizoalotroladodelmundomientrasagonizaenelinfiernoparaisopasajalotroladodelmundomientrasagonizaenelparaisoinfiernodelosdiaslargoseternoscolgadosdelinfiernoparaiso.

8. En la casa del lago vivía alguien que no sabía que alguien vivía en la casa del lago. Alguien salía a correr con los perros. Alguien regresaba sudoroso. Alguien se revolcaba con los perros en la hierba. Eran los perros de alguien que no sabía que eran los perros de alguien. En la casa de alguien amanece temprano. Alguien se levanta en la madrugada. Alguien mira al camino a ver si aparece alguien. Nunca aparece alguien. Por las mañanas se baña en agua helada. Por las mañanas levanta el polvo del cobertizo. En la tarde se pone a mirar. Nunca aparece alguien.

Ella conoce la casa del lago. Sabe quién habita allí. Conoce quién ya no está allí. Llega con una maleta. Pretende quedarse en la casa de alguien. No se lo permiten. Tiene que irse. Solloza mirando el camino por el que jamás aparece alguien. Pronuncia su nombre. Llama a gritos. Alguien le cubre con una manta. Una taza de café en sus manos. Allí amanece temprano. Allí anochece bien tarde. Quisiera ser alguien. Quisiera quedarse en la casa. Ella no es alguien. Ella es ella. La casa está habitada. Solo ella conoce a quien la habita.

9. Dicedesdicecontradicedicedesdicecontradice. Hablacallahablacallahablacalla. Anunciaenunciasugiereretrocedeafricaniegaanunciaenuncia. Dicedesdicecontradicedicedesdicecontradice. Dicequedicequedijoquequiosodecirquesecontradicealdecirsindicir.

Hablasindicirdicesinhablarhablasindicirdicesinhablar.

Diceeldecirdesdiceladichacontradiceeldecirdeladichadesdicha.

Dicemaldicedichadesdichadicemaldicedichadesdichadicemaldicedichadesdicha.

10. En el ático hay una sombra. Sombra de nadie. Antes de salir se pone el traje oscuro. Se envuelve el pañuelo blanco. Rocía con perfume su cuello. Lleva el sombrero en la mano. Nunca se lo pondrá. En el ático desde hace mucho tiempo vive una sombra. Sombra de sombra. No recuerda de quién era. Desconoce por qué fue abandonada. Sería un descuido. Sería la sombra de un hombre cansado de llevar una sombra. Enciende una lámpara. Abre un libro. Sorbe el café de la tarde. Penetran los rayos oblicuos por las

ventanas sucias. La sombra se duerme escuchando que abajo cuentan que en el ático vive una sombra.

Ella cree que el ático está vacío. La sombra se pega a su cuerpo. Quiere desprenderse de ella. Arroja la sombra contra la pared. Se miran furibundos. La sombra blande un cuchillo negro. Se cubre los ojos de miedo. Suena la tetera. La mesa está puesta. Conversan animadamente. Ella pregunta. Ella responde. Ella interroga. Ella esquivo el golpe. Otro bocado. Un sorbo más. ¿No ha pensado en marcharse de allí? Estaría más cómoda en otro lugar. El ático se ve abandonado. Ella se marcha. Deja su sombra en compañía de otra sombra.

11. Losdedosdesumanoenlosdedosdemimanotomadosdelamanolosdedosdesumanosonlosdedosdemimanolosdiezdedosdecadamanoenlosdiezdedosdecadamanotomadosdelamano.

Lemiroenelespejoenelquememiradesdeelespejoenelquememirame-miralemiroenelespejoenelqueelmemira.

Habloconsuvozhablaconmivozhablademivozhabladesuvozbocanada-deairehabloconsuvozquehablademivozbocanadadeairehablaconmivoz-quehabladesuvoz.

Recorresucuerporecorroemicuerporecorromisucuerporecorresumi-cuerporecorresucuerpomio recorremicuerposuyorecorremicuerposucuer-porecorresucuerpomicuerpo.

12. En la cueva vive un monstruo que no cree en monstruos. Si lo buscan, no la encontrarían. Está allí desde siempre. La cueva y el monstruo son uno solo. Si llegan, solo se ve la piedra. Se marchan. Enciende el fuego. Danza en torno a las llamas. Canta en torno a las llamas. Arde la madera. Danza frenética. En la cueva del monstruo que no cree en monstruos hay un agujero. El sol penetra a las tres de la tarde. El sol se marcha a las tres y cuarto de la tarde. Si miran dentro, solo ven el polvo que se levanta.

Ella se ofrece como víctima sacrificial. El monstruo mueve la cabeza. Ella se entrega al fuego. El monstruo danza y danza. Se detienen. Las tres de la tarde. Ritual de la luz. Tres y cuarto de la tarde. Tres y media de la tarde. Le ofrece un cuenco. Ella bebe. Quisiera convertirse en monstruo. Es una bebida mágica. No. Agua pura. Transparente. Cristalina. Destilada por la roca. Ella quisiera volverse agua. No. Cueva oscura. Fría. Inhóspita. Ella quisiera volverse cueva oscura. El monstruo en su cueva oscura danza y danza.

*(Breve silencio. El actor toma aliento).*

### Escena 3

13. Ahahahahahahahahah. Ohohohohohohohohoho. Gggggggggg-  
ggggggggg. Grapa. Jinetera. Puñetera. Grácil gacela. Frágil gacela. Hil-  
vana devaneos. Rueca. Mueca. Gallina clueca. Susto. Amasijo. Entresijo.  
Entrepierna. Entre no más. Pase no más. Plop. Plop. Plop. Pulpo. Se vende  
amaranto seco. Coma. Digiera. Punto. Trague. Dos puntos. Eructe. Grágil  
facela. Estafeta. Carta robada. Ahahahahahahahahah. Ohohohohoho-  
hohohoho. Ggggggggggggggggggggg. Bla, bla, bla, bla, bla. Blasfemia.  
Blesfemia. Blisfemia. Blossfemia. Blusfemia. Herejía. Lejía. Elegía. Venga.  
Pase. Entre no más.

Cometa de paso por el sistema solar. Quisiera dios que nos veamos.  
Suspirame. Anhélame. Sé para mí intransitivo. Enrédate en mí. Deslízate  
en mí. Deslíete en mí. En mi, en sol, en fa, en lo que tú quieras. Busca en  
mí. Recórreme. Llévame en la memoria de tus dedos. Invádeme. Sítiame.  
Derriba las murallas. Existe. Sí. Existe. No dejes de hacerlo. Inclínate. Besa  
el suelo. Limpia el polvo. Échate en el piso. Camino por tu espalda.

Lacerante. Ignominioso. Farragoso. Templanza. Envidia. Soberbia.  
¡Soberbia! Suprema. Sublime. Me desgañito. Ronronea mi garganta.  
Aquiétame. Habla con mi voz. Di mi dolor. Escupe la angustia coagulada  
en mis venas. Rodea sinuoso mi cuerpo agotado. Estalla el globo dejando  
escapar el aire. Cigarrillo. Fuego. Voluta. Allí donde comienzo, donde  
termino, donde inclino la testa y bajo la cerviz. Cigarrillo. Fuego. Voluta.  
Noche sin amanecer. Sola en la noche. Nocturno. Réquiem.

14. Tris. Tras. Escóndete. Tras. Tris. Encuéntrame. Tris tras. Te busco.  
Tris tras. Te persigo. Un traspíe. Dos traspíes. Tres traspíes. Me escondo.  
Me busco. Me encuentro. Clac. Clac. Clac. Rumiantes. Bola de fuego en  
la tierra árida. Me quemo. Me consumo. Me convierto en ceniza y humo.  
Estoy en la azotea. En el segundo piso. Salí al patio. Entré al invernadero.  
No me toques. Estoy hibernando. Pupa. Mariposa. Ummmmmmmmmm-  
mm-  
mm

Me empalagas. Demasiado dulce. Báñate en limón. Échate sal. Gusto.  
Sabor. Olor. Estás insípido. Descolorido. Insoportable. Ambiguo. Delez-  
nable. Incongruente. Insatisfactorio. Inclasificable. Incoloro. Indoloro.  
Vida incierta. Quiero predecir cada momento de la existencia. ¿Se abrirá la  
puerta exactamente a las ocho treinta? ¿Sonará el teléfono en cinco minu-  
tos? ¿Pasarán dos Volkswagen mientras tomo café apoyado en la ventana

del bar? Muévete. Estás en mi mismo tiempo. Avanza. Retrocede. En este presente no cabemos juntos. Indecente.

Tengo la esperanza de visitarte pronto. Querido. Querida. Rimas con herida. Seseo. Siseo. Se posterga la visita sin fecha definida. Parálisis. Quietud. Deuda. ¿Cuándo vendrás? ¿Cuándo llegaré? Tarde. Tardío. El tiempo infinito pasa sin pasar. Distancia. Separación. Espacio infranqueable. Extiendo mi mano. No te toco. Te hablo. No escuchas. Dime: ¿estoy sentenciada? Dime: ¿se dictó el veredicto? Dime. Dime. Fuego furioso que me quema. Antorcha que no me quema. Hombres armados golpean mi puerta. Dime. Dime.

