



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

Comisión de Estudios de Postgrado

Coordinación del Área de Artes

MAESTRÍA EN TEATRO LATINOAMERICANO



El lugar de la acción: una metáfora política en la dramaturgia de
Héctor Levy- Daniel

Autora. María Carolina García

Tutor: Leonardo Azparren Giménez

Caracas, Junio de 2011.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
--------------------------	----------

CAPÍTULO I.....	5
------------------------	----------

Teatro y teatralidad en América Latina en la segunda mitad del siglo XX

*Teatro Burgués vs. Teatro Guerrillero: la mirada del otro en la construcción del teatro político latinoamericano en los años sesenta y setenta.

*La creación Colectiva

*El teatro invisible de Augusto Boal

*Griselda Gambaro: del Absurdo al Realismo Crítico

*Eduardo Pavlovsky

*El Nuevo Teatro Político: los ochenta y los noventa, la emergencia de los discursos fragmentados.

CAPÍTULO II.....	23
-------------------------	-----------

Teatro político: realismo crítico y postmodernidad. Relaciones en el espacio dramático

CAPÍTULO III.....	39
--------------------------	-----------

Métodos para el análisis del texto dramático

CAPÍTULO IV.....	46
-------------------------	-----------

Instrucciones para el manejo de marionetas

CAPÍTULO V.....	116
------------------------	------------

El Archivista

A MANERA DE CIERRE.....	151
--------------------------------	------------

ANEXO N° 1: <i>Ante la ley</i>. Franz Kafka	153
--	------------

INTRODUCCIÓN

En la segunda mitad del siglo XX, los rumbos del teatro político en América Latina tomaron distintos caminos que se erigieron como discursos hegemónicos, pero con el transcurrir del tiempo las formas se fueron agotando, limitando la expresividad en la elaboración de un discurso políticamente comprometido. Este teatro se fue abandonado y su eficacia se vio reducida por la ausencia de un soporte ideológico coherente; algunos declararon su agonía y muerte, pero otros impulsaron una búsqueda y pensaron su transformación. Hacia finales de la década del setenta y los ochenta, se produjo un cambio en las estructuras dramáticas, se intensificó el intercambio de procedimientos estéticos y autores como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, en Argentina, encontraron un nuevo modo de hacer teatro político, un teatro político de cambio y resistencia frente a la dictadura militar de José Rafael Videla (1975-1983) y sus aparatos de represión para el ejercicio de la violencia; inaugurando y cerrando la tercera y última fase de la Segunda Modernidad teatral argentina. Todo esto propició el surgimiento del Teatro Emergente, fase que nos ocupa en esta investigación.

El Teatro Emergente de los ochenta y noventa surge, como toda nueva fase, por la búsqueda de nuevos recursos expresivos que revitalicen el discurso teatral. Los autores de este período apuestan por el intercambio de procedimientos estéticos que rescatan al realismo de la monotonía mezclándolo con estéticas vanguardistas y postmodernistas, originando una dramaturgia ajustada a las necesidades de la escena actual que le otorga al espectador un rol

mucho más activo en la reconstrucción del mensaje. Entonces, es la década de los noventa la que genera la renovación del teatro político, cambia las banderas ideológicas que alguna vez se alzaron desde el escenario teatral por una metáfora compleja que interroga al espectador cuya respuesta es tan heterogénea y múltiple como el propio discurso al que se enfrentan.

Esta investigación se centra en el rol del espacio dramático cerrado como constructor de la metáfora política, dentro de ese teatro político finisecular de influencia realista, que coquetea con el intertexto postmoderno. Este es el teatro que Héctor Levy-Daniel propone en sus piezas, *Instrucciones para el manejo de marionetas* (1998) y *El Archivista* (2001), las cuales construyen a partir del espacio dramático una metáfora política.

El corpus de este trabajo está estructurado en cinco capítulos. En el primero presentaremos algunos de los hitos del teatro político latinoamericano, que marcaron pauta en el quehacer teatral, en algunos casos su influencia resuena hasta hoy. En este capítulo nuestra pretensión no es historiar el teatro político latinoamericano, sino contextualizar de manera global al lector, en torno a la producción teatral que en el devenir del tiempo hizo posible la formación del teatro actual.

El segundo capítulo presenta una perspectiva teórica sobre la cual se fundamentan los contenidos explorados en el análisis del texto dramático, los problemas que plantea el nuevo teatro político latinoamericano, el espacio cerrado en su doble significación y multiplicidad de las resonancias derivadas del uso estético de la metáfora en las obras de estudio, los discursos predominantes

que sostienen este teatro emergente, el realismo crítico y el intertexto postmoderno. En el tercer capítulo, proponemos una síntesis de dos modelos de análisis del texto dramático, centrados en dos perspectivas epistemológica y diacrónica, desde las que podemos evaluar y profundizar en las estructuras superficial y profunda de la pieza, mirando escena por escena la construcción de la metáfora política, las relaciones de los personajes con el espacio dramático y su rol como sujeto transindividual.

En los capítulos cuarto y quinto, hacemos el análisis de las piezas de Héctor Levy- Daniel, antes mencionadas, en las que el autor nos presenta una perspectiva de en torno a lo político a partir del espacio dramático cerrado. Posteriormente presentamos unas palabras a manera de cierre de nuestra investigación.

CAPÍTULO I

TEATRO Y TEATRALIDAD EN AMÉRICA LATINA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

El teatro como discurso plantea un esquema comunicacional, en el que un destinador emite un mensaje codificado con signos pluridimensionales que serán recibidos por un destinatario; esta codificación presenta la construcción de un universo imaginario y social, que le es dado a ver al espectador. La forma de organizar esa información, el tema y los conceptos, se ajusta a una o más estéticas seleccionadas por el autor. Algunas de estas estéticas son de origen decimonónico y se erigieron como herramientas legitimadoras del discurso político del poder, y siguieron siendo empleadas para la consolidación de los ideales nacionales y la construcción de la identidad latinoamericana, como el realismo y otras estéticas que se alimentaron de los movimientos de vanguardia europeos y fueron transformadas y reelaboradas en el contexto latinoamericano, como el absurdo.

El realismo, las teorías sobre el teatro de Brecht y el absurdo fueron los modelos discursivos más empleados por los dramaturgos y agrupaciones teatrales en los sesenta, porque como herramientas estéticas ofrecían una inmensa gama de recursos que permitían construir discursos comprometidos con la transformación social y el despertar de la conciencia crítica de los espectadores. Está muy claro que la visión de los productores y creadores teatrales se centraba en una idea de cambio, de transformación, de revolución, tal vez unos más ideológicamente comprometidos que otros, en la medida en que empleaban lenguajes escénicos

más o menos directos, pero siempre coincidieron en que el espectador debía poseer un rol más activo que lo llevara por la vía que fuera a la reflexión política y social. No se podría decir que los sesenta marcaron un eje de ruptura con lo anterior, a nivel de modelos discursivos hegemónicos, pero se puede afirmar que hubo un cambio en la concepción de los temas y en la construcción de la mirada del otro.

Teatro Burgués vs. Teatro Guerrillero: la mirada del otro en la construcción del teatro político latinoamericano en los años sesenta y setenta.

La discusión que surge a partir de los años sesenta entre un teatro burgués, que se sirve del naturalismo y el realismo pero sin el componente del compromiso político de transformación social, y un teatro guerrillero, comprometido ideológicamente con los movimientos de izquierda, que busca el despertar de la conciencia en pro de la transformación social, constituye una muestra de la bipolaridad del mundo occidental y de Latinoamérica. El teatro y los teatristas no permanecieron ajenos a estos procesos políticos, cuyas repercusiones se sentían en cada espacio de la vida pública y ¿por qué no? privada.

Los discursos teatrales que venían desde la fundación de las repúblicas en el siglo XIX se enraizaron y mezclaron con otros géneros populares, que dieron origen al teatro de costumbres y a la construcción de los teatros nacionales, buscando legitimar el discurso de las esferas del poder, mostrando personajes típicos y de carisma popular, en un intento por crear una mirada en la que el espectador se viera “reflejado”, aunque el arte en general y el teatro en particular

no son reflejo de nada. El espectador que asistía a la representación salía convencido de que él era así, como los personajes que allí se relacionaban, porque de ese modo se lo hicieron creer. Éste es, según Gustavo Geirola, el teatro burgués y afirma lo siguiente (2000:218):

La identificación se define por la alienación del sujeto a una teatralidad conformada como una relación de poder en donde la escena vive vicariamente la representación inconsciente de los deseos de la audiencia, es decir, en donde la representación teatral se hace cargo de dar forma, en beneficio de los sectores dominantes, a la desdicha o felicidad del público al que se dirige, corrigiendo los desbordes o imponiéndoles soluciones o compensaciones imaginarias (catarsis) para que el mundo siga siempre regido por valores supuestamente “naturales” y “humanos”.

Evidentemente, éste es un teatro que no puede o no quiere despertar la conciencia crítica del espectador, porque busca ofrecer una realidad que no es real; pero, al mostrarla como tal, se va configurando como certeza válida y concreta en el imaginario colectivo, el cual se hará eco en la construcción de la realidad del día a día y, en apariencia, lo que se representa no constituye lo que se quiere ser sino lo que se es como nación y como sociedad.

Ahora bien, vale la pena preguntarse hasta qué punto el teatro de los sesenta, que toma el realismo como lenguaje escénico, podría ser considerado burgués por el simple hecho de manejar la estética realista. Es en este punto donde hay que marcar distancias y señalar diferencias, porque grandes autores del teatro occidental como Ibsen o Strindberg, fundaron su obra en el discurso realista y naturalista y, no por ello, su teatro es carente de significado y, en su momento y sus contextos, trajeron a la escena temas que causaron revuelo y conmoción en las sociedades de su tiempo. Simplemente, sus planteamientos no

se ajustaban a las necesidades expresivas de los sesenta. Es necesario comprender que los radicalismos conducen casi inexorablemente a posiciones maniqueas, pero que de algún modo responden al espíritu de los movimientos de los sesenta, para los que las dicotomías eran casi una razón existencial, y que todo lo que no fuese revolucionario o no estuviese comprometido políticamente, se transformaba en burgués.

Es, entonces, el teatro burgués el que construye la mirada del otro a partir de la ausencia del punto de vista del sujeto que mira. Este teatro no espera una respuesta, no quiere que el espectador establezca una perspectiva crítica; debido a que le presenta un conflicto y la posible solución, la estructura es cerrada y no admite el después, la reflexión del espectador, porque éste es considerado un sujeto pasivo a quien se le crean unas expectativas concretas y esperanzas para su propia existencia.

Por su parte, el teatro de guerrilla es un teatro de la clandestinidad porque, según señala Geirola, es un teatro en el cual (2000:110)

No hay una exterioridad en la cual situarse para tener una visión panorámica del prójimo. Hay que destruir desde adentro [...] La acción guerrillera es una pulsación, una aparición- desaparición, que modifica la acción anterior y cuya significación es algo que hay que inferir después, hay algo que construir y fijar posteriormente.

Esta clandestinidad, de la cual habla Geirola, es un espacio de invisibilidad que se encuentra más allá de un lugar geográfico; es, sencillamente, un instante donde se produce el ataque y la retirada. Esta agresión contra el otro, contra el espacio y las normas vitales del otro tienen un único objetivo, la reflexión crítica por parte de esa otredad vulnerada individual y/o

colectivamente. ¿Cómo lograr que el colectivo reaccione? La guerrilla establece distintos puntos de aparición simultánea, dejando ver alguna de sus caras para que el otro construya su totalidad. Este proceso de desestabilización de la “seguridad” del otro va acompañado del ocultamiento de su propia personalidad, que se ve anulada por el uso de la máscara u otro nombre que crea un espacio, si se quiere metateatral, entre el hombre y el agitador detrás de la máscara.

Este teatro de clandestinidades e invisibilidades está representado por varios movimientos y dramaturgos, cuyas estéticas se sumaron a esta guerrilla artística contestataria para decir lo que el poder quería callar. Algunas de estas expresiones son abordadas brevemente en este capítulo; entre ellas destacamos: la creación colectiva colombiana; el teatro invisible de Augusto Boal; Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky. Seleccionamos estos movimientos y dramaturgos, porque ellos en esos años construyeron un modo de hacer teatro y una estética dramaturgica cuya resonancia e influencia se extendió por toda Latinoamérica. Es un hecho que estos creadores no fueron las únicas voces importantes en el teatro latinoamericano, pero marcaron pauta en el universo teatral de su tiempo. En el caso de Gambaro y Pavlovsky, en la actualidad continúan haciendo vida activa y determinante en la creación teatral argentina, su influencia se extiende a toda una generación de escritores en cuyo trabajo hay resonancias de la concepción estética de su teatro.

La utilización del espacio dramático en estos creadores teatrales fue determinante en la construcción de su discurso, porque en el caso de Santiago García y Augusto Boal, desmitificaron el rol del edificio teatral, la puesta en

escena se llevó a lugares no convencionales que enfatizaban y otorgaban mayor eficacia a su propuesta ideológica militante, esta concepción del mundo como teatro, no era nueva en occidente pero sí lo fue en Latinoamérica. Por su parte, Gambaro y Pavlovsky aportaron en sus textos y puestas en escena una profundidad metafórica al espacio dramático, ya que le fue otorgada una vitalidad renovada. Estos cuatro puntos nos servirán como plataforma para establecer una perspectiva sobre el ambiente teatral desde los sesenta hasta los ochenta.

Todos estos elementos preparan el camino para comprender la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, sus influencias, la imagen de la realidad que propone en sus piezas y su concepción política del teatro, que se divorcia de los modos de la “guerrilla” y coquetea con las posibilidades del realismo crítico de Gambaro y Pavlovsky combinado con el intertexto postmoderno, originando una propuesta creativa muy vigente y tal vez cuestionada en su contexto teatral.