15. Toc. Toc. Toc. Espacio. Toc. Toc. Punto. Toc. Toc. Toc. Toc. Buaaaaaaaaaaaaa. Buuuuuuuuuuu. Mmmmmmmmmmm. Ñam ñam. Uff. ¡Agotador! Cántame una canción. Paf. Paf. ¡Cántame una canción! Cualquiera. Esa no. Esa sí. Tampoco. También. ¡Ay! He dicho: ¡ay! Quejido. Demanda. Exigencia. Extiende tus brazos. No los cierras. Cuelgo allí mi existencia. Tiendo allí las dudas. Se secan al sol los tormentos. Aireamos las pesadumbres. Tic. Tac. Tic. Tac. Tic. Tac. Oyes cómo pasa el tiempo. Rueda de los días. Mañana será demasiado tarde. Apresúrate. Bang. Bang. Espacio. Bang. Bang.

Deslúmbrame. Encandíleme. Soy una polilla. Fascíname. No puedo quitar mis ojos de ti. No puedo separar mis manos de ti. No puedo dejar de pensar en ti. No puedo. No. No quiero mirarte. No quiero tocarte. No quiero pensar en ti. No quiero. No. Existe en el espacio flanqueado por la nada. Hablo de ti. No existes. Hablo de ti. No estás aquí. Hablo de ti. Jamás te conocí. Hablo de ti. Dibujo tu rostro. Cierro los ojos. Te imagino. Alucinación. Delirio. Locura. ¿Por qué te sigo viendo frente a mí si no estás allí? Desaparece. Haz mutis por el foro. Despídete. Llévate tu reflejo del espejo.

Temor. Temblor. Gracia. Gravedad. Tristes trópicos. Tristísimos trópicos. Tribus perdidas. Soy una tribu perdida. No he sido contactada. Me asomo al abismo. Quisiera lanzarme. Caer. Caer. Caer. Perder el aliento en la caída. Flotar a la deriva en el vacío exterior. Voces de estrellas distantes. Quemando cromo. Quemando vida. Combustión espontánea. Descender por la rampa de la desesperanza. Deslizarse por la pendiente sin retorno. Terminar. Concluir. Clausurar. Echar el cerrojo. Extraviar la llave. Olvidar la clave.

16. Biiiiiiiiip. Biiiiiiiiiiiiiiiiip. Biiiiiiiiiiiiiiiiip. Zas. Zas. Zas. La guadaña corta el trigo. Zas. Zas. Zas. Corta lo que le sale al paso. Cof. Cof. Cof. El humo invade la habitación. ¿De dónde viene? Zas. Zas. Zas. El humo corta la respiración. Shissssssssssst. Shissssssssssst. Pueden oírnos. Shissssssssssssst. Nos han descubierto. Ahogados ahumados. Nos quemamos en la pira de los silencios. Grandes vallas levantadas. Las palabras no pueden pasar. Las voces se vuelven arena. Biiiiiiiiiiiiiiiiiiiiip. Biiiiiiiiiiiiiiiiiiiiip. Están llamando. ¿Quién será? ¿Quién no será? ¿Quién vendrá? ¿Quién no vendrá? Clic. Clic. Clic.

Invento recuerdos. La luna llena asciende. Venus la sigue. Estoy de pie. El valle es una sábana fantasmal bajo la luz de luna. Creo seres. Amaso cuerpos. Pongo nombres. Insuflo almas. Me acompaño a mí misma conmigo misma. Mismidad. Me llamo sin parar. Me cito con día y hora. En el lugar de siempre. Me topo conmigo misma. Batallamos. Derrotadas. Yacemos en el polvo. Mi sangre se enreda con mi sangre. Mi voz resuena con mi voz. Soy yo misma duplicada. Desdoblada. Partida. Pedazos. Retazos. Mi alma es un *patchwork*. Soy un *collage*. Me repito. Me convoco. Me invoco. Me imploro. Me rezo.

Sálvame de los hombres armados. Sé mi refugio. Acógeme. Abre las puertas de tu casa. Pon la mesa. Sirve el vino. Oigo las voces de las mujeres suplicantes. Oigo las voces de las furias. Grito los dolores ajenos. Me duelo de los otros. Me acongojo por ti y por ti y por ti. Ahora me toca a mí. Cierra las puertas detrás de mí. Niega que me viste. Entrégate en vez de mí. Promete olvidarte para siempre. ¿Quién era? ¿Qué quería? ¿Qué hacía a mi lado? Sálvame de los hombres armados. Di que me fui en dirección contraria. Di que nunca me conociste. Di que jamás me esconderías. Di que eres obediente, fiel, inocente. Di. Di. Di.

*(Breve silencio. El actor toma aliento).*

#### **Escena 4**

17. Sube por la escalera de caracol. Baja por la escalera de caracol. Embozada recorre las calles estrechas. Mediodía. Golpea la puerta. No hay respuesta. Insiste. No hay respuesta. Retrocede. Pasos presurosos. Es la hora. Se abre la puerta. Corredor mal iluminado. Patio. Traspatio. Terraza. Mesas. Sillas. Escenario. En primera fila esperando. En la segunda fila atenta. En la tercera fila inquieta. En la cuarta fila enojada. Espectáculo



sin espectadores. Espectáculo sin actores. Escenario desnudo. Sala vacía. Se queda allí quince minutos. Sale. Radiante recorre las amplias avenidas.

Aleteo de lepidópteros. Zumbido de abejorros. Pájaros negros dibujados en el cielo. Seres efímeros saliendo y entrando de la nada. Lugar donde desaparece cualquier lugar. Tiempo desquiciado. Máquina de triturar la realidad. Nebulosa. Vacío cósmico que penetra hasta los huesos. Seres minúsculos con sus vidas mínimas. Prisiones. Esferas. Habitaciones desnudas. Seguimos el vuelo de las mariposas. Giran sin saber por qué. Seres efímeros. Hojas que caen al suelo. Gotas de agua. Ramas quebradas.

Mastica la lengua de los otros. Con ella dice de sí. Palabras ajenas. Inundada de vocablos. Significados imprecisos. Ambigüedad. Equívoco. Palabras torcidas. Retruécanos. Hipérboles. Sinécdoque. Cuenta su vida con la lengua de los otros. Se cuenta su vida con la lengua de los otros. Digo y no me pertenece mi decir. Quería contar. Comprendieron otra cosa. Malentendido. Prefiere callarse. Dentro la lengua de los otros fluye a borbotones. Se ahoga en el inhóspito universo de los otros.

18. Sentada en medio del patio. Mediodía. Diálogos de estatuas. Azahares. Destinos. Rutas equivocadas que conducen a los lugares ciertos. Peregrinaje a la montaña. Susurros de la maleza. Murmullos de paseantes perdidos. Hilo de agua. Sed insaciable. Ácidos frutos del bosque. Se mira en los charcos. Hunde las manos. Atrapa su imagen. Juega con ella. Revolotea liberada del espejo. Espinos. Nada. Su reflejo se ha perdido. Pequeños peces saltarines en el fondo pedregoso.

Telaraña. Nido de pájaros muertos. Orugas. Ella tan mínima va y viene por el jardín exuberante. Gesticula. Razona consigo misma. Se convence. Duda. Argumenta. Sostiene. Replica. Sí puede ser. No puede ser. Cabe la posibilidad. Es imposible. Una ventana abierta. Las puertas cerradas. Los puentes caídos. Las llaves perdidas. Cedrón. Menta. Manzanilla. Eucaliptos aromáticos. Va y viene por el jardín de las fragancias. A trancos largos, con pasos cortos. A la izquierda, en la siguiente vuelta a la derecha. Con los ojos abiertos. Con los ojos cerrados.

Jardín de los deseos púrpuras. Una boca que canta detrás de los matorrales. Tararea. Hierba verde teñida de azul. Las piedras pintadas de índigo. Vestido turquesa. Abejas de añil. Sentada en la pileta con los pies desnudos. Corta las ramas. Arranca las flores. Quema la madera seca. Mastica hormigas. Tedio. Fatiga. Aburrimiento. Pinta el tronco de los árboles. Cansancio. Agotamiento. Cuerpo tendido en la tierra húmeda. Hora de marcharse. Hora de alejarse. Momento de dejarlo todo.

19. Reverbera el asfalto caliente. Canícula. Se siente como una mota de polvo elevada por el viento. Brea pegajosa. Se hace difícil dar un paso. Luego otro. Y otro. Inclinar el cuerpo hacia delante. Romper la gravedad. Alzar un pie. Luego otro. Y otro. Puente en el abismo. Abajo un río de aguas quietas. Autos veloces. Estelas de ruido insoportable. ¿Hacia dónde conduce la prisa? Urgencia. Inminencia. A punto de suceder aquello que no puede suceder. Calles laterales. Desvíos. Calles de dirección única. Desvaríos.

Regresa del paseo nocturno. Alegre entre los arbustos y la brisa cálida. Acelera el paso. Canto de urracas. Bamboleo tenebroso de los ceibos. Relincho de los caballos. Luciérnagas apagadas. Presagios. Camina sola. Ignora los signos del destino. Ahuyenta la fatalidad. La luz de la casa guía sus pasos. Se sienta a la mesa. Come. Se levanta de la mesa. Se tiende en el sofá. Música. Placidez. Somnolencia. Delicadamente entra en el sueño. Un bote pequeño. Solo cabe ella. A la deriva en mar abierto. ¿Adónde llegará? La marea le devuelve a la playa. Abre los ojos.

No se canta. No se celebra a sí misma. Reniega. Ella y su máscara son iguales. En su cuerpo, simulacros de ternuras. Lentes trizados desperdigados por el suelo. Reptil ciego. Insecto negro en la pared blanca. Evita los espejos. Huye de los reflejos. Sentada en el suelo medita. Reflexiones impropias. Hierros retorcidos. Elucubraciones insustanciales. Ideas voraces devorando todo a su paso. Se levanta. Cae el agua tibia en su cuerpo adolorido. El vapor suaviza el alma dura.

20. En el jardín de los sueños truncados se despierta bruscamente. Es muy pronto. Aún no amanece. Comienza a clarear. ¿Qué traerá el nuevo día? ¿De quién vendrá acompañada la mañana? Gente apresurada. Pasa sin detenerse. Ella espera. Impaciencia contenida. Rebaños de gente en los vagones de carga. La mano de una niña saluda. A lo lejos una voz que se quedará distante. Por el sendero de las acacias se aproximan. Ritmo cansino. Ahora se entienden las palabras. Reconoce quién es. Del jardín de los sueños escapa una brizna de realidad. No era quien ella esperaba. No importa. Está aquí. Están aquí.

Nada hay tan amargo como la existencia. Nada tan deleznable como la vida que vivimos. Nada tan cierto como lo incierto. Leves pasamos sin ser notados. Motas polvorientas arrastradas por el viento, sin destino, elevadas y vueltas a depositar en el suelo al que pertenecen, desde donde nunca debieron haber ascendido. Y sí, seguramente sí, hubiera debido ser de otro modo.

¿De qué puede estar segura? ¿En qué, en quién se apoyará? ¿Qué mano tomará para emprender el viaje? ¿Qué rostro mirará que no sea el suyo?

Los gestos repetidos. Las imágenes trastocadas. Mira el reloj. Jueves tres de la tarde. ¿Cómo dejar el llanto atrás? Hacer un silencio definitivo sin parar de hablar. Enviar mensajes a nadie. Concertar citas con nadie. Ponerse de acuerdo con nadie. Cortar los nudos. Liberarse. Escapar. Alegría secreta. No compartida. Pensamientos banales. Risa tonta. Vestido flotando en el viento. Es temprano, aunque siempre sea tarde. La hora precisa. El instante perfecto. Aquello que no existe. Vivir para aquello que no existe.

*(Breve silencio. El actor toma aliento).*

## Escena 5

21. Espera un momento. Detente un instante. Déjate llevar por el frágil deambular de las abejas en las corolas. Camina entre la hierba. Empápate con el rocío. No hay mañana. Apenas si queda ahora. Las hojas caen temerosas, temblorosas. Espera un momento. ¿A qué tanta prisa? Baja uno a uno los escalones, cuéntalos, siéntelos resistirse a tus pies. Tu cuerpo pesado apenas si puede avanzar. Tampoco tienes un lugar hacia dónde ir.

Dime. Esta es mi primera petición, quizás la única que haga. ¿Qué quieres que te diga? Nada tienes que decirme. Me gustaría que me dijeras, como si yo pudiera estar contenida en una sola palabra, en una frase donde yo cupiera por entero, más allá de mi nombre que nada dice de lo que soy y de lo que no soy. Cuando nos encontremos, trata de decirme, abre una bolsa de palabras y sácame de allí. Descubre mi gramática, inventa mi declinación exacta, halla el verbo que me mueve y el adjetivo que me convierte en mí misma, distinta de los otros. Idéntica a los otros. No importa. Solo dime.

Hace tanto tiempo que esperaba este momento. Ahora que ha llegado, no sé para qué ha venido. Quiero que desaparezca pronto. No hay lugar para su cumplimiento. Se disuelve el día en la bruma de la tarde. Se agostan los relojes cansados de marcar las horas. Se curvan las manecillas en su intento de retroceder. Hace tanto tiempo, no recuerdo cuánto. Los cuerpos avanzan paso a paso. Solo la vida caníbal se devora a sí misma, incesante

22. Mientras agonizo. Mientras agonizaba. Mientras mi cuerpo agonizaba. Como me iba muriendo. Mientras me iba muriendo. Yacía allí,

muriéndome. Me puse a morir. Empecé esa lenta tarea de morirme. Ya que me pongo a morir, dejaré que mi voz se quiebre. Yazgo agonizante. Mientras yazgo agonizante. Echado en el suelo no veo el momento de terminar. Yazgo en medio de la agonía. Agónico yace mi cuerpo. Comencé a morirme desde hace tanto. Mientras dure esta agonía. Durante el tiempo que agonice.

Dime. Espera, detén la prisa. No lances el vocablo que me dice de sopetón. Sal de tu casa, toma el camino más largo, mira hacia un lado y otro, cuenta los árboles, escucha las chicharas, pisa las ramas secas que crujen bajo tus pies y, mientras avanzas contando los pasos, dime. Ven diciéndome, deslízate por un tobogán interminable de palabras, sumérgete en el agua y contén la respiración y allí dime. Confunde las palabras, enrédate en los equívocos, lléname de insinuaciones. Dime. Recorre el laberinto de las sílabas, la sinuosidad de los prefijos y recuerda que soy en el modo imperfecto.

Me hubiera gustado que la voz me alcanzara como un auto de carreras a otro y siguiera su recorrido sin detenerse. Mis pasos apresurados impiden que llegue a mí. Pude detenerme y no lo hice. En mitad de la carretera había un refugio. Pasé de largo. En el desierto encontré un oasis. Pasé de largo. Al cruzar la calle me topé con un salón de té. Pasé de largo. No escuché sus gritos. En la acera me esperaba. Pasé de largo. Era la vida. Pasé de largo.

23. Delicado equilibrio. Suave equilibrio. Balance imperfecto que quiero remover lo antes posible. Intocable posición de los cuerpos. Detenida en el momento preciso. Balanza inclinada levemente hacia ti. Cuando tu delicado equilibrio colapsó, cuando encontramos ese delicado equilibrio que nos hacía falta, cuando pusiste en la balanza aquello que rompió el delicado equilibrio. En el borde de la desesperación. En el filo de la navaja. En la cuerda floja tendida en el abismo.

Cúbreme con tus murmullos. Envuélveme en susurros. Letra a letra desnúdame. Quiéreme en subjuntivo. Si yo te hubiera querido, si tú me hubieras correspondido. Presiona el verbo, obligale a inclinarse. Cuando empecé este largo recorrido por la vereda infinita que conduce a la orilla del mar, cuando te inclinaste leve y sutil sobre los cangrejos, cuando las olas rompían contra el acantilado, cuando... Habla a mi oído, dime por dentro, sé la voz que me habita, aquella que es yo más que yo misma. Garganta áspera. Lengua torpe. Habla con mi boca, corta mi aliento, respírame.

Oigo como oír llover. A veces es una garúa insistente, en otras ocasiones una tormenta rápida que moja el suelo y pronto se evapora. Caen las palabras una tras otra y se van por las alcantarillas. Una cantinela insulsa a

la que no prestas atención. Me quedo con la palabra en la boca. Me sofoco. Se apelotonan hinchando los carrillos sin dejarme respirar. Me corta el habla. Chorrean mis intenciones en delgados hilos de sangre. Palabras alejándose de mí. Oigo como oír llover el graznido de los cuervos.

24. Muro de señales falsas. Humo sin fuego. Huellas dejadas por otras huellas. Flechas que llevan en dirección contraria. Letreros que permiten lo prohibido. Hablamos con la firme intención de torcer los pensamientos. Estamos de acuerdo. De acuerdo en estar en desacuerdo. Nudo en la garganta. Lengua paralizada. Balbuceo. Inspiro. Expiro. Inhalo. Exhalo. Aire tibio que sale de la boca. Vaho en el vidrio. Hago círculos de humo con el cigarrillo. En la habitación contigua parlotea gente desconocida.

Diálogos inconclusos. Gotas de lluvia en medio de un cielo despejado. Creciente del río detenida por la represa. Cámara desenfocada. Dirección equivocada. Mensaje truncado. Ventanas cubiertas de cartones. Semáforo paralizado en amarillo. ¿No había nada más que decir?, ¿aquello que se iba a decir dejó de tener importancia?, ¿fueron interrumpidos sin hallar el momento de recomenzar?, ¿su tiempo pasó? Diálogos conmigo misma. Sordos diálogos a solas conmigo misma.

¿Contemplas cómo me muevo en esta superficie doblemente negativa, en la que las paralelas se hieren? ¿Percibes cómo avanzo indecisa por esta curvatura, en la que los ángulos colapsan? ¿Sientes cómo mi cuerpo tirado por fuerzas contrarias intenta encontrar una salida? ¿Miras cómo dibujo más de una perpendicular sobre esta recta, mientras me divido para dos y después para cuatro y más tarde para ocho? Geometrías de espacios inhabitables donde nos cruzamos para no encontrarnos.

a. Sexobostezodiversobostezodelsexodiverso.

CavaprofundoAhuecalatierraSalpicaSalpica. Pluguieraadioselencontrarnos. AzótameDesclávameExtráemederaízSácamedelmundo.

LánzamealcieSoynubeSoybrisaSoyelazuldelcielo. SuéltameApriétameGírameGírateGítameGímeme. Bostezodelsexodiverso. Pluguieraadioselencontrarnos. Sexobostezodiversobostezodelsexodiverso. CavaprofundoAhuecalatierraSalpicaSalpica. Pluguieraadioselencontrarnos. AzótameDesclávameExtráemederaízSácamedelmundoLánzamealcieSoynubeSoybrisaSoyelazuldelcielo. SuéltameApriétameGírameGírateGítameGímeme. Bostezodelsexodiverso. Pluguieraadioselencontrarnos









# El tiempo tardío en *Exótica* de Juan Campoverde<sup>1</sup>

---

Carlos Rojas Reyes

## 1. Introducción

La música, y más aún cuando es altamente abstracta, como es el caso de *exótica*<sup>2</sup> de Juan Campoverde, se dirige directamente a las sensaciones y a las percepciones, y a partir de aquí, desencadena unos ciertos afectos, nos conmueve de una determinada manera. Afecciones que terminan por remitir a palabras con las que tenemos que nombrarlas, que no se quedan —y no pueden hacerlo— en el puro plano perceptivo.