La Creación Colectiva

La creación colectiva más que un método fue y sigue siendo un proceso de trabajo, en el cual participan actores y comunidades en un hecho teatral. Este movimiento surgió en la década de los sesenta como una de las múltiples respuestas de la influencia política latinoamericana en el panorama sociocultural.

Las piezas teatrales de la creación colectiva hablan de temas que no habían sido teatralizados anteriormente del modo en el que este movimiento lo hace. No es que la creación colectiva haya roto con la tradición teatral, sino que la enriqueció con la presencia de personajes y conflictos distintos a los planteados constantemente. Esto nos habla de un clima de insatisfacción frente a la

estructura dominante o sistema teatral burgués; insatisfacción que impulsa este movimiento para llevar a comunidades marginales un proyecto revolucionario, opuesto al teatro burgués de la urbe.

Los actores que se unen a este proyecto están comprometidos abiertamente con la revolución y el pensamiento de izquierda y deciden trasladarse de su entorno cotidiano a una suerte de aislamiento hacia comunidades marginales y campesinas, para ser protagonistas de la transformación social a través de un teatro militante, esto es, guerrillero. Sobre la creación colectiva, María Mercedes Jaramillo apunta lo siguiente (1992:94):

Abrió un espacio cultural donde actores y espectadores entablan una comunicación generalmente polémica, cuyo objetivo primordial es alcanzar una autonomía cultural que permita la representación del “aquí” y el “ahora”; donde cada comunidad recree su historia, su problemática, sus logros y sus luchas; donde cada miembro reconozca su trayectoria individual en la colectiva; donde la obras del repertorio universal sean ampliación de cultura y no mecanismos de evasión y alienación.

Esta es la búsqueda del teatro de guerrilla, y la creación colectiva creó, de alguna manera, esos espacios de reflexión crítica sobre los problemas de la cotidianidad desde el foro teatral, para hacer de éste un instrumento político de acción social, abierta y directamente comprometido con el espectador, quien ya no tiene sólo el rol del que mira sino del que hace y es protagonista del cambio, porque ya no va al teatro a ver el hombre que quiere ser sino para ver su realidad en escena y no preguntarse más si yo fuese esta persona qué haría, sino qué hace alguien en esa situación; lo cual nos dice que la creación colectiva aplicó a su manera la fórmula brechtiana, para llevar a cabo su misión renovadora y revolucionaria en un proceso de creación artística y estética.

Santiago García, fundador del grupo de creación colectiva La Candelaria, afirma que no podría hablarse de que han formado un método o una metodología de trabajo, y añade: “En nuestro caso de La Candelaria lo definimos como proceso de trabajo y no como método porque consideramos que las posibilidades de aplicación como modelo serían hipotéticas” (García 1979:5) Más adelante, en el mismo artículo, García habla de los pasos para el proceso de trabajo de la creación colectiva, en el plano del contenido y en el plano expresivo, abarcando seis etapas previas para llegar al montaje final, enumeradas de este modo: 1. Motivación; 2. Investigación; 3. La tercera etapa¹; 4. Hipótesis de estructura; 5. Líneas temáticas; 6., Líneas argumentales.

Todo esto revela la presencia de una metodología de trabajo que, a pesar de que García expresa que no ha sido teorizada por el grupo, la sistematización misma indica una estrategia clara y definida de llevar a cabo el proceso de creación que, evidentemente, no obtendrá los mismos resultados porque el objeto al cual se enfrenta tiene demasiados matices. La realidad no es estable y, por ello, no puede ser fijo el resultado, pero toda la maquinaria teatral se sustenta en una metodología que traspone la mentalidad del grupo, mostrando su ideología y los preceptos estéticos que esta contempla, en este caso la ideología marxista mediada por la perspectiva de Brecht.

María Mercedes Jaramillo, en torno a la relación entre estética y política, apunta lo siguiente, “la Creación Colectiva es ante todo una forma de revitalizar el teatro; en los países del Tercer Mundo la Creación Colectiva, es una búsqueda estética”. (1992:104-105)

¹ Esta etapa es denominada de esta manera por Santiago García en el artículo mencionado (1979).

Esto pone de relieve el carácter rupturista y renovador de la creación colectiva; pero, al mismo tiempo, produce la renuncia al concepto fundamental del teatro de guerrilla, la clandestinidad, porque desnuda su rostro y muestra su estructura en un espectáculo total, que pone en marcha un aparato crítico/conceptual dirigido a un público específico, por lo que la construcción de la mirada del otro se establece desde éste; pero, para que haya una verdadera mirada, debe haber una respuesta, formulada a partir de un espectáculo que, si bien muestra la realidad cotidiana de quien mira, está tamizado por la ideología, llevando el proyecto revolucionario al lugar del que quería alejarse, el teatro burgués.

El teatro invisible de Augusto Boal (1931-2009)

El proyecto teatral llevado a cabo por Boal en los años setenta, surge como una propuesta pedagógica impulsada por el gobierno peruano para utilizar el teatro como herramienta de transformación social, en un proceso educativo y concientizador de las clases menos favorecidas. Este proceso pasó por varias etapas, la más particular, a mi modo de ver y la que más interesa en este enfoque, es el Teatro Invisible, que llevó al teatro a un espacio límite en el que algo que, por naturaleza, es un hecho público ya no se vería así. Es allí donde se produce una ruptura muy particular con las grandes estructuras teatrales, la aristotélica y la brechtiana, porque no hay un espectador que contempla pasivamente hasta llegar a la catarsis, pero tampoco hay un sujeto consciente y reflexivo ante lo mostrado en escena, porque es un teatro que juega a ser real y vivo; tanto así que no es un evento para mirar sino un instante robado al otro, víctima de un

engaño, en el cual se pretende mover su fibra interior. Boal, sobre este teatro, apunta lo siguiente (1974:178):

Consiste en la representación de una escena en un ambiente que no sea el teatro y delante de personas que no sean espectadores [...] Durante todo el espectáculo estas personas no deben tener la más mínima conciencia de que se trata de un “espectáculo” pues esto los transforma en “espectadores”.

Este teatro invisible es la mejor y más concreta expresión de la teatralidad de la guerrilla, porque pretende minar los espacios individuales y colectivos, haciendo apariciones planificadas al detalle y ejecutadas en lugares concretos de impacto masivo, en sitios públicos para poder ser mirados sin el conocimiento de quien mira, es decir, el espectador no sabe que lo es, porque está ante un gesto teatral mimetizado radicalmente con la vida social que le otorga ese carácter de invisibilidad. En este punto debemos recordar que la teatralidad de guerrilla tiene varias maneras de mostrarse y ocultarse, y el teatro invisible no es la excepción; ya que también emplea recursos escénicos como el travestismo y la máscara para dejar ver parte de su estructura guerrillera permanentemente sometida a la clandestinidad, pero que, como tal, para aparecer debe colocarse un rostro que haga *el gesto de mostrar*² sin revelar la identidad real.

Griselda Gambaro (1928): del absurdo al realismo crítico

El absurdo fue, junto al realismo, uno de los modelos discursivos más empleado como recurso expresivo por los dramaturgos del período que Osvaldo Pellettieri ha denominado, en la *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires Tomo V* (2001), *Microsistema teatral del sesenta*. El absurdo tuvo gran importancia en el teatro latinoamericano de este período, por la fuerte influencia

² Este fue el título que llevó la columna de crítica teatral de Leonardo Azparren Giménez en el diario *El Nacional*.

de las obras de Beckett, Ionesco y Pinter, entre otros. Abrió un inmenso campo de posibilidades expresivas y Griselda Gambaro, sin lugar a dudas, supo construir universos plenos de metáforas que exigen la presencia de un espectador activo, porque la presencia del referente está desplazada hacia un lugar de profunda opacidad e indeterminación. Sobre esto, Susana Tarantuviez señala lo siguiente (2007:193):

Se deja de lado la mimesis aristotélica y desaparece la denotación lineal: no se utiliza el símil con el que se compara expresamente una cosa con otra. Adviene así la posibilidad de una pluralidad de planos de lectura debido a que la significación denotativa de la pieza está bloqueada.

Esto es una muestra evidente del estilo de Gambaro, quien tomó el absurdo y lo ajustó a la realidad de su tiempo. Esta estética, aparentemente divorciada de la realidad, mostraba más que nunca lo que el poder quería ocultar, y la sociedad estaba obligada a callar, porque el lenguaje del absurdo, a pesar de su nivel de opacidad, expresaba desde la clandestinidad del signo lo que la realidad intentaba suprimir. Es por esto, que algunos han denominado al absurdo de Gambaro un *absurdo situado*. Sobre este particular Tarantuviez considera que (2007:206):

[...] la condición humana en sus obras está siempre condicionada histórica e ideológicamente y porque el referente de su teatro se descubre en la lectura contextual de las piezas [...] Los procedimientos absurdistas utilizados por Gambaro vehiculizan el modo metafórico de representación [...] la opacidad y la polisemia de la metáfora que recorre su producción inicial sólo vela, sin anularla, una clara referencialidad histórico-política que aflora en un examen contextual de sus textos.

A pesar de su ubicación histórica, si se quiere, hay unos rasgos de ambigüedad muy marcados en la obra de Gambaro, una *ambigüedad referencial* y *ambigüedad situacional*, así llamadas por Fernando De Toro, en

Intersecciones: Ensayos sobre teatro (1999), las cuales se vinculan con la construcción del espacio dramático, porque no se sabe con exactitud dónde están los personajes y no es fácil hallar un referente externo en las condiciones planteadas por la situación dramática. En tanto a lo situacional, se desconocen las razones por las cuales los personajes se encuentran en una situación determinada, cómo llegaron a ese lugar o si saldrán de allí.

En el largo recorrido de su obra dramática, encontramos un momento en el cual se comienzan a llenar los aparentes vacíos actanciales en la construcción de los personajes y se empiezan a dibujar formas en las sombras, los niveles de opacidad se van iluminando en un acercamiento a la configuración de un discurso más realista. Ahora bien, es un realismo crítico, que no se aleja de su trabajo anterior con el absurdo, porque tanto este realismo como el absurdo están en una permanente denuncia de los abusos del poder y la discriminación de género. La estructura dramática de Gambaro en su entrada al realismo, genera una evolución en las piezas, a nivel del conflicto, la presentación del espacio dramático, la evolución de los personajes; es decir, hubo un tránsito de la inacción, la indefinición por opacidad referencial y de la ausencia estructural de destinador /destinatario, a la incorporación de una voz legisladora que tiene un motivo y tiene una clara direccionalidad en la configuración del mensaje, éste ridiculizaba la vida social y algunos comportamientos sociales sirviéndose del humor negro, recurso que se nutre en este caso de elementos del grotesco y el sainete.

En esta autora, en particular, la mirada del otro se construye desde un espacio en el que el ocultamiento de referentes exteriores es el caldo de cultivo perfecto para la acción guerrillera, porque la metáfora y la metonimia ofrecen una punta de lanza camuflada en una suerte de invisibilidad. Es el otro un elemento fundamental porque es en la reconstrucción del discurso, por parte del espectador, donde se va a sembrar la semilla que hará aflorar el punto de vista crítico que da pie a un espacio de transformación silente, que devendrá en la etapa posterior del proceso de construcción de la memoria.

Eduardo Pavlovsky(1933)

Este autor argentino es considerado uno de los ejes paradigmáticos del movimiento de teatro político de su país. Su teatro no busca reflejar la realidad tal y como se la mira, sino que intenta crear espacios en los que se pueden decir las cosas que el realismo, en su más elemental visión, no puede. Este dramaturgo interpreta esa realidad y la presenta de un modo vivo y descarnado, muestra las costuras de un sistema político al cual se opone rotundamente. Del mismo modo que Griselda Gambaro, Pavlovsky crea universos metafóricos que no pertenecen o no podrían calificarse como teatro del absurdo, porque no están divorciados de la realidad pero van más allá de la denuncia y se incorporan en el otro; la metáfora sufre un proceso no de profundización u opacidad del signo sino de expansión en un acto hiperbólico casi asociado a lo grotesco, produciendo una imagen tan molesta que genera un choque que permite un acto de naturaleza dual, identificación y repulsión. En torno a esto, Federico Irazábal apunta lo siguiente (2004:111):

Pavlovsky se introduce para lograrlo en lo que él denomina “el régimen de afectación del otro”, entendiendo al otro desde el punto de vista foucaultiano. Esto es precisamente “lo nuevo” en Pavlovsky que toma ese realismo (adjetivado como exasperante, en alusión a su maestro Harold Pinter) que dice lo indecible. Y en este decir lo indecible se ubica en un espacio tal que produce tensión de manera inevitable porque pone en claro jaque al espectador progresista, de izquierda, opositor al sistema de tortura, pero también a aquel que no quiere escuchar esas palabras que vuelven trágico al ser argentino.

Este planteamiento del *régimen de afectación del otro* intenta acercar al espectador a un espacio donde se muestra la lógica del otro y no al otro; es decir, se intenta humanizar al torturador y hacerlo más vulnerable. El espectador está frente a algo que no puede manejar, lo saca del contexto y lo reubica en una nueva realidad portadora de una interpretación de las cosas desde una postura ideológica determinada y muy clara, haciendo el planteamiento de una visión que establece un lugar neutral donde es posible mirar lo que ocurre de modo racional haciendo patente la aparición del *Verfremdung*, sin emplear los recursos escénicos de Brecht sino mostrando la realidad en un enunciado que alude al pasado en el presente o viceversa.

Este teatro construye la mirada del otro desde un lugar alternativo, desde un espacio de resistencia política, que configura un universo extraño y particular sin distar mucho de ser como cualquier otro; el espacio dramático es construido como portal de una realidad enrarecida que a medida que pasa el tiempo se torna más familiar. La mirada del otro surge ahí, en ese instante en el que no se sabe qué es lo que se mira, si es realidad o ficción, si se parece o no a mí como espectador, si es similar a la gente que conozco y que padece en silencio lo que

yo padezco, pero lo miro de un modo racional, el otro en su interioridad comienza a crear la apertura para la construcción de la resistencia, no como un ente que ha sido manipulado sino que ha sido mirado por un discurso, que cuestiona la realidad circundante, se sirve de ella y explora con elementos que algunos podrían catalogar de absurdos, pero que obedecen a la incoherencia del mundo, a la incomunicación de la llamada era comunicacional, que hace más silentes a los hombres.