Así, y dependiendo en gran medida del tipo de persona que escucha esta música, quizás oiríamos decir: dificultad, incomodidad, reconocimiento, curiosidad. Y más todavía: “mira cómo asoma esa canción ecuatoriana y la voz de una vendedora de periódicos”, “suena a algo que no reconozco plenamente pero que me recuerda a una voz infantil”. Y se podría seguir con estos elementos.

Pero las percepciones no pueden quedarse en ese plano, sin remitir a una discursividad que emerge de ella, a un intento de comprensión, de resolución de la pregunta: ¿qué significa lo que estamos oyendo? Siempre hay este otro plano, que es el de la representación, que emerge tarde o

---

<sup>1</sup> Este artículo fue publicado en el año 2020, *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, n.º 3, 176-203.

<sup>2</sup> Para ensamble y electrónica fija (2017), trabajo comisionado por The Athenaeum Library y San Diego New Music Commission y estrenado por el ensamble NOISE en La Jolla, California, en enero de 2018. Grabación del estreno: <https://soundcloud.com/juancampoverdeq/exotica-for-ensemble-2017/>.

temprano. ¿Qué representa *exótica*?, es lo que intentaremos responder en este trabajo.

Si bien es cierto que la música clásica ha pasado de la representación al alejamiento de ella, especialmente en el siglo XX, esto no quiere decir que la representación pueda ser eliminada para quedarse exclusivamente con la emoción; sino que aparece otro tipo de representación no moderna y quizás ni siquiera posmoderna (Nussbaum, 2007).

Nussbaum muestra, precisamente, que la música tiene, incluso en sus mayores niveles de abstracción, “importantes componentes cognitivos” que, aunque se asientan en la emoción, van más allá de ella (*Ibid*, 189).

La representación moderna tiene tres planos, que los vivimos como separados, pero que están íntimamente conectados: representación política, cognoscitiva y dramática. La posmodernidad nos ha llevado a pensar que la representación estética y artística ha dejado de ser un modo de conocer el mundo y que está vinculada a lo que sucede en el mundo de la política, de la democracia que funciona a través de los representantes que elegimos.

Se trata de reestablecer los vínculos rotos por la posmodernidad entre arte y sociedad, donde ya no se puede separar las experiencias sociales de la estética, sin caer en reduccionismos fáciles y tomando en cuenta la inmersión en “una cultura particular y en un medio social que afectan el juicio estético, el rol que tal localización social puede jugar en la estética, y la cuestión de si y cómo la experiencia social puede ser ella misma inmanente a la experiencia estética” (Born, Lewis y Straw, 2017, 2).

Entre estos planos se da un entrelazamiento profundo, que no se resuelve de manera directa o mediante un tipo de referencialidad, donde los contenidos son evidentes. Por el contrario, las relaciones están ocultas y hace falta un esfuerzo significativo para develarlas. El que hayan sido obviadas garantiza su eficacia, porque funcionan sin que nos percatemos del efecto que están teniendo sobre nosotros.

Son estas conexiones profundas las que intentaremos desentrañar en *exótica*, a fin de aproximarnos a las significaciones de esta obra, que yacen en algo que podríamos denominar el inconsciente estético, que es el lugar donde se conectan.

Por otra parte, el entrelazamiento que se produce entre la obra de arte y sus significaciones se comporta de tal manera que un movimiento en un plano repercute en el otro, siguiendo sus propios modos de expresión. Esto es particularmente importante porque tenemos que interrelacionar la música abstracta con otras abstracciones que están en el mundo social y cultural.

Dichas abstracciones, para que formen un entrelazamiento de doble vínculo, un ir y venir donde se influyen, se modifican, chocan, se contradicen, deben corresponderse en el nivel de abstracción. Por ejemplo, de ninguna manera *exótica* trata de esta canción particular o de esta referencia a un lenguaje en un contexto preciso. Usa estos elementos, pero como momentos de algo que está siendo abstraído.

*Exótica* exige de nuestra parte una escucha atenta, detenida. Hay que hacer un ejercicio donde pongamos toda nuestra atención, en el sentido de concentrarnos en la escucha y ponernos enteramente en ese acto de percibir la obra, dejándonos que nos provoque, que nos afecte. Imposible entenderla sin un esfuerzo de la percepción y de la razón.

La obra está construida de tal manera que nos vemos convocados por dos registros, dos planos, que se superponen, se entrecruzan y, sobre todo, se enfrentan el uno al otro constantemente, donde la parte más abstracta termina por subsumir, por supeditar, disolver y controlar la aparición de los elementos que oímos como en un segundo plano.

El primer plano se caracteriza por ser una fuerza salvaje que asciende, que recuerda a momentos a una salva incontrolable que lo penetra todo

y que está escrita en un lenguaje que nos resulta extraño, exótico, que se ha separado de la cotidianidad, de la sonoridad de todos los días, llevándola a otro nivel. Incluso, en ese proceso de separación de lo común, también abstrae la música que oímos con mayor frecuencia, aquella que suena en la radio, en los medios de comunicación masiva. Se coloca en el plano de lo infrecuente.

En el segundo plano, asomándose cuando esa fuerza lo permite, escuchamos fragmentos de muchas cosas, que se rehúsan a aparecer en su integralidad, cuya comprensión nos es difícil. En algunos casos, nos recuerda vagamente a algo; en otros, es plenamente reconocible, pero se corta inmediatamente. Me ha recordado a la experiencia que tiene el que habla español, al oír el tagalo: un discurso que no se entiende y, de pronto, el estallido de una palabra en nuestro idioma, solo para volvernos a sumir en esa otra lengua que no es extraña.

Emergiendo solo para volver a ocultarse, nos asalta la presencia momentánea de voces de niños, tal vez un gato, ruidos urbanos, una canción tradicional ecuatoriana, la voz de una vendedora de periódicos, los ruidos de la selva, una arenga.

*Exótica* adquiere la forma de dos lenguajes intraducibles, que intentan comprenderse sin lograrlo, donde solo caben los malentendidos: cuando

uno habla, el otro le somete, le acalla, le obliga a permanecer en segundo plano y, en último término, a desaparecer. Sometidos a esta experiencia, nosotros no tenemos un código que nos permita saber qué está pasando, no tenemos una piedra de Rosetta para traducir un idioma en términos del otro.

¿Qué abstracciones reales pueden ser entrelazadas con esta música abstracta? ¿A qué corresponde este enfrentamiento de dos lenguajes que no encuentran reconciliación? ¿Qué significado tiene esa superposición de elementos vocales y musicales cotidianos con las abstracciones musicales? ¿Cómo entender el juego entre aspectos que remiten a la cultura tradicional del Ecuador y la música profundamente internacional y globalizada? ¿Qué batalla se está librando aquí y cómo se inserta en el desarrollo de la música académica ecuatoriana y latinoamericana?

Algunas hipótesis pueden elaborarse en este momento: me parece que el tema de la constitución de la nación ya no encuentra lugar aquí: la nación como tema ha caducado, y es reemplazada por la confrontación entre dos modos de vida, entre la globalización que se superpone a lo local y lo somete; está en juego lo tardío del capitalismo tardío, en la medida en que el conflicto, que está planteado aquí, carece de resolución en este momento histórico; y, finalmente, la tensión que se mantiene en su conflictividad y negatividad, donde *exótica* no provee, y no intenta hacerlo, de una solución fácil, conduce a lo que llamaré un cierto nihilismo.

## 2. El fin de la nación como tema

Oyendo *Ayayayay*<sup>3</sup> de Maiguashca y luego *exótica* de Juan Campoverde, hay varias preguntas que es necesario hacerse. Desde luego, hay una referencia directa de Maiguashca en la obra de Campoverde, sin embargo, también hay una distancia significativa; incluso —diría— una ruptura brutal, a pesar de todo.

Y esto tiene que ver con lo que David Encalada (2013) llama el “virtuosismo conceptual” —refiriéndose a otra obra de Campoverde, *aires*<sup>4</sup>—.

A mi modo de ver, este virtuosismo conceptual, esta capacidad de llevar la música hasta niveles de abstracción elevados, deja atrás las figuras, las apelaciones a sonidos “nacionales” o “populares”, que aparecen casi totalmente desdibujadas en *exótica*.

3 [https://www.youtube.com/watch?v=8oTUPR\\_Ur4M/](https://www.youtube.com/watch?v=8oTUPR_Ur4M/).

4 <https://christopheradler.bandcamp.com/album/juan-campoverde-q-aires/>.

Es como si Campoverde completara el gesto incompleto de Maiguas-hca y lo llevara a su conclusión, donde esos motivos nacional-populares ya han sido sometidos a una lógica diferente —que habrá que determinar en qué consiste—, colocados en un entramado de donde no tienen escapatoria, a no ser por una leve capacidad de reconocimiento que todavía persiste. Las abstracciones, a pesar de lo básico que comparten en cuanto procedimientos de separación respecto de lo real, de lo figurativo, de la representación —en su sentido moderno—, pertenecen en cada caso a esferas distintas, a campos que tienen cada cual su propia capacidad de introducir distinciones en el mundo, que crean espacios marcados muy específicos.

Así, el significado de las abstracciones del abstraccionismo lírico es hartamente distinto de las abstracciones del suprematismo de Malévich; remiten a situaciones y realidades sociales opuestas y tienen significados opuestos. Abstracciones poderosas como la incásica, en cambio, tienen que ver con la necesidad de mostrar de alguna manera una sociedad aparentemente ideal con su vínculo con aquello que lo sustenta desde la perspectiva de sus propios dioses.

Entonces, cuando se habla del conceptualismo de Campoverde, de sus poderosas abstracciones, llevadas en cada obra a su siguiente nivel, cabe preguntarse: ¿cuál es su significado?, ¿qué está queriendo decir?, ¿qué está detrás del virtuosismo conceptual? ¿A qué realidades remite y qué tipo de respuesta, propuesta, utopía o distopía está sugiriendo?

Quizás dentro del propio artículo de Encalada (2013) podemos rastrear algunas pistas iniciales que, junto con otros aspectos, permitan una primera aproximación a *exótica*: se habla de “contradicciones rítmicas, coexistencia de ritmos irregulares, simultaneidad, polirritmia, creación automática”. A los que podemos sumar la ya señalada accidentalidad.

Podemos establecer, siempre con un matiz de juicio que necesita ponerse en suspenso, que *exótica* es un estado transicional constituido por estos elementos antes mencionados. Esto es, de hecho, más o menos evidente, porque ocupa el nivel descriptivo de la obra. Las abstracciones tendrían que ver con la utilización de una serie de recursos que conduzcan a ese estado transicional.

Pero, ¿qué es un estado transicional? Y ¿qué tipo de abstracciones contiene que lo vuelve específico, que constituye una marca dentro del orden musical?

Un estado de transición remite directamente al paso entre una situación y otra, *in-between*, pero con la condición de que algo ha trabado su

camino y se ha quedado en ese espacio intermedio. Ha dejado el mundo del cual partió y no ha llegado al nuevo mundo, tal vez porque no existe. Se queda vibrando en el espacio intermedio, expandiéndolo y contrayéndolo, avanzando y retrocediendo. A veces oímos sonidos reconocibles, que pronto desaparecen devorados por las contradicciones rítmicas, por la coexistencia de ritmos irregulares.

Todavía hace falta llegar a un principio heurístico que nos permita comprender a cabalidad de qué se trata *exótica*. ¿Es la continuidad de la nostalgia de la nación lo que todavía late allí tal como *aires*?, ¿es la incapacidad de olvidar la identidad indígena tal como la vemos en Manguashca, aunque sepa que el regreso —musical— es imposible? ¿Se sigue tratando, una y otra vez, de una *disemi-nación* a la Homi Bhabha, de la imposibilidad de representarse los fragmentos de una nación que se disuelve y desaparece? O, por contrario, ¿hay algo más en estas abstracciones, en este estado de transición? (1994).

Lo cual remite al debate sobre si necesariamente el subalterno tiene que escribir desde su espacio marcado o, como oprimido, puede elegir no hacerlo. Por ejemplo, el hombre blanco puede hablar desde donde quiera o sobre lo que quiera; nadie le pregunta sobre la blanquitud; pero al hombre negro se le exige, se le impone, que solo puede hablar desde la negritud y, si no lo hace, entonces termina cuestionado.

Creo que hay que reivindicar el derecho del subalterno de hablar sin tener que remitirse a su marca de origen, o de clase, aunque haya partido de allí, aunque sea un aspecto subyacente, pero que de ninguna manera tiene que convertirse en el elemento interpretativo definitorio de la obra. Por eso, hay que insistir, ¿realmente *exótica* se refiere a los problemas de la nostalgia por la nación abandonada? ¿Acaso no está mostrando precisamente lo contrario: su imposibilidad?

Como punto de llegada de diversos procesos de abstracción musical, *exótica* tiene como correlato otros tantos niveles de abstracción social y cultural que se le enfrentan o que le salen al paso (Husserl, 1991). Esto es, a cada nivel de abstracción musical se le corresponde una abstracción real, que define su intencionalidad. Esto es, nos permite preguntarnos por aquello que está diciendo, acudir al plano de las significaciones, de las representaciones, siempre y cuando tengan el mismo grado de desarrollo, de “reducción fenomenológica”, que ha dejado un sinnúmero de procesos atrás, para acceder a otras esferas constituidoras de la realidad.

Planos de la significación de *exótica* que son diversos y que hasta pueden llegar a contraponerse, porque se levantan sobre procesos culturales

que son ellos mismos de diferente carácter, que apuntan en direcciones opuestas, creciendo en una espiral que va de un extremo a otro. En otros términos, inquirimos por esa dinámica de doble vínculo, en términos de Spivak (2017) y Schurmann (2003), que lleva de un extremo su música, acercándose y alejándose es dicha espiral.

Y desde aquí, el descenso hacia la composición y las secuencias, donde, a partir de la definición de una “forma” musical altamente abstracta, podemos acceder a decir aquello que la obra quiere decir, de tal manera que puede articular, con sus propios medios, las significaciones a las que nos es difícil de acceder, a menos que entendamos el principio de construcción; esto es, ese movimiento creciente que, a medida que nos alejamos de los hechos y fenómenos específicos, nos remiten a estructuras subyacentes, que actúan en la medida en que se ocultan y que se indexan en estas formas sonoras específicas de *exótica*, de obviación y explicitación, tal como lo analiza Strathern (2004).

Desde esta perspectiva conceptual, se podría reconstruir ese ascenso en los niveles de abstracción, que van desde la referencia directa a lo popular, a la nación dejada atrás, a la imposibilidad de su constitución, para dar un paso más que, precisamente, rebasa este nivel. Con esto, ¿adónde llegamos? ¿Qué está más allá de la nación y su imposibilidad?

*exótica* expresa, a mi modo de ver, ese doble vínculo que se inicia en la negación de la referencialidad a la nación y el paso hacia los problemas del “género humano”, de lo que somos, pero no como hogar en el que habitamos cómodamente, sino como lugar globalizado, donde no cabe otra cosa que formar parte de esa otra realidad internacionalizada, que no deja de mirar hacia su punto de partida, aunque no pueda regresar a él.

Este doble vínculo que muestra la pertenencia dual de *exótica*: por una parte, se ha desprendido de este suelo nacional —ecuatoriano y latinoamericano—; y, por otra parte, ya que no se puede permanecer en él, se produce un desplazamiento hacia la música académica internacional.

Pero, este segundo momento no es un punto de llegada, sino el comienzo de un vaivén entre el punto de partida originario y el punto de llegada provisional.

Pero este doble vínculo no solo expresa las relaciones entre un mundo globalizado y un lugar de origen que ha dejado de funcionar como lugar de enunciación, sino que hace referencia a las condiciones específicas de producción y reproducción de la música académica ecuatoriana y, probablemente, latinoamericana.

Localización dual de la producción/reproducción de la música académica ecuatoriana —y en gran parte latinoamericana—, que crean “socialidades específicas”, e incluso estéticas diversas con sus respectivas prácticas. La peculiaridad se encuentra en que las dos socialidades actúan simultáneamente; la socialidad globalizada de escribir música en el primer mundo y la sociedad local, de referencia remota, de la cual se ha partido y a la que es casi imposible volver; y que, además, entran en conflicto (Born, Lewis y Straw, 2017, 39).

Porque esta música difícilmente puede ser interpretada en Ecuador y, por esto mismo, es prácticamente desconocida, excepto por algunos eventos minoritarios tanto en su impacto como en el público al cual convocan. Si no es posible producir/reproducir esta música en nuestro país, no queda otra alternativa que buscar otro sitio donde sí se lo pueda hacer. Y para esto no queda otra alternativa que emigrar.

No es un fenómeno nuevo; lo que resulta novedoso es que la referencialidad a la “nación” de la cual se partió, poco a poco, desaparece y cada vez más la música académica es simplemente internacional. Creo que *exótica* enuncia este hecho en toda su magnitud, sin nostalgia y con ironía. Por supuesto que no se está calificando este acontecimiento como negativo, sino como la opción que tiene el “subalterno” de hacer una obra que no esté marcada por su lugar inicial de enunciación o por el color de su piel o por su género.

En *exótica*, la voz, los discursos, la palabrería que proviene de esa nación ya lejana, simbólica, emerge fundida con los tambores, como si aquel que habla hubiera sido reemplazado por el instrumento que simula un decir en una lengua; y que muestra la subsunción de la palabra original, convertida ahora en *exótica*. Como señala en la partitura:

En varias secciones de la partitura (como en el compás 13), se le pide al percusionista que cante como si su voz emergiera de los sonidos producidos por el tambor B., fusionándose con ellos y formando una sonoridad compuesta. El propósito de esta acción vocal es enriquecer las sonoridades producidas por el bombo evitando, sin embargo, una clara división entre los sonidos provenientes de la percusión y los sonidos vocales, creando en su lugar sonoridades compuestas. Para lograr este objetivo, el percusionista puede utilizar zumbidos, sonidos vocales o guturales (o una combinación de estos), pero siempre con un nivel dinámico más suave y cambiante que el requerido del bombo. (Partitura *exótica*)



Ahora bien, es preciso escuchar con atención, quedarse atentos a *exótica*, para encontrar en sus componentes, en su desarrollo, estos hallazgos que nos permitan mostrar la dinámica señalada, ese movimiento de ir y venir, como una ola que choca contra un acantilado y tiene que volverse al mar, solamente para insistir interminablemente en darse contra una realidad de la que no puede escapar.

### 3. Un cierto nihilismo histórico

La estructura y el desarrollo de *exótica* se centran en los dos planos que se contraponen, donde el campo globalizado pone las condiciones de aparición —audición— de aquello que es local y tradicional, en beneficio de lo internacional y abstracto. Sin embargo, el primer registro no logra ocultar y desvanecer por completo al segundo, que sigue estando allí y manifestándose cada vez que puede, como una voz que surge de los tambores.