El nuevo teatro político: los ochenta y los noventa, la emergencia de los discursos fragmentados

El teatro político de los ochenta y noventa continúa, de algún modo, con la tradición estética heredada de los teatristas del período anterior, que empleaban estrategias escénicas y discursivas propias del teatro del absurdo pero planteando la imposibilidad de preservar la memoria y, con ello, la construcción de la identidad por causa de la desintegración o fragmentación del lenguaje, de las relaciones interpersonales y de la disolución de la otredad. Sobre estas estéticas emergentes de la *desintegración*, Martín Rodríguez señala lo siguiente, (2001:473- 474):

Su heterogeneidad lingüística “reproduce” los conflictos sociolingüísticos que fracturan a la comunidad: el uso deconstructivo de la lengua, la puesta en crisis de las categorías espacio- temporales y la multiplicación de las posibilidades de representación no realista y caótica de un presente en crisis [...] Todo ello redundando en una semántica basada en la búsqueda de “desintegración” de todo aquello que operaba como sustrato del llamado teatro moderno, en un claro deseo de poner en crisis las ideas nucleares de nuestra modernidad “domesticada”, a saber: la verdad, el lenguaje y la comunicación, el amor, los sentimientos solidarios, la idea de nación y fe en el progreso.

Todos estos son elementos caracterizadores de gran parte de la producción teatral de este período. Ahora bien, hay que hacer espacio para los autores que se sirven de este lenguaje fragmentado, de esa desintegración de factores de la vida social para tratar de construir un discurso en torno a lo político. Lo político será abordado en el terreno de las parejas posicionales, memoria/olvido e identidad/desarraigo; porque hay una búsqueda del sentido de las cosas, en medio de discursos que van alcanzando un lugar de consolidación cada vez más fuerte y que proponen una verdad que parte de la negación de lo anterior y que hacen una resemantización de los valores éticos.

A partir de los años ochenta y noventa, la concepción del teatro político, más que continuar con su intención de denuncia de carácter socio-político, se traslada a una denuncia en torno a la moral, hace un cuestionamiento de la represión subyacente en la fuerza de los aparatos de represión del Estado y los medios de comunicación, que imponen una cultura de masas que anula toda aspiración a la individualidad. Lola Proaño Gómez, con relación a este tópico, hace la siguiente reflexión, (2007a:12:13):

Se caracteriza más bien por una denuncia dolorida acerca de la inmoralidad y represión solapadas, el estilo es críptico, indirecto, ambiguo y fragmentado. Sin una línea lógica, sigue más bien secuencias ilógicas que depositan la interpretación o lectura en el aspecto pragmático de la comunicación: exigen que el espectador encuentre el hilo conductor de la propuesta.

Este es un teatro que se caracteriza por unos rasgos estilísticos propios de la posmodernidad, y en la construcción de los temas no teme hacer denuncias ni cuestionar la historia, no se suma a la visión de destruir y negar todo lo

considerado como moderno, simplemente marca en sus cuestionamientos la imposibilidad de establecer un lenguaje claro y directo, las respuestas son tan ambiguas como sus universos ficcionales y tan abiertas, que crean un espacio en el que se genera una suerte de *estética de la incertidumbre*, como la ha llamado Proaño Gómez.

La estética de la incertidumbre, paradójicamente, encuentra asidero en un discurso que plantea dualidades, parejas oposicionales que se mencionaron anteriormente, memoria/olvido, e identidad/desarraigo. Lo político de este teatro de fragmentaciones, estas estéticas emergentes que tratan de sobrevivir y despertar la conciencia colectiva desde otra orilla, propone una realidad desarticulada que se construye entre un rescate de la memoria y la resistencia contra el olvido, porque parece que lo que no se dice desaparece y queda en el olvido, en un espacio de aniquilación, entonces la vida de las palabras enarboladas por este teatro pretenden hacer un lugar para la reflexión política y sobre todo para la reflexión sobre los destinos de los hombres cada vez más estandarizados y homogeneizados. Todo esto abre paso a la pareja identidad/desarraigo, que son condiciones cada vez más presentes en la vida social y, por ello, se hacen planteamientos en torno a que la identidad se ha convertido en el desarraigo, por la imposibilidad de un proyecto futuro, y que las identidades están mediadas por perspectivas que privan sobre los intereses individuales, apostando por una colectivización que, simplemente, esconde una visión totalizadora y globalizante de la vida social, en la que los sujetos en su condición básica de individuos quedan anulados. Por ello se propone, frente a las

minorías, un discurso de tolerancia cuando, precisamente, la diferencia es inherente a la condición humana y al imponerle un calificativo, se establece una instancia de dominación que implica un tolerador y un tolerado. En fin, estas son poéticas que se sirven de rasgos estéticos propios de la posmodernidad para cuestionar la propia naturaleza de dicha posmodernidad.

CAPÍTULO II

TEATRO POLÍTICO. REALISMO CRÍTICO Y POSTMODERNIDAD: RELACIONES EN EL ESPACIO DRAMÁTICO.

El realismo crítico como tendencia teatral surge al final de la década de los setenta del siglo XX y continúa desarrollándose en la actualidad aunque tal vez con menor fuerza. Dos de los autores más importantes de la escena argentina, quizá sus más esplendidos creadores, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, presentaron una imagen de la realidad argentina en la que se muestra de forma más clara los nexos con la realidad sociopolítica del momento, la dictadura militar; es decir, los niveles de opacidad de la metáfora se clarifican frente al espectador.

En esta etapa Gambaro intensificó el intercambio de procedimientos estéticos en su dramaturgia, en un proceso de decantación que condujo a la estructura dramática del texto teatral a plantear una visión crítica de la realidad. Esta crítica se construye sobre la base de algunos rasgos estilísticos propios del realismo, como “el encuentro personal, la antítesis de caracteres, los personajes referenciales, la gradación de los conflictos, el paralelismo de las relaciones y la amplificación de los niveles de prehistoria” (Lusnich, 2001: 150). A nivel metafórico las relaciones con el contexto sociopolítico se hacen más evidentes y precisas, ya no cabe duda a qué entes referenciales alude la pieza, lo cual fortalece la tesis social que expone las relaciones entre los personajes durante el desarrollo de la acción, que se pone en evidencia en las relaciones de poder y los juegos de roles.

Por otra parte, Pavlovsky presenta una dramaturgia en constante renovación, llena de procedimientos provenientes de distintas estéticas, lo cual habla de una incansable búsqueda de nuevos modos expresivos, aunado esto a las características propias de su teatro anterior, en el que incorpora elementos de la *comedia horripilante* de Harold Pinter, a lo que el mismo Pavlovsky denominará el realismo exasperante, junto a las técnicas del psicodrama que viene trabajando en sus piezas anteriores. Ana Laura Lusnich, sobre esta etapa del teatro de Pavlovsky, aporta lo siguiente, (Lusnich, 2001:153):

[...]Las obras mencionadas³ sistematizaron los procedimientos de la fase anterior. Las características que perduraron -la proliferación de acciones físico-verbales (a nivel de la acción), la configuración de microcosmos cerrados y amenazados por la extraescena realista, la ambigüedad y la alternancia de los roles (a nivel de la intriga), la confusión y presencia de distintas formas discursivas, la confusión verbal y la contradicción con el accionar (a nivel verbal)- se compatibilizaron con los procedimientos de la poética del realismo: el encuentro personal, los personajes referenciales, la inclusión de niveles de prehistoria, el desarrollo dramático coherente, el procedimiento de la explicación.

En síntesis, el realismo crítico ofrece una imagen de la realidad cuestionada, invita al espectador a hacer un ejercicio de reflexión sobre su situación sociopolítica, instándolo a mirar su rol social, a través de la inclusión de personajes, que si bien son vulnerables al poder y la violencia, son capaces de enfrentarse a esto poniendo resistencia ante la tortura y el maltrato promoviendo una lucha por su libertad conquistada a través de la identidad.

³ Las obras a las cuales hace referencia son: *Telarañas* (1977); *Tercero Incluido* (1981); *Señor Laforgue* (1983); *Potestad* (1985); *Pablo* (1987) y *Paso de dos* (1990).

Todo esto sirve como caldo de cultivo para dar paso a lo que Pellettieri denomina en la *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires Tomo V*, Teatro Emergente, que presenta una escena heterogénea a nivel estético y de sentidos, que de alguna manera perfila el teatro argentino actual y abre camino dentro de esa heterogeneidad al intertexto postmoderno.

En torno a la postmodernidad se han tejido redes de complicados debates entre quienes están a favor o en contra. En ambos sectores se esgrimen argumentos radicales. Se habla de la condición postmoderna como la destrucción de los grandes relatos, la traición a los ideales de la modernidad, o como una revisión de la modernidad que propone un eje de pensamiento pluridimensional. Fredric Jameson propone, en *Teoría de la Postmodernidad*, “considerar lo postmoderno como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente” (Jameson, 1998:9) Esta definición encierra una contradicción en sí misma propia de la complejidad interna de la condición postmoderna, es por ello que este autor plantea cuatro tópicos sobre los cuales arrojará luz o no, sobre las complejidades y contradicciones de la postmodernidad, estos son: *la interpretación, la utopía, las supervivencias de lo moderno y “los retornos de lo reprimido” de la historicidad.*

La interpretación de los productos culturales como problema estético/ideológico, a nivel literario y del video arte, se hace cada vez más complejo por la carencia de vasos comunicantes entre los significados y los significantes. La utopía, a nivel arquitectónico, como realidad espacializada y

especializadora en la que se experimenta materialmente lo nuevo en la disolución de lo que alguna vez fue fundamental, la distinción entre interior y exterior. Las supervivencias de lo moderno como un modo de replantearse la modernidad desde el contexto concreto postmoderno.

Los planteamientos que Jameson propone en estos tres primeros temas en cuanto a literatura, arquitectura, fotografía y el video arte, en el ámbito teatral específicamente latinoamericano, se producen de distinto modo porque el signo teatral nunca está vacío, su doble dimensión discursiva y espacializadora (materializada en el objeto teatral) hace imposible su vacuidad; ya que los niveles de interpretación que apuntan a lo estético e ideológico derivado de la conjunción sígnica en la elaboración de un discurso por parte del espectador siempre encuentra una referencia externa a la obra teatral, que lo relaciona con su contexto. En este punto convergen la interpretación y las supervivencias del lo moderno, porque buena parte del teatro latinoamericano enlazado a lo postmoderno hace una re-visión de la modernidad para hacer una re-construcción del pasado en el presente, en un intento por pensar históricamente el presente a pesar de su contexto.

En el quehacer de la investigación teatral y particularmente sobre América Latina en torno a lo postmoderno, Alfonso y Fernando de Toro, centrarán sus esfuerzos en la conceptualización y sistematización del problema estético derivado de la condición postmoderna, de alguna manera emparentando sus propuestas a la de Fredric Jameson.

Alfonso de Toro en “Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica”, señala que el debate en torno a la postmodernidad puede sintetizarse en tres grandes grupos, (1997:11:12):

- 1.- Aquel que considera la postmodernidad como manifestación absolutamente nueva y la entiende como ‘ruptura con la modernidad’ [...] Este grupo considera a la postmodernidad como la superación, una ruptura e incluso la aniquilación de la modernidad.
- 2.- Aquel que, partiendo de posiciones extremas, califica la postmodernidad como imitación vulgar de la modernidad, como sistema conservador frente a los excesos de la modernidad [...] Se le reprocha haber pervertido y traicionado los fines de la modernidad.
- 3.- Aquel que sostiene que la postmodernidad resulta de la modernidad, es la culminación de la modernidad.

Es pertinente en este momento dejar claro que, para efectos de la investigación, entendemos la postmodernidad desde una perspectiva equilibrada y que nos suscribimos, de una u otra manera, a la idea de que la postmodernidad es una continuación de la modernidad, con elementos caracterizadores de un proceso de cambio permanente. La postmodernidad no es únicamente una consecuencia de la modernidad, sino una re-visión de los aspectos que consolidaron a la modernidad y, sobre todo, una condición que se reelabora constantemente. Esta manera de ver el mundo no pretende establecer una verdad, a partir de la elaboración de un discurso tan eficaz como para unificarlo todo bajo un mismo criterio de universalidad; por el contrario, busca la apertura de espacios alternativos para comunicar un mensaje, que no será enviado de manera

directa, sino que en el caso que nos ocupa será el espectador quien descodifique el discurso en la pluralidad de símbolos y signos en sus distintos niveles y dimensiones.

Uno de los rasgos más fuertes en la postmodernidad es la apelación al recurso de la memoria y la identidad. La memoria, no empleada como una forma de aferrarse o estancarse en el pasado, sino como una herramienta para replantear la historia, eventos del pasado que se escapan a la verdad de la historia oficial. Esta revisión permite establecer una perspectiva múltiple frente a lo establecido como único y cierto. Junto a la memoria está el olvido, un fenómeno que debe ser abolido de algún modo, penetrando en el inconsciente del espectador; es allí donde la fragmentación del lenguaje, del texto y la construcción de los personajes son fundamentales para la elaboración del discurso por parte del espectador. Margarita Schultz, hablando de estética y de lo posmoderno como movimiento estético, apunta lo siguiente, (1997:104):

Una de las líneas que caracterizan lo postmoderno es el movimiento de la recuperación de algo perdido. ¿Qué se ha perdido? ¿Por qué hay que recuperarlo? Se ha perdido una suerte de 'concreción'. El sentido de lo cotidiano, de lo pequeño, de lo individual. Había sido reemplazado por abstracciones, grandes conceptos que liman las asperezas de la excepción.