Introduzco aquí la idea de un cierto nihilismo histórico que sería constitutivo de la obra de Campoverde. Aquí es indispensable una aclaración y una diferenciación con el nihilismo metafísico occidental, que niega los valores judeocristianos y que postula su superación con otros valores superiores, cuyo mejor ejemplo es la lógica del superhombre.

Histórico en el sentido que “las obras se llenan de historicidad y esta forma parte de ellas. Porque toda la creación se impone de historicidad y cada parcela de historia tiene allí sus posibles” (Menezes, s/f, 5). Esta historicidad de la obra de Campoverde desembocaría en cierto nihilismo, que tiene que ver, ante todo, con el reconocimiento radical de la negatividad y el conflicto en el mundo.

Nada más alejado de la obra de Campoverde que este nihilismo occidental. El nihilismo histórico, del que se habla aquí, tiene que ver con la persistencia de la negatividad en la época actual, con la resistencia que muestra a cualquier superación o a volverse positiva de alguna manera, quizás parcialmente cercano a la formulación de Sjöstedt (2015) y Nishida (2016).

Los dos momentos que encontramos en *exótica*, aunque establecen relaciones jerárquicas, no alcanzan un nivel de positividad, de resolución a favor de cualquiera de los elementos, sino que la dualidad, la fragmentación, la imposibilidad del diálogo entre lenguajes incompatibles, se quedan en la obra, permanecen en ella hasta el final.

Hay que ir más allá de la imposibilidad de la nación como tema. Para esto es necesario mostrar que las abstracciones que encontramos en Mai-guashca o en Rodas<sup>5</sup> tendrían un significado distinto de aquellas que están en Campoverde. En el primer caso, se trataría de “representar” la imposibilidad de la nación, a través de un acceso siempre fracturado a los “motivos” musicales que se presuponen como “andinos o ecuatorianos”; y en la música de Campoverde, se habría rebasado el tema de la imposibilidad de la nación, como una abstracción que más bien se pregunta por el destino “apátrida”, de un exilio sin nostalgia, sin pretensión de retorno. Habría penetrado un cierto nihilismo, donde ya no es la “patria” sustentada en símbolos imaginarios, que jamás llegó a constituirse plenamente, que llevó a reemplazar el sentido de este orden imaginario llevado a su extremo, por su ruptura, por el hecho de haber pasado a habitar una exterioridad que ha dejado de tener como referente a la nación.

Las abstracciones en la música de Campoverde están teñidas de escepticismo, que constantemente se acompañan de un lado irónico, trágico a veces, porque la nación a la que pretendíamos pertenecer ya no está allí, ya no juega como referente imaginario, como ansiedad frustrada, sino como abandono. Un “ateísmo” de la patria, un descreer en un mundo de tanto fundamentalismo.

En *exótica* se puede ver bien este proceso, porque la nación propia ha dejado de ser tal y la miramos con tal distancia que nos asoma como exótica que, siguiendo su etimología, se la entendería como una drástica exterioridad, una heurística que no es capaz de interpretar aquello que estaba llamada a hacerlo.

La música de Campoverde volvería inoperativas aquellas tentativas musicales que regresaban una y otra vez sobre la “identidad” andina, amazónica, ecuatoriana; paralizaría este tipo de máquina estética que, en vez de ponerla en funcionamiento, la desarmaría de tal manera que no podría ser reconstruida; por eso, no se trata de un ejercicio deconstructivo, sino nihilista. Y, desde luego, aquello que suena en su música son los fragmentos dejados a su libre movimiento, separados de la máquina productora de significados, pedazos de elementos flotando como segmentos listos para entrar en conexiones parciales con otros componentes, que provienen de otras latitudes, de otros órdenes de significación.

Y esto emerge de la confluencia y contraposición entre los dos planos mencionados que se encuentran en *exótica*, donde las emociones que la música abstracta produce, con los breves estallidos referenciales locales,

---

<sup>5</sup> [https://www.wikiwand.com/es/Arturo\\_Rodas/](https://www.wikiwand.com/es/Arturo_Rodas/).

nos llevan al carácter intencional de su música, donde termina por haber “alguna combinación de cognición, valoración experta, motivación...” (Nussbaum, 2007, 191).

#### 4. Temporalidades en *exótica*

Se propone la superación de la dualidad afecto y representación, como dos mundos separados, tesis que es llevada a su formulación extrema por Deleuze y Guattari, en la que la línea de confrontación estará en mostrar qué tipo de doble proceso existe, porque no se trata de negar que hay percepciones/afectos y representaciones, sino que sus imbricaciones están mucho más enredadas de lo que suponemos.

La propuesta alternativa que proviene de la filosofía de los afectos y los flujos, como opuesta al pensamiento moderno de la representación, acepta la existencia de dos niveles:

Percepto/Afecto

Representación/Concepto

Pero, a continuación, entra a modificarlos profundamente, de la siguiente manera:

Percepto: conformado por sensopercepciones, afectos que incluyen toda la variedad de sensibilidades y representaciones de primer nivel, que forman una unidad mínima o básica, que no se puede descomponer.

Representaciones: que contienen conceptos, relaciones entre estos, y que presuponen un tipo de percepto, que lo contienen implícitamente o como la dirección a la que lleva una determinada percepción.

Entonces, cuando ponemos en contacto perceptos con representaciones en realidad estamos entrelazando campos que tienen una estructura con diversos componentes que, en cada caso, les son inseparables.

Cada uno de estos campos contiene desde el inicio un nivel lingüístico: palabras con las que damos forma a los perceptos o con las que expresamos las representaciones. De tal manera que en el proceso diario de movernos en el mundo estamos constantemente yendo y viniendo, en una estrategia de doble vínculo, del plano perceptivo al representacional y de regreso.

De manera detallada esto se vería así:

### Cuadro 1. Perceptos y representaciones

Percepto	Doble vínculo	Representaciones
senso percepciones Sensibilidades Afectos Representaciones grado 0	Ir y venir desde los perceptos a las representaciones y de las representaciones a los perceptos.	Conceptos Representaciones grado 1 Perceptos presupuestos o dados Orientación hacia afectos

De tal manera que al relacionar perceptos con representaciones estamos haciendo mucho más que poner en contacto el mundo de la percepción/presencia con el de la representación/concepto; porque hay un juego, por ejemplo, entre las percepciones efectivas y las percepciones presupuestas, o entre los afectos que vienen dados por la sensibilidad y los afectos que se desprenden de las conceptualizaciones, y así se podría seguir. Ubicamos en el plano de los perceptos la conformación de los cuerpos.

Desde luego, y salvo casos excepcionales, los dos campos se enfrentan como unidades compactas y no adquieren la forma de funciones, de interrelaciones de uno a uno respecto de los elementos del otro campo. Esto quiere decir que no se puede tomar, por ejemplo, una senso percepción aislada y preguntarse qué representa o dentro de qué sistema de representaciones entraría.

Hace falta un paso más, hartamente radical, que sostiene que las representaciones son la conciencia de las percepciones y, por eso,

el lugar de conformación de los sujetos. (Haría falta discutir el tema del inconsciente que creo que habría que ubicarlo en ambos campos: hay un plano inconsciente en los perceptos y un plano inconsciente en las representaciones. Juntos, desde luego, son el inconsciente colectivo, a partir del cual, como una derivación, se forman los inconscientes individuales).

La música es un lugar ideal para entender esta propuesta y que tendrá consecuencias importantes a la hora de debatir cómo apreciamos la música y de qué manera se desprenden de ella unas representaciones.

Pensemos que *exótica* de Juan Campoverde (2017) está siendo escuchada por una persona que se pasa la vida entera oyendo punk. No es posible que escuche sin más los sonidos, con sus estructuras, sus variaciones, sus

códigos propios. No hay percepción pura que sea posible. Por el contrario, su escucha estará dada desde el campo en el que está conformada tanto su sensibilidad musical venida del punk como el conjunto de representaciones que tiene de esta esfera musical, como de la música en general.

Pero esta solo es la primera parte. Supongamos que es una persona abierta a otras experiencias musicales fuera de su campo y que está dispuesto a oír detenidamente *exótica*. En este caso, sin perder su marco referencial desde el que escucha, deja que *exótica* le invada. Entonces, un primer percepto se habrá formado, quizás elemental. Dirá cosas como: me provoca ansiedad, encuentro dos planos que se superponen, suena a algo que conozco, qué mismo es esto, etc.

Y si avanzara por este camino, empezará a recorrer el camino de ida y vuelta de los perceptos a las representaciones, dejándose llevar por las sensaciones que siempre contienen un grado 0 de representación y dándole vueltas, desde todo lo que conoce, para comprender lo que está oyendo, representación grado 1.

Más aún, esa persona podría preguntarse de qué manera su mundo punk se redefine a través de la audición de música académica contemporánea, y regresaría sobre su memoria (perceptual y representativa del punk), que se iría alterando poco a poco.

Lo que nos lleva a la necesidad de introducir un nuevo elemento en el esquema que se ha construido:

**Cuadro 2. Perceptos, conexiones parciales, representaciones**

<b>Percepto</b>	<b>Doble vínculo</b>	<b>Representaciones</b>
senso percepciones Sensibilidades Afectos Representaciones grado 0	Conexiones parciales	Conceptos Representaciones grado 1 Perceptos presupuestos o dados Orientación hacia afectos

El segundo cuadro afirma que ningún percepto pertenece completamente, exhaustivamente, a un campo de representaciones, como señala

Deleuze (Deleuze y Guattari, 1991); y, por lo tanto, ningún campo de representaciones se expresa exhaustivamente en un percepto. Queda un residuo, un margen, unos aspectos que finalmente no se transfieren; y, lo que es más importante, dado que se ha establecido una conexión parcial, los perceptos pueden cambiar de representaciones y viceversa (Rojas y Rojas, 2019); (Strathern, 2004).