La identidad se plantea desde la idea de una sociedad homogénea, con rasgos individuales cada vez más desdibujados que construyen una masa uniforme y son las excepciones las que marcan la diferencia desde la nostalgia por lo que fue y lo que pudo ser el presente y lo que deseaban para el futuro, haciéndose una pregunta ¿Qué es lo que quiero? Porque, simplemente, ya no se

está dispuesto a ceder a los reduccionismos de un espacio que implica mirar hacia un horizonte estandarizado, adecuado, conveniente a un proyecto y una idea de ciudad en la que el hombre no tiene cabida en su aspecto más elemental, la individualidad. En torno a esto, Schultz (1997:104) aporta lo siguiente:

Frente a ese horizonte homogéneo de rascacielos corresponde preguntarse ¿qué desea el individuo, qué necesita la persona? El tema está en la intersección con los problemas de lo público y lo privado, lo íntimo. Las “vidrieras” repetidas en patrones redundantes son una forma de reduccionismo antes que una simplificación de los problemas constructivos [...] Una sociedad no se construye con una multitud de egotismos pero tampoco con una multitud de entes despersonalizados.

Los inconvenientes que representa esa concepción de los espacios públicos se ven reflejados en la vida social y personal de los individuos, en sus relaciones como colectivo cada vez más deshumanizado. Este es el punto focal de esta investigación, el espacio. El espacio como lugar de la acción dramática nos lleva en dirección a la metáfora de poder, porque las piezas que abordamos en este estudio plantean el espacio cerrado como un recinto para la tortura tanto física como psicológica, todo esto presentado desde la idea del desamparo. El espacio dramático se convierte en una suerte estructura paradójica porque la memoria es asfixiada por el encierro, comienza a aparecer el olvido y se genera una pugna entre los antónimos.

El espacio teatral está específicamente vinculado a la realidad del texto y la configuración espacial dada en las didascalias, si las tiene el texto dramático, y en los diálogos de los personajes, porque el texto sugiere o propone unas coordenadas, unas dimensiones y una definición espacial concreta, independiente

de la puesta en escena posterior. Sobre el espacio, Anne Übersfeld apunta lo siguiente “El espacio escénico puede ser como la imagen de las diversas redes metonímicas⁴ y metafóricas⁵ del texto” (1989:126); es decir, que el espacio escénico traduce de algún modo las estructuras metonímicas y metafóricas sobre las cuales se construye la estructura profunda del texto dramático, colocando en escena objetos que dan significado al o los referentes a los que alude el texto dramático. Esto nos conduce a pensar en la palabra dicha como un elemento espacializador de la realidad escénica. Estas metáforas y metonimias a las que hace referencia Übersfeld, se hacen presente en el espacio a través del objeto teatral, que es icónico, simbólico, espacializador y espacializado, cuya relevancia escénica es vital. Por objeto teatral entendemos todo aquello figurable en elementos que van desde una cosa, pasando por el actor, la palabra y terminado en los silencios. Es decir, tanto la palabra dicha como la no expresada construyen un espacio que posee una atmósfera y un tono determinado, colocando al espectador en una situación particular, para vincularlo o desvincularlo anímicamente de la realidad escénica.

El espacio funciona como una estructura donde conviven distintas instancias significantes de naturaleza variada, significados de doble referente que se multiplican en relaciones tejidas sobre esa estructura espacial, conducen a una lectura que se despliega y articula en distintos niveles del discurso teatral. Übersfeld apunta lo siguiente sobre el espacio como estructura (1989:117-127):

⁴ Metonímicas, relativos a la metonimia. Metonimia se define como un tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa.

⁵ Metafóricas, relativas a la metáfora. Metáfora es un tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita.

Corolario: el teatro construye un espacio que no sólo es un espacio estructurado, sino, más bien, un espacio en el que las estructuras se hacen significativas, un universo espacializado en el que el azar se hace inteligible [...] El espacio escénico es la conjunción de lo simbólico y lo imaginario, del simbolismo común a todos y de lo imaginario propio de cada uno.

Es acá donde el trabajo del espectador es realmente activo, en la medida en que el espacio escénico es reconstruido y decodificado a partir de la profundidad de signos y símbolos pobladores del imaginario personal y social, y el discurso se posiciona en una u otra perspectiva dando vida en movimiento a postulados teóricos que trasponen la mentalidad individual mediada por procesos colectivos. El espacio escénico es el lugar donde todo cobra vida, en el que el discurso del autor, del director y de los personajes se consolida en una fuerza vital que funciona como un motor generador de significados, que se pueden explorar a través de la metáfora.

La naturaleza del espacio dramático en las piezas de estudio, *El archivista* (2001) e *Instrucciones para el manejo de marionetas* (1998) de Héctor Levy Daniel, es el encierro. El encierro habla de algo que se encuentra *dentro de*, lo que implica un *fuera de*. Afirma Bachelard (2000: 263):

¡Cómo se vuelve todo concreto en el mundo de un alma cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de la tentación, del deseo, de la seguridad, de la libre acogida, del respeto! Diríamos toda nuestra vida si hiciéramos el relato de todas las puertas que hemos cerrado, que hemos abierto, de todas las puertas que quisiéramos volver a abrir. Pero ¿es acaso el mismo ser, el que abre una puerta y el que la cierra? ¿A qué profundidad del ser pueden llegar los gestos que dan conciencia de la seguridad o de la libertad?

Este fragmento va un paso más allá de las nociones de *dentro de y fuera de*, habla de las implicaciones que esta condición de encierro, en su esencia doble, tiene sobre el sujeto que se halla en esas circunstancias. Los personajes de las piezas seleccionadas se encuentran en una situación de encierro en la cual los gestos y señales, que abarcan las paredes y las puertas cerradas, no hablan de seguridad o de liberación en su propio ser interior, aunque desde el *fuera de* los otros son quienes gozan de seguridad y libertad. La liberación está lejos de ser una realidad, porque las imágenes que se evocan en estas piezas dan cuenta de la ausencia de imágenes en los personajes pues el encierro ha cercenado su imaginación, para dar paso a la memoria y el olvido. El encierro da, pues, la primera forma a la metáfora de lo político, la represión por parte del poder político.

La noción de encierro que manejamos se especifica en dos dimensiones, física y existencial. La dimensión física tiene que ver directamente con el espacio cerrado, lugar donde ocurre la acción dramática, en estos casos, un archivo (*El Archivista*) y un teatro (*Instrucciones para el manejo de marionetas*). Esta dimensión física es inherente a la dimensión existencial, porque las condiciones físicas de encierro actúan directamente sobre los individuos. Es, en este punto, donde se recrudece la única certeza humana, la idea de la muerte. Zygmunt Bauman nos habla de ello (2007:40):

El mayor descubrimiento realizado por la especie humana, el descubrimiento que la hizo tan especial y que destruyó para siempre su paz mental y su sensación de protección, fue la mortalidad: la muerte universal, inevitable, intratable que esperaba a cada miembro de la especie. Los humanos son las únicas criaturas vivientes que saben

que van a morir y que no hay manera de escapar de la muerte. No todos ellos ‘deben vivir hacia la muerte’, como afirmó Heidegger, pero todos viven su vida a la sombra de la muerte. Los humanos son las únicas criaturas vivientes que se saben marcadas por la transitoriedad, como saben que sólo son *temporarias*, también pueden –deben– imaginar la *eternidad*, una existencia perpetua que, a diferencia de la suya, no tiene principio ni fin.

Pero ¿por qué hablar de muerte al hablar de encierro? Hay que hacerlo en el caso de estas piezas, porque en ellas la última implicación existencial del encierro es la muerte, debido a que en ambas piezas es un hecho aparentemente inexorable. En *El Archivista*, Ana ya ha muerto simbólica y espiritualmente porque ha perdido su identidad, no pertenece a un grupo social vivo sino a un grupo de existencia fragmentada y deshumanizada. En *Instrucciones para el manejo de marionetas*, encontramos dos clases de muerte, una simbólica y la que se halla latente que podría concretarse en cualquier momento y es el encierro un factor que recrudece esa certeza de la vida humana.

El encierro como lenguaje teatral en las piezas seleccionadas responde a un interés de carácter político; es decir, actúa como espacialidad dramática propicia para expresar la visión política del autor. Este encierro, al cual se someten los personajes, se da de dos maneras distintas. Ana, en *El Archivista*, es libre al decidir encerrarse en el archivo hasta conseguir la verdad sobre el paradero de su familia y su propia identidad; caso contrario al de los personajes de *Instrucciones para el manejo de marionetas*, quienes están privados de libertad por órdenes de El Mariscal. Su liberación no es una posibilidad que dependa de la voluntad de estos personajes; además, su cautiverio no tiene un

final determinado. Ana tiene una meta por cumplir que le establece una temporalidad al encierro; pero los personajes de *Marionetas* no, están sujetos a la voluntad de un hombre que les ha anulado la noción de temporalidad, les suprimió la esperanza.

El Archivista presenta una gran metáfora de lo político sobre la memoria y el olvido, llevada a las últimas consecuencias en un archivo en el que Ana trata de encontrar su propia vida basada en unos recuerdos fugaces e inconclusos, intentando escuchar el nombre viendo los rostros, la casa y los cuartos; es como si los recuerdos fueran una suerte de nebulosa silente en la que trata de sostener su existencia incompleta. El espacio dramático cumple una función preponderante en la construcción de esa metáfora, porque es en el encierro al cual ella decide someterse donde la solución del conflicto parece avecinarse, pero es sólo una figuración al menos en lo que respecta a lo que abarca la acción dramática. El encierro opera como caldo de cultivo para observar el problema desde la perspectiva del autor; no porque de otro modo no se pueda hacer visible la postura de Levy-Daniel, sino porque el encierro pone de manifiesto la radicalización de la postura de Ana, lo cual da cuenta del lenguaje comprometido al cual se adscribe el nuevo teatro político en general.

A partir de la década de los noventa, en el teatro latinoamericano lo político ha sido abordado de un modo distinto al teatro de los sesenta y setenta, que lo abordaba frontalmente con un lenguaje directo y claro. La obra dramática no emprende la lucha en pro de la ideología política sino que se enfrenta a lo político desde otro lugar; ya no se perfila como un teatro de agitación del mismo

modo que en los sesenta y setenta, cuya única bandera era la ideología y una crítica a la configuración de la sociedad y la lucha de clases. Algunos aseguraron que el teatro político había muerto, lo único que murió fue la forma en la cual eran concebidas las piezas y los planteamientos que pronunciaban las anécdotas que constituirían finalmente la idea rectora de la acción dramática, porque después de los ochenta y en los noventa hasta la actualidad el teatro político vive, pero de otra manera; sus autores han perfilado en sus obras lo que Lola Proaño Gómez (2007b:1) ha puntualizado:

A diferencia del teatro político de los años sesenta, no tiene un tono de resistencia y denuncia, ni la violencia como instrumento central de protesta. No es explícito, ni directo y su narrativa no es lineal, tampoco presenta una propuesta política para el futuro. Sus características son más bien una denuncia dolorida acerca de la inmoralidad y la represión solapadas, el estilo es críptico, indirecto ambiguo y fragmentado [...] aparecen la metateatralidad y la metaficción, donde surgen subjetividades fragmentadas y degradadas inmersas en una temporalidad oscura y difícil de dilucidar [...] los planteos que estas poéticas realizan tienen la forma de preguntas abiertas que marcan la ausencia de afirmaciones o proyectos definitivos: lo que yo llamo “estética de la incertidumbre”

Es un teatro que, a pesar de buscar espacios alternativos, e intentar despertar la conciencia social desde una suerte de política de lo íntimo, no pretende establecer un camino para la solución de los problemas sociales, simplemente pone en escena las preocupaciones del pasado que tienen secuelas hoy en día o los problemas que afectan al hombre contemporáneo en sus relaciones con el colectivo, las nociones de individuo y el rol que éste juega dentro del grupo social. Es un teatro comprometido en el despertar de las

conciencias de los sujetos, permeando en las mentes quienes alienadas por la cultura de masas han renunciado a su verdadera identidad.

En este panorama se encuentran las piezas que fueron seleccionadas para este estudio. Héctor Levy- Daniel está inserto en este movimiento teatral que ha emprendido una cruzada por el rescate de la memoria, el rescate de la conciencia crítica frente a la realidad para ver el despertar de una nueva sensibilidad social que se replantee el rol del individuo en la gestación de un cambio social, pero desde las interrogantes que dejan espacios alternativos para dar solución a las cuestiones planteadas en la escena, en el discurso de sus personajes y de su propio discurso como autor que traspone su visión del mundo. El estudio de su dramaturgia es importante en la medida en que es una voz distinta en medio de una corriente teatral que trata de ignorar o evadir algunos temas cuya sensibilidad social aún está latente. Héctor Levy- Daniel, construye situaciones dramáticas tejidas sobre una multiplicidad de significados, hace un teatro político que se despoja del didactismo tradicional en éste y se encamina hacia la mirada de la realidad histórica más allá de sus determinismos, no la refleja, la expone, la cuestiona y hace preguntas sobre el hombre, sobre lo importante, sobre su sistema de valores y la banalización de estos.

Al inicio de este capítulo, el realismo crítico y la idea de postmodernidad nos permitieron emprender el camino hacia el umbral desde el que nos adentraremos en la metáfora política que se plantea en las piezas de estudio. Ahora bien, cabe en este punto preguntarnos si la postmodernidad es disolución, fragmentación, discontinuidad y simulación, ¿cómo es posible un teatro político

postmoderno? No puede considerarse postmoderno en la medida en que constituye una paradoja tan grande como la de la misma postmodernidad. Lo interesante de este teatro político es que emplea recursos estéticos de la postmodernidad como la *apropiación* y la *historicidad*; junto a elementos del realismo crítico.

La apropiación, es una característica determinante en la creación artística del teatro postmoderno, en la que se incorporan en el tejido de un texto nuevo elementos constitutivos que dieron vida a productos artísticos del pasado. Esta apropiación se evidencia en un proceso denominado *Intertextualidad*, la cual se genera en el *intertexto*, *palimpsesto* y *rizoma*. Según Fernando de Toro, esta intertextualidad tiene al menos tres funciones (De Toro, 1999:158-159):

Una *función estética*, esto es, el desmitificar el acto creativo poniendo en evidencia que la creación no es sino un acto de retextualización y apropiación de textualidades.

Una *función crítica/reflexiva*, de crítica y parodia de la textualidad precedente.

Una *función política* centrada en la des-doxificación (opinión pública) de las representaciones artísticas y culturales con el fin de politizarlas en un acto de distanciamiento (Verfremdungseffekt).

En la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel la presencia de la intertextualidad se hace evidente en *El Archivista* con el empleo del intertexto aplicando el criterio de función estética expuesto por Fernando De Toro; y en *Instrucciones para el manejo de marionetas*, la característica predominante es el palimpsesto, al presentar reminiscencias de *Hamlet*. Por otra parte encontramos el rasgo de la historicidad, característica postmoderna que se presenta en dos variantes, *el pasado como memoria y recuperación* y en la visión de *la historia*

como constructo. En el caso que nos ocupa es de interés la primera vertiente, porque este autor reintegra hechos del pasado histórico replanteándolos con el fin de hacer un cuestionamiento crítico /reflexivo.

Estas particularidades del teatro postmoderno, son vinculadas en la construcción del discurso a elementos del realismo crítico que permiten, penetrar desde la metaforización de la imagen de la realidad, a la concepción de esa realidad que presenta el autor.

CAPÍTULO III

PARA UN ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO

El análisis de las piezas está centrado en el espacio dramático, como ente referencial y eje constructor de la metáfora sobre lo político. Es un espacio dramático elaborado en el encierro, el cual opera como lenguaje teatral catalizador en la construcción de la metáfora sobre lo político y sus posibles alcances.

El estudio de las piezas seleccionadas está conducido por varios ejes que sirven como herramienta para el estudio de textos teatrales, tales como la propuesta de Patrice Pavis *Tesis para el análisis del texto dramático* (2002) y *El teatro y reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX* (1999) expuesto por Ángel Berenguer de la Universidad de Alcalá, España.

La perspectiva para el análisis de las piezas está dirigida en dos estructuras, entendiéndolas como el eje formal que da soporte y organización a las diferentes partes que componen el conjunto de algo, en este caso de la obra teatral en su totalidad.

En primer lugar, el estudio abordará la estructura superficial, para lo cual será empleada parte de la propuesta de Pavis relacionadas con el universo ficcional de la pieza. En segundo término, para el análisis de la estructura profunda haremos una revisión de la teoría de los motivos de Berenguer, tomando en consideración sus perspectivas epistemológica y diacrónica. Las conjugaremos como una única herramienta metodológica estará supeditada a las

nociones de estructura profunda y estructura superficial, que dan cuenta de los dos niveles de la acción en la construcción dramática, el mundo ficcional y el mundo del autor.

Para el estudio de la estructura superficial, necesitamos detenernos en lo que Pavis denomina estructuras discursivas, estructuras narrativas y estructuras actanciales.

Las estructuras discursivas de la estructura superficial, en las que “de la percepción casi inmediata de la intriga y de los temas, el lector percibe dos ejes simultáneamente: el eje horizontal, el sintagma (los acontecimientos relatados) y el eje vertical, el paradigma (los temas abordados)” (Pavis 2002:21), no son otra cosa que los elementos que se encuentran localizados en la fábula y la intriga. En ambas reposa el tema presente en toda la obra, que el lector trata de construir a partir de su carga imaginaria y dar forma a lo largo de la pieza, ya que, por la propia naturaleza dialogal del texto teatral, el tema se da de manera fragmentada y son estas partes las que dan al lector una pista para poder construir el tema de la pieza. Este tema, presentado a partir de una situación dramática que sirve como eje que le da forma y desarrollo coherente a la pieza, dependerá del modo en que son presentados esos acontecimientos de la fábula; es decir, la intriga “no se aclara sino en relación a la fábula, la cual se constituye en un contenido narrativo global (...) La intriga es el encadenamiento de los acontecimientos de la pieza, la parte narrativa y figurativa de la estructura discursiva” (Pavis 2002:21:22)

Las estructuras narrativas están vinculadas a la dramaturgia, es decir, al modo como se construye el teatro. Estas estructuras se encuentran entre las

estructuras discursivas y las estructuras ideológicas. En este nivel de la estructura se encuentran el tiempo y el espacio

“esta alianza de un espacio y de un tiempo, que Bakhtine (1978) llama *cronotopo*, [...] constituye una unidad indisociable de la ficción de la que ella deviene la marca íntima [...] Gracias a esos cronotopos, el sentido se despliega y la acción encuentra su figuración”, (Pavis, 2002:24):

Otro de los elementos presentes en la estructura narrativa es el conflicto, el cual da cuenta del modelo discursivo empleado en el desarrollo de la fábula y la intriga, porque según sea la naturaleza del conflicto se hará evidente el tipo de discurso que el autor emplea para la configuración de la idea rectora de la pieza, que está entre la estructura profunda y la estructura superficial.

Las estructuras actanciales o relativas a la acción tienen que ver con las acciones que se llevan a cabo en el texto dramático; es decir, las acciones que realizan los actantes o formas sintácticas que constituyen las fuerzas del drama encarnadas en los personajes, a través de los cuales la forma abstracta que representan sus motivaciones y deseos cobran corporeidad. Para determinar el rol sintáctico que desempeña el actante en el drama, la semiología ha establecido un esquema de análisis, el *modelo actancial*. Según Übersfeld, “(...) el modelo actancial no es una forma, es una *sintaxis*, capaz, en consecuencia, de generar un número infinito de posibilidades textuales” (1989:48). Este modelo está centrado en los actantes que son unidades sintácticas cuya naturaleza es independiente del personaje, porque establece relaciones migratorias o no con otros actantes, construyendo la gramática del discurso teatral. Estos roles actanciales son configurados en esquemas de distinta naturaleza determinados por los ejes de

acción de los actantes, estas fuerzas del drama podrían ser catalogadas como primarias: sujeto, objeto y oponente; secundarias: destinador, destinatario y ayudante. Para Übersfeld, “los actantes se distribuyen por parejas posicionales: sujeto/objeto, destinador/destinatario, y por parejas oposicionales: ayudante/opponente, con una flecha que puede funcionar en los dos sentidos” (1989:51). Estas parejas se visualizan dentro de un esquema triangular básico, cuyo funcionamiento depende de las funciones de los actantes. Los *triángulos actanciales* son tres: el *triángulo activo*, que se establece de acuerdo a las funciones del oponente, las flechas direccionales indican si el oponente actúa en oposición al sujeto o al objeto de deseo. El *triángulo psicológico*, parte del hecho de una doble conceptualización en la relación sujeto/objeto, psicológica e ideológicamente determinada por la presencia del destinador. El *triángulo ideológico*, está determinado por la presencia del destinatario que determina la relación sujeto/objeto. Estas estructuras actanciales servirán como último eslabón de la estructura superficial y punto de enlace con la teoría de los motivos, que darán forma al aparato de análisis de la investigación.

En la estructura profunda de la pieza se teje el entramado discursivo que le da sentido en su dimensión conceptual, y entabla una relación inconsciente con el espectador debido a que entra en relación con el pensamiento del autor, quien expone su visión del mundo, es decir, su sistema de valores. Esta estructura será estudiada a partir de la teoría de los motivos y estrategias del drama, la cual se desarrolla en cuatro ejes centrales: *Perspectiva sincrónica*, *Perspectiva genética*,

Perspectiva epistemológica y *Perspectiva diacrónica*. Estas perspectivas se establecen en la idea del personaje y el autor como *sujeto transindividual*.

La perspectiva sincrónica de la creación teatral es definida por Berenguer de este modo, (1999:5):

Nos permite, por un lado, establecer desde el principio postulados tan relevantes como los que se refieren al objeto de la misma (el conjunto de conjunto de obras de distintos autores que construyen el hecho teatral) y al sujeto que activa ese proceso creador (el autor o dramaturgo)

Es decir, a través de la perspectiva sincrónica se pueden evaluar las obras como objetos determinantes en la construcción de un modelo de periodización o historización de la creación teatral y los creadores como sujetos cuya producción dramática está actuando como ente transformador de la historia teatral en su contexto.

La perspectiva genética, habla sobre el proceso de la creación teatral y cómo ésta está determinada por la existencia de una mentalidad colectiva, que da cuenta del sistema de valores o visión del mundo que traspone el autor en la “génesis” de la creación artística aunado a los lenguajes escénicos que seleccionará para la construcción del discurso dramático.

La perspectiva epistemológica aborda el estudio de la creación teatral, tomando en cuenta los elementos de la perspectiva genética en cuanto a trasposición de la visión del mundo, la selección de lenguajes escénicos que están directamente vinculados a las tendencias o en mentalidades (rupturista, reformista, etc) y *las mediaciones*.

La perspectiva diacrónica está vinculada a lo que Berenguer ha denominado *mediaciones* “Con el término ‘mediación’ aludo al cruce de fuerzas, de estímulos y de influencias que recibe un autor y que constituyen el contexto preciso en el que debe ser enmarcada su creación” (1999:13) Esto implica establecer en primer lugar un eje temporal en el que pueda ser inscrita la producción teatral que proponga las dos visiones, la de la historia general del país o países en las que el objeto de arte, en este caso la obra teatral, fue realizada y la historia concreta del modelo que inscribe ese producto artístico, es decir, contextualizar la obra en la realidad histórica y en el momento preciso de la historia del teatro de ese país y ver sus correlaciones, cosa que es definida como *mediación histórica*.

En segundo lugar está la *mediación psicosocial* que, según este investigador (1999:12),

toma en consideración el también complejo sistema de influencias que afectan al dramaturgo como sujeto de la creación teatral (y, al mismo tiempo, como emisor de una realidad imaginaria con la que pretende afectar a la realidad conceptual que lo rodea) que traspone en su obra [...] la mentalidad del sujeto transindividual en el que se inserta.

Es decir, el autor no es un sujeto aislado, se encuentra inserto en una clase social en un universo conceptual que está vinculado al hecho teatral y a un sistema de producción, respecto a los que está en estado marginal o integrado. Sus textos van a dar cuenta de la mentalidad de su grupo social y su relación con él. Por último se encuentra la *mediación estética*, que se refiere a los lenguajes escénicos seleccionados por el autor para expresar de modo coherente todos y

cada uno de los contenidos que quiere exponer en su obra y con el cual va a trasponer su visión del mundo y los conceptos que maneja para establecer conexiones con la realidad y el entorno psicosocial que lo rodea.

Esta perspectiva será la empleada en el presente estudio, porque permite ampliar el espectro de análisis dentro de la estructura profunda, ya que revisa el mundo del autor y sus estructuras ideológicas como sujeto individual y transindividual.

CAPÍTULO IV

INSTRUCCIONES PARA EL MANEJO DE MARIONETAS (1998)

En el capítulo anterior expusimos las alternativas metodológicas seleccionadas para el análisis del texto dramático. En este capítulo emprenderemos dicho análisis, el cual será abordado en dos grandes estructuras, en primer lugar, la estructura superficial, integrada por tres subestructuras: discursivas, narrativas y actanciales; en segundo lugar, la estructura profunda, que será evaluada desde dos perspectivas de la creación teatral, una perspectiva epistemológica y una perspectiva diacrónica.

1.- Estructura Superficial

1.1.- Estructuras Discursivas

Para iniciar el análisis, exponemos una sinopsis de la pieza, en la que se presentan los elementos constitutivos de esta estructura, la fábula y los temas. Características que responden a las interrogantes ¿qué se relata? y ¿qué temas se abordan?

En *Instrucciones para el manejo de marionetas* se cuentan dos historias, la de unos prisioneros que se han convertido en actores en el lugar de cautiverio en el que llevan a cabo la representación teatral de eventos, los cuales podrían llamarse traumáticos y que, en definitiva, son determinantes en la vida de El Mariscal, y la otra historia, la de los prisioneros que se da en paralelo a las escenas representadas, en los camarines donde ellos cuentan sus historias y sus perspectivas de la vida que pudiesen tener si salen del encierro.

Al inicio de la pieza no se sabe con exactitud lo que ocurre porque la primera escena es una de las escenas de la representación, tampoco se explica quiénes son los actores o por qué están allí, esto último es algo que no se sabrá con claridad, se pueden establecer hipótesis en torno a esto; pero una cosa queda en claro ni los actores/prisioneros ni los lectores/espectadores sabrán el motivo del cautiverio.

Levy-Daniel expone un planteamiento en torno al poder y la fuerza ejercida por un individuo sobre un grupo de personas en una situación extrema, el enclaustramiento. Este ejercicio del poder por medio de la violencia sólo es posible en un espacio controlado, por ello el encierro es un factor determinante para llevar eficazmente esta tarea. Hannah Arendt (1974:266) señala lo siguiente:

[...] la única alternativa al poder no es la fortaleza-que es impotente ante el poder- sino la fuerza, que un solo hombre puede ejercer contra sus semejantes y de la que uno o unos pocos cabe que posean el monopolio al hacerse con los medios de la violencia. Pero si bien la violencia es capaz de destruir al poder, nunca puede convertirse en su sustituto.

El ejercicio del poder en el desarrollo de la situación dramática, está en dos factores:

1. El Mariscal, personaje ausente pero que goza de una suerte de omnipresencia, cuya fuerza es el principal factor de miedo en el resto de los personajes de la obra.

2. Menéndez, cuyo rol dentro de la acción dramática es llevar a cabo los planes del Mariscal, tiene una doble significación porque a pesar de ser el vehículo conductor entre el Mariscal y los “prisioneros”, también es uno de

ellos, ya que del mismo modo permanece en el encierro supervisando que las escenas a representar se hagan cabalmente.