El tercer cuadro señala un fenómeno que introduce un aspecto más complicado en todo esto; porque todo esto funciona primero como forma; esto es, el paso empírico, la escucha que hace nuestro punk de *exótica* no se da directamente, sino que está mediado por el interpretante, en el sentido de Eco, derivado de Pierce (Eco, 1987); (Eco, 1992); (Peirce, 1973).

### Cuadro 3. Perceptos, interpretantes, representaciones

Percepto	Doble vínculo	Representaciones
senso percepciones Sensibilidades Afectos Representaciones grado 0	Construcción de intérpretes	Conceptos Representaciones grado 1 Perceptos presupues- tos o dados Orientación hacia afectos

Se podría expresar de la siguiente manera:

*exótica* presupone un oyente modelo, un cierto tipo ideal que estaría plenamente preparado para apreciarla desde la sensibilidad y la representación. Las representaciones que posee nuestro músico punk presuponen, a su vez, una determinada sensibilidad, unas senso percepciones que espera que estén allí.

Con un detenido trabajo de educación, esta persona del ejemplo se aproximaría a *exótica*, a través del interpretante que este contiene y que media entre la obra y aquel que escucha. Se abre la posibilidad de que fragmentos, aspectos, sensibilidades, de *exótica* viajen a la música punk, redefiniéndola y, al mismo tiempo, convirtiéndose en otra cosa.

Cuando entran en contacto estos dos campos, perceptos y representaciones, cabe preguntarse por los campos de posibilidades que se abren desde cada lado y desde los que se producirán las conexiones parciales que los relacionan; esto es, las relaciones de *affordance* entre los campos.

**Cuadro 4. *Affordance***

<b>Percepto</b>	<b>Affordance</b>	<b>Representaciones</b>
¿Qué posibilidades de representación han sido abiertas por el campo de perceptos?	Relaciones entre campos de posibilidades	¿Qué posibilidades de expresión han sido abiertas por el campo de representaciones?

En el caso de *exótica* de Juan Campoverde se podría postular, como hipótesis de trabajo, que es el campo de temporalidades de la obra que se abre a unas interpretaciones y que las podemos vincular con las temporalidades del capitalismo tardío:

**Cuadro 5. Temporalidad en *exótica***

<b><i>exótica</i></b>	<b>Conexiones parciales</b>	<b>Capitalismo tardío</b>
Campo de posibilidades interpretativas de las temporalidades	Conexiones parciales entre temporalidades	Campo de posibilidades expresivas del carácter tardío de nuestra época

Así que la pregunta central es: ¿qué tipo de conexiones parciales se establecen entre las dos series de *exótica* y del capitalismo tardío? Y también: ¿de qué manera expresa *exótica* el tiempo tardío en el que vivimos?

### Cuadro 6. Aperturas

<b>Percepto</b>	<b>Conexiones parciales</b>	<b>Representaciones</b>
Apertura a representaciones posibles <i>desde exótica</i>	Conexiones parciales entre temporalidades	Apertura a representaciones posibles sobre <i>exótica</i>

Con estos elementos se puede formular una primera hipótesis general, y de trabajo, que tendrá que ser confrontada con los dos campos de temporalidades para determinar su funcionamiento y su capacidad explicativa.

En el capitalismo tardío, a través de la posmodernidad que es su lógica cultural, este carácter tardío contiene una temporalidad que ha llegado a destiempo, a contratiempo y cuya principal característica es la clausura del futuro de la humanidad como tal, en un momento dado donde están dadas las condiciones económicas y tecnológicas para la resolución de grandes problemas de la humanidad, que se han quedado trabadas precisamente por la lógica brutal de la ganancia del capital (Jameson, 1995); (Mandel, 1979).

En la obra *exótica* nos encontramos con una temporalidad rota, partida, que sigue dos caminos contrapuestos, que no logran imbricarse y contar una sola historia. Se podría decir que esta obra muestra los límites de la existencia en el capitalismo y, al mismo tiempo, la “imposibilidad” de su superación, expresada en esa corriente subterránea que no logra manifestarse plenamente.

Desarrollando la hipótesis central, tendríamos dos hipótesis que derivan de ella:

### Cuadro 7. Conexión entre temporalidades (hipótesis)

<i>exótica</i>	<b>Conexiones parciales</b>	<b>Capitalismo tardío</b>
La temporalidad de la obra sigue reglas de juego similares a las del capitalismo tardío.	Conexiones parciales entre temporalidades	La temporalidad tardía del capitalismo se expresa críticamente en <i>exótica</i>



Hay que insistir en que las relaciones que se establecen entre temporalidades se dan, ante todo, a través de operaciones formales; esto es, entre la forma de la expresión y la forma del contenido: de qué manera específica está dado el tiempo en *exótica* en sus estructuras fundamentales como forma de la expresión, de qué modo concreto los diversos componentes del capitalismo se expresan en el carácter tardío del tiempo (Hjelmslev, 1980); (Rojas, 2011); (Rojas, 2017); (Rojas, 2018).

Las formas temporales de *exótica* poniéndose en contacto —conexiones parciales— con las formas del contenido del capitalismo tardío.

### Cuadro 8. Formas

<i>exótica</i>	Conexiones parciales	Capitalismo tardío
Forma de la expresión	Doble vínculo entre las dos formas	Forma del contenido

Ahora tenemos que especificar las manifestaciones de las respectivas formas para el caso concreto de *exótica*:

### Cuadro 9. Formas temporales

<i>exótica</i>	Conexiones parciales	Capitalismo tardío
Tiempo intempestivo, repentino, que quiebra el orden de los eventos.	Conexiones parciales entre temporalidades	Tiempo tardío, pasa el tiempo sin pasar, detenido en el presente interminable del capitalismo.

La verdad de la obra de arte, de *exótica*, se encuentra en la conjunción específica que se da entre las dos formas: la forma tardía del tiempo y la forma intempestiva del tiempo. Aquí se da un doble proceso de enriquecimiento: de la sensibilidad sobre la representación de un tiempo tardío fracturado y una profundización conceptual derivada de dicha

sensibilidad, que nos permite comprender de mejor manera ese carácter tardío. Se produce una ampliación del mundo y de nuestro sentido de la realidad, a través de la imaginación (Bensaid, 2009); (Weil, 2007); (Spivak, 2017).

<b><i>exótica</i></b>	<b>Conexiones parciales</b>	<b>Capitalismo tardío</b>
Tiempo intempestivo, que se expresa en las estructuras temporales de la obra: A, B, C, D...	Conexiones parciales entre temporalidades	Carácter tardío del tiempo: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Clausura del futuro.</li> <li>2. Persistencia del presente, que regresa sobre sí mismo.</li> <li>3. Banalización del mundo y del arte.</li> <li>4. Ruptura de la linealidad del tiempo moderno; fracturas del tiempo.</li> </ol> Destiempo: una hipermodernidad bárbara.

Veamos cómo se expresa este vínculo entre *exótica* y el capitalismo tardío de manera específica, desde los aspectos formales de la obra, donde se desplegará la discordancia de los tiempos, con sus fracturas y contradicciones, en toda su magnitud hasta desembocar en una verdadera constelación<sup>26</sup>.

Como he señalado antes, en *exótica* podemos encontrar dos grandes cuestiones que se muestran simultáneamente: la imposibilidad de la constitución y de la referencia a la nación, que aparecen en diversos motivos, que serán arrasados por la masa sonora de la globalización, que los rompe, los diluye, los quiebra y los hace desaparecer. Y en segundo lugar, el tiempo del capitalismo tardío que se muestra en sus distorsiones, fracturas, oposiciones irresolubles.

En la siguiente lista se puede observar esta referencia tanto a los motivos nacionales como a la naturaleza, aunque en cada uno de los *tapes* se percibe una mezcla de diversas fuentes sonoras, una clasificación aislada de estas por secciones durante toda la obra y su posible correspondencia conceptual se pueden ordenar de la siguiente manera:

**1A, 1B, 1C:** Mismo ictus motivico al inicio y aparición del himno nacional en un plano secundario en la última sección (1C).

**2B, 5B, 5C-D, 6 B, 7B:** Sonidos de la naturaleza.

**3B, 3 C-D, 4 B, 5 C-D, 6C:** Música nacional.

**4B, 7A-B:** Discurso de un líder político.

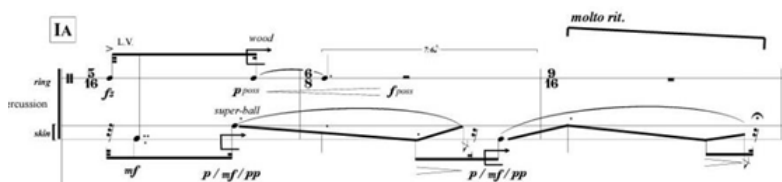
**2C, 6B, 6C, 7A-B:** Voces indistintas.

Subsumiendo estas sonoridades nacionales y naturales, *exótica* entra de lleno a expresar las temporalidades capitalistas tardías: distorsiones del tiempo, heterogeneidad de tiempos incompatibles, aceleración, fracturas, desquiciamientos intempestivos, finitud.