1.2.- Estructuras Narrativas

El Conflicto

En esta pieza el conflicto central se construye sobre la idea de encierro, que plantea la oposición entre el deseo de El Mariscal y el de los prisioneros. Hablamos de conflicto central porque a lo largo de la pieza se van generando otro tipo de tensiones entre los prisioneros y Menéndez, su vigilante, que se radicalizará al extremo llevando a la muerte al guardián. El elemento metateatral le concede una suerte de suspensión temporal al conflicto. Este factor es el que conduce al desenlace, lo que no significa que el conflicto ha cesado sino que se produce una modificación en los roles actanciales desarticulando las condiciones originales del encierro.

Estructuras Espacio/Temporales

La dimensión física de encierro se presenta en dos ámbitos, la sala de ensayos y los camerinos. En cada uno de ellos encontramos dos tipos de situación existencial determinadas por el lugar donde se desarrolla la acción dramática. Son los camerinos un lugar de reflexión, un espacio reducido que podría mirarse como una esfera de liberación en la cual los personajes pueden tener un mínimo de esperanza en la desnudez de sus sueños y proyectos. Por otra parte está la sala de ensayos que es un espacio de movilidad donde se ejecutan las escenas impuestas por El Mariscal. Este sitio es el verdadero cautiverio, es el estar allí lo que pesa más que nada en el encierro, es acá donde el encierro se

vuelve más radical, porque lo representado pertenece al pasado, el futuro del pasado, esta repetición de lo pretérito anula toda posibilidad de mañana y se da un cierre más espantoso a la abolición de la persona con el uso de la máscara.

El lenguaje es determinante en esa construcción del encierro en su dimensión existencial porque la palabra tiene el poder de otorgar o arrebatar la esperanza. Para estos personajes decir su propio pasado significa darle un espacio a su propia realidad exterior y anterior en el presente vacío, es tener la oportunidad de un acto de emancipación en el encierro. Ahora bien, no siempre es así esa misma palabra liberadora que, potencialmente, posibilita la libertad también es una palabra que reprime y es allí donde reside el poder de *lo decible* y *lo indecible*. Federico Irazábal sobre esto apunta lo siguiente: “Lo decible construye lo real y lo indecible (lo no conocido, lo no pensable) pasa a formar parte de lo no existente” (Irazábal 2004: 29)

El tiempo en esta pieza es presentado en dos niveles pero siempre apuntando a su abolición. En primera instancia el de la representación que se lleva a cabo y en segundo lugar el tiempo en el cual viven los prisioneros/actores, este último es de mayor peso en el desarrollo de la acción dramática, porque ellos viven en un espacio donde se ha creado una atmósfera de suspensión temporal producto del no saber hasta cuándo estarán allí en cautiverio, esto se radicaliza hacia el desenlace después de la muerte de Renard, ya que es el punto de quiebre en el cual los otros reclusos toman conciencia del significado de su cautiverio y ya no pesa tanto estar encerrados como estar encerrados allí porque no sólo es un

espacio de aislamiento sino un espacio donde la muerte asecha pero ya no se le tiene miedo y lo que quieren es enfrentarla para poder escapar de esa prisión.

Los objetos presentes en escena son muy importantes porque son los que ayudan a dar vida a la pieza que los actores/prisioneros están representando. Las máscaras son fundamentales, cada una de ellas está diseñada para dar vida a un personaje específico, en este caso la madre, el padre, el niño y una máscara de gesto anónimo pero que representa una mujer. La mayor parte de las escenas de la representación ocurren en un consultorio ginecológico, donde hay una camilla, una silla de partos y el instrumental correspondiente. Luego, en la escena donde se representa una escuela, el espacio escénico se divide en dos ámbitos, la casa del niño y el aula de clases. En casa del niño, en un lugar accesible a su vista desde el salón de clases hay una jarra con leche, envenenada por el niño, cuyo contenido acabará con la vida del padre. Otro objeto crucial es el teléfono a través del cual se unen las dos dimensiones del espacio dramático, el encierro y la realidad extraescénica, donde habita ese poder superior encarnado en El Mariscal.

1.3.- Estructuras Actanciales

A continuación transcribiremos las escenas de la pieza de estudio para ir desentrañando las relaciones de poder y la migración de roles actanciales que ejecutan estos personajes, mientras se construye la metáfora política sobre la base del encierro. Estas estructuras actanciales no funcionan de manera aislada, poseen estrechos vínculos con las estructuras narrativas y espacio/temporales,

porque en conjunto perfilan el desarrollo de la acción dramática y sus implicaciones.

ESCENA 1

La sala de ensayos. En escena están Bruno, Katia, Cora, Guinea, Menéndez, Lara, Caruso. Tanto Bruno como Cora y Guinea están vestidos de blanco. Caruso también, pero no participa de la acción, se mantiene apartada. Katia está acostada en una camilla. Lleva puesta una máscara que representa a la Madre. Bruno figura ser un doctor obstetra que se dispone a asistir el parto de Katia. Lara representa a un niño de diez años que observa la escena: también usa una máscara. El niño lleva en la mano una ardilla que acaricia continuamente. Por su parte Menéndez, igualmente alejado, observa.

DOCTOR: Vamos, vamos, fuerza. ¡Fuerza!

La madre gime, luego grita. A la partera Cora, que la sostiene por detrás.

DOCTOR: No deje que se mueva, téngala fuerte. Bien. Bien. ¡Puje! ¡Puje! Vamos, que ya salió. (A la enfermera Guinea) Tijeras. Es un varón.

LA MADRE: Déjemelo tener.

DOCTOR: Es suyo.

Se quita el delantal blanco.

ENFERMERA CARUSO: Tengo que llevármelo.

LA MADRE: ¿Ya?

ENFERMERA CARUSO: Sí. Usted tiene que descansar. (Le quita el bebé). A la noche, a la noche lo va a ver.

Gira y le muestra el bebé a Bruno, que ahora lleva la máscara del Padre. Y está vestido con traje y corbata

ENFERMERA CARUSO: Es un varón. Lo felicito.

El Padre ríe a carcajadas. La partera Cora y la enfermera Guinea ayudan a la madre a incorporarse. El Padre se va con el bebé.

MENÉNDEZ: Hasta aquí.

Pausa. Bruno vuelve con el muñeco en la mano. Suena el teléfono. Menéndez atiende inmediatamente.

MENÉNDEZ: Sí, sí señor. Ahora mismo empezamos. Como no. (*Cuelga el teléfono*). No se aflojen. Vamos todo de nuevo. No tan lenta.

La didascalia nos indica el lugar en el que se produce la acción, una sala de ensayos. El autor nos presenta un conjunto de actores e indica los roles que representan. Además de esto, hay una suerte director pero existe un ente superior que da órdenes a través de un teléfono. En esta escena se representa un parto, aún no sabemos quiénes son estos personajes pero identificamos sus roles a través de una máscara.

ESCENA 2

El camarín de Lara. Están Menéndez y Lara, solos. Menéndez intenta besar a Lara. Esta lo elude.

LARA: Pará, Menéndez. Seguí contándome.

MENÉNDEZ: (*Insiste sobre el cuerpo de Lara*): No hay más.

LARA: ¿Cómo que no hay más? ¿Eso es todo lo que me tenías que contar?

MENÉNDEZ: No es poco. ¿Qué más querés?

LARA: ¿Te lo dijo él?

MENÉNDEZ: Me lo dio a entender.

LARA: Es lo mismo, ¿o no? ¿Qué fue lo que te dijo?

MENÉNDEZ: "Con los fuegos artificiales, el pesebre..."

LARA: ¿Eso quiere decir a fin de año?

MENÉNDEZ: No lo dejó claro.

LARA: ¿Vos no le preguntaste más?

MENÉNDEZ: No puedo. Él es así. Nunca dice las cosas directamente.

LARA: ¿Y entonces? No estás seguro.

MENÉNDEZ: Entonces... Hay que interpretar lo que dice. Siempre hay que interpretarlo.

LARA: ¿Y cómo sabés que no te equivocás?

MENÉNDEZ: No me equivoco. Me doy cuenta. Hasta ahora nunca me equivoqué.

LARA: Hasta ahora no. ¿Y mañana?

MENÉNDEZ: Mañana tampoco.

LARA: Soltame Menéndez. ¿Qué fue lo que te dijo?

MENÉNDEZ: "Con los fuegos artificiales, el champán y el pesebre tienen que estar afuera".

LARA: Y eso se parece a fin de año... ¿no?

MENÉNDEZ: ¿Y si no, qué quiere decir?

LARA: Vos sabrás. (*Pausa*). ¿Falta mucho para fin de año?

MENÉNDEZ: Y... unos meses.

LARA: ¿Muchos?

MENÉNDEZ: Unos cuantos.

LARA: ¿Y por qué nos van a largar? ¿Por qué ahora?

MENÉNDEZ: Dice que ya no le sirve todo esto. Está cansado de las mismas escenas. No se le ocurren escenas nuevas y dice que ya está viejo para ponerse a pensar.

LARA: Es imposible. El Mariscal no se cansa nunca. Vos mismo me lo dijiste mil veces. No me mientas, Menéndez, yo me doy cuenta.

MENÉNDEZ: No te miento.

LARA: Pará, pará. Soltame. ¿Nos va a matar?

MENÉNDEZ: ¿Cómo los va a matar? ¿De dónde sacaste eso? Te digo que los va a largar.

LARA: ¿Seguro?

MENÉNDEZ: Sí. Abrazame.

LARA: Dejame. Menéndez, hay algo en todo esto que no me gusta.
Me da miedo.

MENÉNDEZ: ¿Miedo?

LARA: Me estás mintiendo.

MENÉNDEZ: No.

LARA: ¿Por qué nos va a liberar?

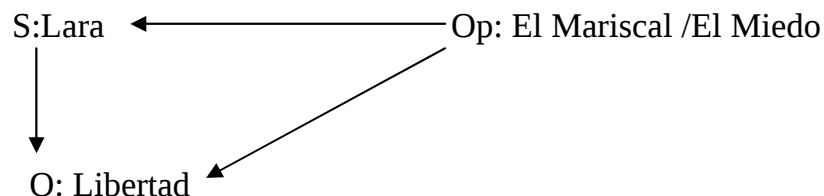
MENÉNDEZ: Ya te lo dije.

LARA: ¿Vos decís que de verdad nos vamos a ir?

MENÉNDEZ: Sí. Abrazame.

*Menéndez coloca los brazos de Lara alrededor de su cuello.
Lara lo abraza.*

En esta escena estamos en presencia de un *triángulo actancial activo*. Lara es el sujeto de la acción.



La didascalía inicial nos conduce al interior del teatro. La acción se lleva a cabo en uno de los camarines, lugar en el que se vive la extraescena y la realidad del universo privado. En esta escena comienzan a aparecer elementos reveladores de la condición de estos actores. Estos están encerrados en el teatro bajo las órdenes de El Mariscal. Lara y Menéndez, son los protagonistas de esta escena, ella es una de las más jóvenes de “la compañía” y él es el guardián. A medida que la conversación avanza comprendemos que entre ellos existe una relación sentimental y por ello Menéndez le revela que El Mariscal los va a liberar, con esto aparece la primera imagen del mundo exterior, un mundo festivo, alegre y

colorido, porque ellos hablan de fuegos artificiales, un pesebre y champan; todos datos que indican que la liberación será para año nuevo. Ahora bien, ellos no saben en qué año o siquiera en qué mes están, esa libertad tan anhelada cuándo será posible. Menéndez no puede responder.

El lenguaje que emplean comienza a dar cuenta de la situación en la que viven y cómo es su relación con el tiempo y el espacio en el encierro.

Lara	Menéndez
¿Y por qué nos va a largar? ¿Por qué ahora? Es Imposible. ¿Nos va a matar? Menéndez hay algo en todo esto que no me gusta. Me da miedo.	Dice que ya no le sirve todo esto. No te miento. ¿Cómo los va a matar? ¿De dónde sacaste eso? ¿Miedo?

En primera instancia, la pregunta de Lara sobre la liberación y por qué se va a dar ahora, nos habla de una vinculación emocional al lugar del cautiverio por todo lo vivido allí, ¿Acaso no quiere irse? Menéndez por su parte le explica que es porque el trabajo que realizan ya no le sirve, la duda cabe y nos preguntamos, ¿Para qué le servía antes?, ¿Por qué ya no? De inmediato ella piensa en la posibilidad de la muerte y con ello el miedo.

El miedo es una manifestación propia de una situación extrema, como el encierro, pero, ¿cuál es el miedo de Lara, morir a manos de El Mariscal o la liberación? Para una persona que ha permanecido tanto tiempo encerrada es lógico que haya creado lazos con los compañeros del cautiverio. Salir al exterior de ese espacio cerrado implica entrar en una situación nueva que le es ajena. La

inutilidad que encuentra El Mariscal en la representación, aniquila el último recinto en el cual ella encontraba una especie de libertad. La representación constituye un acto de aparición, lo decible le otorga un grado de existencia que le permite ser otro en un estado de evasión que se proyecta en un *fuera de* imaginario. Entonces el miedo se ve materializado en dos dimensiones, física y espiritual, ellos podrían ser asesinados pero el encierro ya los ha desaparecido del mundo exterior, lo cual es una forma de muerte por deshumanización y los ha convertido en marionetas, pero es esta una forma de existencia, si la teatralización no se lleva a cabo sería su muerte definitiva.

ESCENA 3

El camarín de Bruno. Todos los prisioneros se han reunido alrededor de Lara. Hay un clima de euforia y excitación.

CORA: ¡Cállense! ¡Cállense!

CARUSO: A ver, explicame bien. ¿Dijo que nos van a largar?

LARA: Sí. No lo dijo directamente.

KATIA: ¿Qué dijo entonces?

LARA: Que parece que para fin de año vamos a estar afuera.

CARUSO: ¡Bien Lara, bien! Ésas son las cosas que quiero escuchar. ¡Nos vamos, carajo! ¡Nos vamos! Hay que contárselo a Renard. Le va a hacer bien.

CORA: Pará Caruso, no te creas todo lo que te dicen.

CARUSO: Pero si lo dijo el Mariscal.

BRUNO: Caruso, cuidá que no venga Menéndez en vez de gritar.

GUINEA: Yo estoy con Caruso. Tenemos que tener fe.

BRUNO: ¿No te quiso decir por qué nos van a largar?

LARA: No. No quiso decir nada. Se habrá aburrido de mirar.

CARUSO: A lo mejor se está quedando ciego. ¿Qué me miran así? Si se queda ciego y ya no nos puede hacer trabajar... ¿para qué nos va a tener acá encerrados?

BRUNO: Callate un poco.

KATIA: Setecientos noventa y cinco, trescientos veintitrés, barra sesenta y dos.

CORA: Ésta empezó otra vez con el numerito.

KATIA: ¿Y a vos qué te importa?

CORA: Bueno, no te enojés.

GUINEA: Vamos a poder andar por la calle.

KATIA: Vamos a ver el sol.

BRUNO (A LARA): ¿Qué más te dijo?

LARA: Que nos va a largar para fin de año.

BRUNO: ¿De qué año?

LARA: De éste que pasa.

BRUNO: ¿Te dijo a fin de este año?

LARA: No.

GUINEA: Tiene que ser a fin de este año.

BRUNO: ¿Por qué? Pueden pasar veinte años más. O treinta. O cuarenta. Podemos morirnos acá.

GUINEA: No. Eso no nos va a pasar.

CORA: No sabemos. No podemos calcular cuándo pasa un día. ¿Cómo vamos a calcular un año? No sabemos nada. ¿En qué año estamos?

GUINEA: No sé.

CORA: ¿Ves? Hasta que llegue el fin de año que dice Menéndez nos puede pasar la vida entera.

CARUSO: Vos sos siempre la misma rebuscada. Suponete que hoy sea primero de enero. Si te dice a fin de año, más de doce meses no van a pasar aunque no podamos hacer el cálculo. En doce meses nos vamos, como mucho. ¿Para qué das tantas vueltas?

CORA: Callate, Caruso, querés.

CARUSO: No me callo nada. Callate vos, que lo único que hacés es amargar a la gente. Miralos, estaban todos contentos. Te escucharon... y ahora qué tienen que hacer, matarse.

CORA: Estoy tratando de que no crean en algo que después no se va a cumplir.

KATIA: ¿Y si te estás equivocando?

BRUNO: No tienen que desilusionarse. Pero tampoco tienen que creer en lo que dice Menéndez. Porque si no es verdad, nos están mintiendo para algo. Y si nos mienten y nosotros les creemos, ellos se están saliendo con la suya. Hay que andar con cuidado.

KATIA: Oigan, oigan.

GUINEA: Sí, sí. ¿Oyen ustedes?

LARA: Sí, ahora sí.

CORA: ¿Qué oyen?

LARA: ¿No oís Cora?

KATIA: ¡Son chicos! ¡Muchos chicos que juegan! ¿Oís Bruno?

BRUNO: Sí. Como si estuviésemos abajo de una escuela.

CORA: ¡Chicos! ¿Cuánto hace que no oímos voces de chicos?

GUINEA: ¿De dónde saldrán esos ruidos?

CARUSO: ¡Viene Menéndez!

Esta escena transcurre en el camarín de Bruno. El autor en la didascalia inicial presenta un nuevo elemento, llama a los actores, prisioneros. Además describe en qué modo se dará la conversación entre los prisioneros, es un clima de euforia y excitación, en el que se confrontarán esperanza e incertidumbre, lo cual se puede mirar el modo cómo opera el deseo de salir en cada uno de ellos, aunado a la abolición temporal en la que se encuentran.

Lara les ha contado lo que Menéndez le ha comentado, las preguntas surgen y en medio de las especulaciones se generan opiniones diversas. Caruso,

Katia y Guinea quieren creer que todo sobre la liberación es cierto porque su deseo de salir está por encima de todo. Bruno y Cora, desean salir pero la desconfianza en Menéndez es absoluta, cómo saber si todo eso no es sólo una invención suya, cómo saber cuándo es ese fin de año si ni siquiera pueden calcular un día, no poseen ningún marco de referencia temporal. Ahora bien, ¿quién puede decir que esto no es una estrategia de El Mariscal? En este momento no pueden perder la fe pero tampoco pueden fundar sus esperanzas sobre esta profunda incertidumbre.

Hacia el final de la escena se escucha el sonido del mundo exterior, son niños. A partir de esto, tratan de saber o imaginar dónde se encuentran, aparece una referencia espacial y creen estar debajo de una escuela; si juntamos esto con el deseo de Katia de volver a ver el sol, podemos inferir que están en un lugar subterráneo sin accesos de luz natural, el encierro es extremo.

ESCENA 4

La sala de ensayos. Katia, Caruso, y Bruno disponen los elementos para la representación bajo la mirada severa de Menéndez. Éste hace una seña que significa que la acción ha comenzado.

El ámbito está dividido en dos por una puerta móvil. De un lado de la puerta hay una silla ginecológica. Sentada en la misma se encuentra una mujer sin rostro, interpretada por Cora. Del otro lado, Lara, vestida como el niño, espía a través del ojo de la cerradura. El niño lleva en la mano una ardilla que acaricia sin cesar. Bruno, que lleva la máscara del padre, revisa a la mujer con gestos precisos, aunque voluptuosos. El médico utiliza instrumentos de formas muy extrañas. Guinea, que tiene puesta la máscara de la madre, se acerca sigilosamente al niño, lo toma por detrás y le tapa la boca. El niño se sobresalta. Guinea lo sostiene con firmeza. Se aparta de la puerta junto con él.

MADRE: ¿Pero estás loco? ¿No te das cuenta de que si papá te ve te mata? ¿Te mata, me oís? Te prohibió que vengas nunca a esta parte de la casa. ¿Es la primera vez? ¿O lo hacés siempre? (*El niño no responde*). ¡Contestá! ¿Siempre espiás a papá?

El niño no responde. La madre sonríe, el niño también. La madre ríe a carcajadas. El niño también. El padre aparece, el niño retrocede con horror, esconde la ardilla. El padre le hace una seña para que lo siga. El niño niega con la cabeza. El padre insiste.

NIÑO: No.... No.... No.... Papá, por favor... No quiero ir... Mamá...

El padre lo toma por el pecho de la camisa.

NIÑO: Ayúdame, mamá... Mamá, mamá... No me dejes.

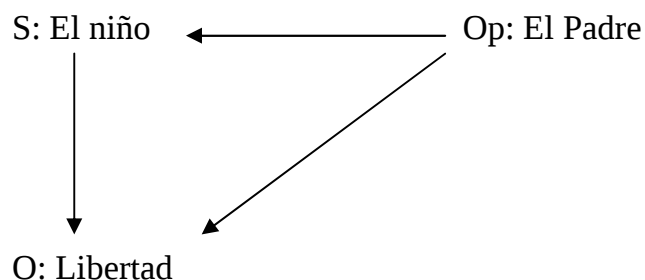
La madre mira para otro lado. El padre le cubre la boca con la mano.

PADRE: Me desobedeciste. Ahora vas a venir conmigo.

El padre manipula un bastón. El niño se aferra a la madre. El padre lo separa y se lo lleva de la mano.

NIÑO: Mamá, vení conmigo, mamá, por favor. No me dejes con él.

MENÉNDEZ: (*Interrumpe la acción*): Mal. Mal. Mal. No tiene sustancia, Lara no tiene miedo del padre. (*Suena el teléfono. Menéndez atiende*). No, no, señor, no me imaginé... yo creí que a usted no le iba a... la vez pasada hicieron lo mismo y usted... Bien, señor. (*Cuelga*). Vamos de nuevo, tienen que hacerlo exactamente igual.



Lo metateatral presenta un *triángulo activo*, cuyo sujeto de la acción es el niño. En esta escena el autor presenta el espacio escénico y la forma en cómo están ubicados los objetos para la representación; la didascalía describe toda la

acción que se lleva a cabo mientras el niño espía. Hay una sala de partos donde una mujer, representada con una máscara genérica y anónima, es examinada detenidamente por el padre que viste de doctor, ¿Qué lugar este? Por lo que nos presenta la acción dramática parece ser una clínica ginecológica clandestina que funciona dentro de la casa del niño, lo cierto es que es un lugar prohibido para él. Al ser descubierto por el padre es víctima de violencia y la madre permanece inmóvil ante esta situación.

Al final de la escena Menéndez irrumpe en la acción para ejercer su rol de director, pero al emitir su juicio es cuestionado por El Mariscal a través de una llamada telefónica que lo hace retroceder, él es sólo una marioneta.

ESCENA 5

El camarín de Caruso. Ésta se prueba su peluca de maestra. Cora entra sigilosamente, Caruso no la oye. Se prueba una peluca frente al espejo. Cuando percibe la presencia de Cora, pega un grito.

CARUSO: Me asustaste. (Pausa). Me asustaste, ¿me oís?

CORA: Sí.

CARUSO: ¿Por qué no golpeaste?

CORA: ¿Para qué es esa peluca?

CARUSO: Tengo un casamiento, ahora me traen el vestido.

CORA: ¿Una escena nueva?

CARUSO: ¿Escena nueva? Nunca hay escenas nuevas, ¿o no sabés?

CORA: ¿Y entonces?

CARUSO: Es la escena de la maestra. Ahora Menéndez quiere que la haga con peluca.

CORA: Yo no lo entiendo a ese imbécil. Vos no das para maestra.

CARUSO: ¿Qué me querés decir?

CORA: Y con esa peluca, menos.

CARUSO: ¿Querés hacerla vos? Le digo a Menéndez que la hacés vos. Le cuento que leíste muchos libros.

CORA: Siempre tenés algo para contarle, ¿no? Debe ser que le gusta escuchar tus cuentos.

CARUSO: No le cuento nada. Si hablo con Menéndez es porque no me quiero equivocar. Yo tomo esto como un trabajo y me gusta hacerlo bien.

CORA: Hablás con Menéndez para no equivocarte.

CARUSO: Sí.

CORA: ¿Y qué más?

CARUSO: ¿Qué más qué?

CORA: ¿Para qué otra cosa hablás con Menéndez?

CARUSO: Nena, ¿pero vos qué me querés decir...? Para esas cosas la tiene a Lara. O a Katia. O a vos.

CORA: ¿A mí?

CARUSO: No te hagás el pimpollito. ¿O te creés que no sé que Menéndez se cansó de coger con vos? Aquí Menéndez se las cogió a todas. Pero a mí no. Conmigo no se metió nunca. (PAUSA).

CORA: No me cambies de tema... ¿Qué le andás contando a Menéndez?

CARUSO: Nada. ¿Tantas cosas pasan acá adentro para que yo le tenga que contar algo? ¿Qué te pasa, nena? Entrás como si fuera tu casa, me mirás mal... ¿Y por qué te tengo que aguantar? ¿Qué hice? Para que sepas, yo tengo la conciencia bien limpia. No, no te rías. ¿De qué me podés acusar?

CORA: Te gusta andar limpiándole las botas a Menéndez.

CARUSO: Ni me gusta ni me deja de gustar. Es lo que tengo que hacer y punto. Un día todo esto se va a venir abajo y a mí me van a encontrar viva, ¿me oís? Bien viva.

CORA: Aunque otros se mueran.

CARUSO: Eso lo decís vos. ¿Por qué se tiene que morir alguien? ¿Y yo que tengo que ver en todo eso? (PAUSA). Oíme una cosa, ¿por qué no te vas?

CORA: Ahora me voy.

CARUSO: ¿Para qué viniste? ¿Qué querías acá?

CORA: ¿Cómo está Renard?

CARUSO: Está más o menos. No quiere comer. Respira mal. Además está cada vez más loco. Dice cualquier cosa. Ayer me contó que había estado con la madre en el subte. Y que la madre no tenía para las fichas.

CORA: Estaba recordando.

CARUSO: No, me dijo que acababa de estar con ella.

CORA: ¿No te habló de mí?

CARUSO: No.

CORA: ¿No te dijo nada?

CARUSO: No. Bueno, sí. Me preguntó cómo estabas.

CORA: ¿De verdad?

CARUSO: No te lo tenía que haber contado.

CORA: ¿Por qué?

CARUSO: Porque vos conmigo te portás como una arpía.

CORA: ¿Hasta cuándo lo va a tener encerrado Menéndez?

CARUSO: Me dijo que hasta que se cure.

CORA: ¿Y si no se cura?

CARUSO: Hay que tener fe que se va a curar.

La escena se desarrolla en el camarín de Caruso, quien se prepara para la representación de una escena donde se desempeña como la maestra del niño. En esta escena se revela el pragmatismo de Caruso ante las dudas permanentes de Cora, que ve enemigos en todas partes, porque cree que Caruso le está pasando información de ellos a Menéndez, lo cual es un acto de traición desde su perspectiva; pero, Caruso simplemente quiere permanecer con vida y si eso implica llevarse bien con Menéndez lo hará, para ella no es importante lo que él

representa sino lo que puede llegar a hacer, la buena relación puede ser la diferencia entre la tranquilidad y el castigo. Este pragmatismo de Caruso se deriva del miedo que produce la violencia física que ha cobrado su primera víctima, Renard. Este es un personaje referencial vital para el tratamiento del miedo, tiene un doble valor en la trama, es un ejemplo de coraje para los prisioneros y es un ejemplo valioso de castigo para Menéndez y en última instancia para El Mariscal. En Renard se siente más el peso de la violencia que del encierro, porque el olvido llega por el miedo que le produce ser vulnerado nuevamente en su integridad física, el recuerdo del castigo es un mecanismo que induce paradójicamente al olvido y es ese mundo del recuerdo el último recurso para la evasión de un lugar en cuya atmósfera se siente la presencia de la muerte.