#### 4.2. Distorsiones

Una de las características centrales del capitalismo es la distorsión del tiempo, que se produce por su carácter tardío; esto es, porque aquello que debió darse antes llega ahora; pero al hacerlo deforma la temporalidad, arruga la duración de la existencia humana, porque seguimos viviendo en la promesa de un mundo mejor, por los avances científicos y tecnológicos, y en la cruda realidad del deterioro de la vida, incluso con el riesgo de destrucción de la naturaleza y el fin de la especie humana debido al secuestro de la existencia por parte de la lógica de la ganancia y del dinero.

Nada es como debería ser; todo está distorsionado, alterado como si delante de nosotros estuviera un espejo de feria que deforma la realidad. *exótica* muestra con claridad este fenómeno: entre cada sección hay un juego de distorsiones del tiempo, específicamente mediante la agógica, utilizando *ritardandos*:



**Figura 1.** Página 1, compases 1 al 6. Ritardandos como transición entre secciones

En otros casos, cada voz tiene distorsiones agógicas independientes de manera simultánea:

*poco a poco rit. (GTR. and PERC. independently from TAPE part)*

The image shows a musical score for guitar and percussion. It consists of three staves. The top staff is for guitar, the middle for percussion, and the bottom for a vocal or melodic line. The score is in 8/8 time. A bracket at the top indicates a ritardando for guitar and percussion, while the tape part remains constant. The score includes various dynamics such as *f*, *sfz*, and *gliss.*, and features like *tr* (trills) and *gliss.* (glissandos). The measures are numbered 159, 160, and 161. The time signature is 8/8. The score is marked with a circled '5' at the end of the first measure of the third staff.

**Figura 2.** Página 34, compases 159 al 161. *Ritardandos* independientes entre los instrumentos y la grabación (min. 14:09 al 14:17)

#### 4.2. Heterogeneidad de los tiempos

En el mundo en el que vivimos difícilmente se puede sostener que vivimos en la misma temporalidad, que el tiempo pasa para todos de la misma manera. Bastaría con comparar el tiempo desbocado de las grandes ciudades de los países desarrollados con el tiempo precario, al borde de la desaparición, de los migrantes africanos en las pateras o de los latinoamericanos estacionados ante la gran muralla americana, repitiendo una escena kafkiana.

Precisamente *exótica* está basada en un conjunto de ritmos no compatibles entre las distintas voces. Esta heterogeneidad rítmica genera diversos contrapuntos marcados:



The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The score is for measures 59 and 60 on page 13. The time signature is 4/8. The Flute part features a melodic line with dynamics ranging from *p* to *fp* and includes breath marks. The Percussion part has a complex rhythmic pattern with dynamics *p* and *f*, and includes the instruction "mate!". The Piano part features a complex rhythmic pattern with dynamics *f* and *f* *sub* *p*, and includes the instruction "(independently)". The score is marked with "L.V. (For as long as possible)" at the end of both the Percussion and Piano parts.

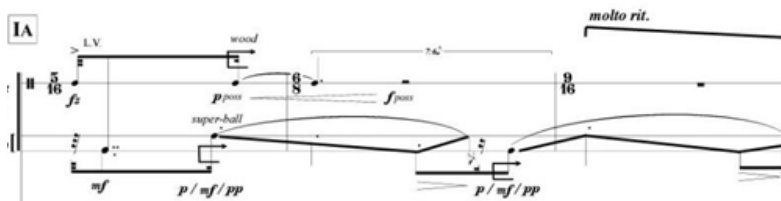
Figura 4. Página 13, compases 59 y 60. Grupos de notas cortas (min. 05:24 al 05:38)

#### 4.4. Desquiciamiento intempestivo

Las desbocadas temporalidades del capitalismo tardío llevan a su desquiciamiento. Aquello que creíamos superado vuelve con violencia: las corrientes neofascistas, los fundamentalismos religiosos y de todo tipo, la crisis económica global, los populismos de izquierda y de derecha que arrastran a las masas hacia abismos autodestructivos. Por eso, hay que recordar que desquiciados también tiene el sentido de locura.

Pero esos desquiciamientos también abren la posibilidad de la aparición sorpresiva, no esperada, de contraflujos, de movimientos alternativos, de resistencias que pululan por doquier, con los movimientos feministas en su lucha contra la violencia de género o los movimientos ecologistas que adquieren una dimensión mundial.

Desquiciamiento temporal y emergencia de lo intempestivo se expresan plenamente en exótica: en exótica hay un tiempo desquiciado, entre los bloques aparecen clausuras del tiempo a través de comas o calderones que dejan colgado el movimiento:



**Figura 5.** Página 1, compás 3. Calderón sobre silencio (min. 00:19 y 00:20)

Las grabaciones o tapes aparecen por fragmentos durante toda la obra. A continuación, se detallan los tiempos de dichas fracturas y su respectivo lugar en la partitura. Para tal registro, se ha tomado como referencia la versión de *exótica* interpretada por el Noise Ensemble.

### Fracturas del tiempo con carácter intempestivo

110 - 121	<b>VC</b>	<b>5B</b>	10:08 - 11:00	
122 - 124	<b>VD</b>	11:01 - 11:13	11:14 - 11:15	
125 - 133	<b>VI A</b>	11:15 - 11:56	11:57	
134 - 148	<b>VI B</b>	11:57 - 12:48	12:49 - 13:22	13:23 - 13:24
149 - 160	<b>VI C</b>	<b>6B</b>	13:25 - 14:07	14:08 - 14:17
161 - 167	<b>VI D</b>	14:18 - 15:13	14:50 - 14:52 15:14 - 15:15	
168 - 180	<b>VII A</b>	<b>7A</b>	15:15 - 15:52	15:53 - 16:11
181 - 187	<b>VII B</b>	<b>7B</b>	16:12 - 16:42	16:43 - 16:58

#### 4.5. Efímero

*exótica* es, ante todo, la expresión acabada del carácter efímero de los fenómenos de nuestra época: tenemos la sensación metida en el cuerpo de lo perecible, de la finitud, de la extrema contingencia de la existencia. No solo en la moda ha aparecido el *prêt-à-porter*, sino en cada segmento de la vida: listo para usarse, listo para desecharse, para perderse definitivamente. Obsolescencia programada que viene de la lógica del capitalismo tardío y que alcanza a la especie.

En *exótica* quedan representados por los cambios constantes en la métrica que se suceden a lo largo de la obra y que son claramente expresión de lo efímero:

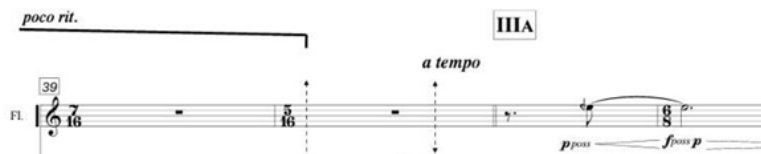


Figura 6. Página 10, compases 39 al 42. Cambios constantes de métrica

#### Vínculos de audios

Juan Campoverde, *exótica*: <https://soundcloud.com/juancampoverdeq/exotica-for-ensemble-2017/>.

Juan Campoverde, *Aires*: <https://christopheradler.bandcamp.com/album/juan-campoverde-q-aires/>.

Mesías Maigauashca, *Ayayayayay*: [Mesías Maigauashca, Ayayayayay: https://www.youtube.com/watch?v=8oTUPR\\_Ur4M/](https://www.youtube.com/watch?v=8oTUPR_Ur4M/).



## Referencias

- Bensaid, D. (2009). *Marx intempestivo*. Herramienta.
- Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Born, G., Lewis, E. y Straw, W. (2017). *Social Aesthetics*. Duke University Press.
- Campoverde, J. (2017). *exótica*. Chicago.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Eco, U. (1987). *Lector in fabula*. Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- Encalada, D. (2013). El virtuosismo conceptual de Aires. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, n.º 1, 67-70.
- Hjelmslev, L. (1980). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos.
- Husserl. (1991). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Crítica.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Mandel, E. (1979). *El capitalismo tardío*. Era.
- Menezes, F. (s/f). *Transgresso e Intertensão*. <https://fdocumentos.tips/document/transgresso-e-intertensao-flo-menezes-5-fragmentos-para-o-entendimento-de-uma-transmodernidade.html/>.
- Nishida, K. (2016). La lógica del lugar. En Heisig, Kasulis, Maraldo y Bouso, *La filosofía japonesa en sus textos (673-694)*. Herder.
- Nussbaum, C. O. (2007). *The Musical Representation*. MIT Press.
- Peirce, C. S. (1973). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- Rojas, C. (2011). *Estéticas caníbales* (vol. 1). Universidad de Cuenca/Bienal Internacional de Cuenca.
- Rojas, C. (2017). *Estéticas caníbales. Máquinas formales abstractas* (vol. 2). Universidad de Cuenca.
- Rojas, C. (2018). *Estéticas caníbales* (vol. 3). *Del ethos barroco al ethos canibal*. Universidad de Cuenca.
- Rojas, C. y Rojas, N. (2019). *Dialéctica de las abstracciones*. Universidad de Cuenca.
- Schurmann, R. (2003). *The broken hegemonies*. Indiana University Press.
- Sjöstedt-H., P. (2015). *Neo-nihilism*. Amazon.
- Spivak, G. (2017). *Una educación estética en la era de la globalización*. Siglo XXI.
- Strathern, M. (2004). *Partial connections*. Altamira Press.
- Weil, S. (2007). *La gravedad y la gracia*. Trotta.

Este libro pertenece al sello editorial UCuenca Press.

Cuenca - Ecuador





ISBN: 978-9978-14-521-0



**UCUENCA PRESS** 