ESCENA 6

Todo el elenco está en la sala. Una caja larga en forma de ataúd domina la escena. La caja está cerrada. Lara, que representa al mariscal niño, se mantiene más o menos cerca. Cora lleva puesta la máscara que representa a la madre. Tiene las manos apoyadas sobre la tapa. A pocos centímetros, detrás de ella, se encuentra Bruno, quien encarna al amante de la Madre. Caruso, Guinea y Katia están apartadas.

MENÉNDEZ: Usted puede estar todavía más cerca. Así, así. Ahí puede ser. Ustedes es preferible que se mantengan en silencio, un silencio total. Ustedes dos pueden empezar con la acción cuando sientan que el clima es... cuando sientan que el muerto está presente. ¿Queda claro? Pueden empezar.

Se produce un silencio durante algunos segundos. Bruno se acerca por detrás a Cora y comienza a besarle el cuello. Ambos actúan cierta excitación. Cora no quita las manos del ataúd. Guinea suelta una carcajada. Bruno y Cora no se detienen.

MENÉNDEZ: Momento. ¿Qué pasa?

KATIA: Está tentada.

CARUSO: Dale, che, dejate de joder.

MENÉNDEZ: Le doy diez segundos.

GUINEA: No puedo.

LARA: No va a parar Menéndez.

MENÉNDEZ: No. No se aflojen, prepárense que ya empezamos.
Cálmese, ¿me oye?

GUINEA: No puedo.

LARA: No puede, ¿no ve que no puede?

Bruno también ríe a carcajadas. Cora lo sigue.

MENÉNDEZ: Ésta es una escena muy importante.

Katia sigue a Cora. Luego Lara. Caruso observa a Menéndez y se mantiene seria. Salvo Caruso, nadie puede contenerse.

GUINEA: Cuando los vi así, me acordé de Aníbal.

CORA: ¡Otra vez!

GUINEA: Me hizo el amor en la terraza a las ocho de la noche. (*Carcajadas*). Estaba una mucama... que había ido a buscar las sábanas. La mucama miraba... (*Carcajadas*) Aníbal que no me dejaba de poner la lengua ahí abajo... (*Carcajadas*) yo estaba parada... la pollera y la bombacha estaban tiradas en el piso... yo le sostenía la cabeza a Aníbal, la chica no nos sacaba los ojos... tenía la boca abierta y un montón de sábanas apretadas así... contra el pecho... Aníbal se levantó, giró un poquito y le dijo "buenas tardes cómo le va"... (*Carcajadas*) y la mucama también dijo "buenas tardes" (*Carcajadas*) se quiso escapar y se tropezó con las sábanas que llegaban al piso (*Carcajadas*).

Suena el teléfono. Menéndez atiende. Escucha atentamente.

MENÉNDEZ: Sí, señor. Lo voy a hacer inmediatamente. (*Cuelga. A guinea*). Usted, venga, siéntese aquí. Ustedes, en semicírculo, enfrente de ella. ¡Silencio! ¡Silencio! No quiero oír una sola palabra.

Menéndez cubre los ojos de Guinea con una venda.

MENÉNDEZ (*A Guinea*): Repita el cuento que le causaba tanta gracia. Vamos, sus compañeros la están esperando para reírse a carcajadas. ¡Vamos, repítalo!

GUINEA: No, por favor, Menéndez. Le pido perdón, no me quise reír.

MENÉNDEZ: El mariscal está esperando para oírla.

GUINEA: No, por favor. Ya no me acuerdo bien qué conté.

MENÉNDEZ: ¡No pierda el tiempo! El Mariscal la espera, yo también.

GUINEA: Mi marido, Aníbal... una vez me hizo el amor en la terraza, eran las seis o siete de la tarde... o las nueve de la noche. Era verano, el piso todavía estaba caliente. Hacía calor, transpirábamos. Había una mucama que estaba ahí para quitar las sábanas de las sogas...

MENÉNDEZ: Siga.

GUINEA: Aníbal, mi marido, me hizo el amor en la terraza a las ocho de la noche. Una mucama nos miraba... mi marido me ponía la lengua... tengo mucha vergüenza... Yo estaba parada... No puedo. No puedo.

MENÉNDEZ: Siga.

GUINEA: No puedo. No puedo seguir más. Quiero estar con él, con Aníbal, ¡mi marido! ¿Qué estoy haciendo acá? Yo era feliz. ¿Me oyen? Enseñaba literatura, compraba fruta y verdura en el mercado para mi marido. ¿Cómo fue que yo vine a parar acá? ¿Por qué tenemos que vivir esta situación horrible? ¿Qué quieren de mí? Ya di todo lo que tenía para dar. ¿O no está conforme su patrón? Se lo pido por favor.

MENÉNDEZ: Siga.

GUINEA: No puedo más! Tengo mucha vergüenza. Sáqueme la venda, Menéndez. ¡Sáqueme la venda Menéndez! ¡Sáqueme la venda! ¿Me oye? ¡Sáqueme la venda! ¡Se lo pido por favor!

KATIA: ¡Menéndez, sáquele la venda! ¡Sáquele la venda, ¿me oyó?!

Menéndez se dirige adonde está Katia con paso amenazante. Suena el teléfono. Menéndez atiende.

MENÉNDEZ: Sí, señor. Sí, muy bien.

Menéndez le quita la venda a guinea. Esta murmura palabras de agradecimiento.

En la didascalia inicial se describe la escena del funeral del padre y el autor proporciona un dato importante, con la muerte del padre el niño se transforma en El Mariscal. En medio del ensayo, Guinea recuerda un momento

muy grato de su vida personal, esto a Menéndez para nada le hace gracia y se torna violento dando un paso de lo verbal a lo físico, pasando de la risa al miedo. El recuerdo es utilizado como arma para ejecutar la violencia y con ello vulnerar su identidad en una pretendida anulación de la felicidad que ofrecía el mundo exterior.

ESCENA 7

El camarín de Katia. Lara, Guinea y Katia. Las tres permanecen estáticas durante unos instantes.

LARA: Lo único que le importa es verse de chico, mirar como se muere el padre y se encama la madre. Puede estar toda la eternidad con lo mismo.

GUINEA: Nunca una escena nueva.

KATIA: No vamos a terminar nunca. Jamás se va a cansar.

GUINEA: Sí. Algún día va a cambiar, se va a tener que agotar.

KATIA: Mejor que no se agote. Mientras nos necesite para las escenas vamos a vivir. El día que se canse, nos va a despedazar

LARA: En poco tiempo vamos a estar afuera, van a ver. Hay que tener paciencia.

GUINEA: Sí, hace poco soñé que estábamos todos caminando por la calle: Caruso, Bruno, Katia, Cora, y vos Lara, y yo.

LARA: ¿Estaba Menéndez?

GUINEA: No, Menéndez no estaba. Sentíamos el viento en la cara. Había sol, pero estaba nublado.

KATIA: ¿Y si el sueño no se cumple? Vamos a morirnos acá, de viejos. Es preferible que nos maten ahora.

LARA: El Mariscal se va a morir antes que nosotros. Igual no lo vamos a ver, ya vamos a estar afuera.

KATIA: No estoy tan segura.

LARA: El Mariscal nos quiere.

KATIA: ¿De dónde sacaste eso?

LARA: Nos necesita. Vos lo dijiste.

KATIA: Sí pero si uno no le gusta lo puede cambiar cuando le dé la gana.

LARA: Al Mariscal le gusta el grupo. Eso dice Menéndez.

GUINEA: ¿Qué más?

LARA: El Mariscal no puede pensar que haya otros en nuestro lugar.

GUINEA: No nos va a matar.

KATIA: Pero entonces no vamos a salir nunca.

LARA: Dentro de poco. Vas a ver.

GUINEA: Miren cuando salgamos.

LARA: Vamos a salir. Se los prometo.

GUINEA: ¿De verdad?

LARA: Sí. Tienen que confiar en mí.

KATIA: Sí, ¡vamos a salir!

GUINEA: Hay que pensar así.

LARA: Sí.

KATIA: Voy a tener hijos.

LARA: Yo voy a viajar.

KATIA: Voy a usar la plata del banco. ¿Existirá todavía el banco?

LARA: Sí. Número de cuenta...

KATIA: Setecientos noventa y cinco, trescientos veintitrés, barra sesenta y dos.

LARA: Otra vez.

KATIA: Setecientos noventa y cinco.

LARA: Otra vez.

KATIA: Trescientos veintitrés.

LARA: Otra vez.

KATIA: Ya está. (Pausa) Yo voy a aprender a cocinar.

LARA: Voy a viajar. A Centroamérica.

GUINEA: A Aníbal le gustan los platos condimentados.

LARA: Nunca voy a ir al teatro, ni al cine.

GUINEA: Sobre todo, mariscos.

KATIA: Dos nenas y un varón. O al revés.

LARA: Viajar, ver árboles, sol, cielo.

KATIA: Iván, Tadeo y Milena.

GUINEA: Algunas pastas secas con buenas salsas. Curry, paprika, pimienta negra.

KATIA: Pañales, muchos pañales.

GUINEA: A él le gusta tocarme mientras cocino.

KATIA: Un año y medio de diferencia cada uno.

LARA: Año nuevo en Centroamérica. (*Pausa*). ¿Oyen?

GUINEA: ¿Qué?

KATIA: ¿Qué pasa?

LARA: Los chicos, otra vez.

GUINEA: No oigo nada. Sí, ahora sí. Cada vez se oye mejor.

KATIA: Sí. Como si estuviéramos abajo del patio del colegio. Y justo en el recreo.

LARA: Ahí arriba están tus chicos, Katia. Están esperando que los vayas a buscar.

En esta escena el lenguaje actúa como recurso fundacional de la esperanza y de reflexión en la incertidumbre, a partir de lo temporal.

Guinea	Katia	Lara
Nunca una escena nueva.	No va a terminar nunca. Jamás se va a cansar.	En poco tiempo vamos a estar afuera, van a ver. Hay que tener paciencia.
Sí. Algún día va a cambiar.	El día que se canse, nos va a despedazar.	
Sí, hace poco soñé que... Sentíamos el viento en la cara. Había sol, pero	¿Y si el sueño no se cumple? Vamos a morirnos acá, de viejos.	¿Estaba Menéndez?
		El Mariscal nos quiere.

estaba nublado. No nos va a matar. ¿De verdad?	Es preferible que nos maten ahora. Pero entonces no vamos a salir nunca Sí, ¡Vamos a salir!	Nos necesita El Mariscal no puede pensar que haya otros en nuestro lugar. Vamos a salir. Se los prometo. Sí, tienen que confiar en mí.
--	---	---

Guinea y Katia, en principio, emplean palabras como nunca y jamás; éstas le otorgan un grado de imposibilidad porque nunca y jamás establecen una relación temporal desde un punto en el presente hacia lo infinito. Pero la seguridad de Lara saca de la apatía a Guinea que habla del sueño, que constituye una forma de ir al exterior del encierro. Mientras la conversación avanza, Katia reflexiona y prefiere que la maten ahora antes que permanecer allí un tiempo indefinido pero, Lara la lleva a pensar de otro modo a pesar de su resistencia a creer en que no los dejarán salir. Hay varios elementos importantes sobre Lara en esta escena, ella quiere a Menéndez a pesar de ser su carcelero, cree que El Mariscal también los quiere y es por esa razón que asegura que no los matarán, porque cree en ellos como grupo, es entonces cuando se funda la esperanza sobre una promesa cuyo fundamento reside en la palabra de Menéndez. La esperanza da paso a la imaginación y con ello llegan los planes para el futuro próximo porque la liberación debe estar muy cerca; sobre esa vida futura Lara tiene una absoluta certeza, nunca irá al teatro o al cine, la representación constituye un acto de tortura, el asistir como espectadores sería igual a formar parte del mundo desde donde observa El Mariscal. El ruido exterior trae consigo la realidad.

ESCENA 8

El niño y el padre, roles jugados con máscaras respectivamente por Lara y Bruno, juegan al ajedrez. Ambos piensan y sin hablar hacen un par movimientos de piezas. Katia lleva puesta la máscara que representa a la madre. Ésta mira al padre y al niño desde un costado

NIÑO: Jaque.

El padre mueve una pieza.

NIÑO: Jaque.

El padre mueve.

NIÑO: Jaque.

El padre mueve.

NIÑO: Jaque.

El padre mueve.

NIÑO: ¡Jaque Mate!

El padre estalla en carcajadas. Se levanta, toma a su hijo entre sus brazos. El niño está feliz.

PADRE: ¿Qué es esto? ¿Qué guardás aquí?

NIÑO: No, papá. No, papá, por favor.

PADRE: ¡Me desobedecés! ¡Te dije que animales no! ¡Animales no!

NIÑO: Por favor, papá, dámelo. Te lo pido por favor, no la mates.

Padre toma la ardilla. Comienza a apretar el cuello de la ardilla.

MADRE: ¡No! ¡No!

La madre intenta quitarle la ardilla. Con la mano que le queda libre el padre voltea a la madre sobre el piso. Durante unos segundos estrangula la ardilla. Cuando se convence de que ha muerto la arroja en el suelo. El niño intenta tomarla.

PADRE: ¡No la toques! ¡¿Te querés apestar?! No llores. Si me hubieses obedecido ahora no estarías sufriendo.

MENÉNDEZ: Bien. Bien. Bastante bien.

Suena el teléfono. Menéndez atiende.

Sí, sí señor. Como no. Ya mismo se los voy a comunicar.
(*Cuelga*). El Mariscal me pidió que les diga que está muy satisfecho y que los felicita.

Esta es otra escena de la representación, en la que se muestra una suerte de bipolaridad en la relación padre/hijo. El padre está orgulloso de ser vencido por el hijo en un juego de estrategia militar como el ajedrez, de algún modo esto es sinónimo de su capacidad para sustituirlo en el futuro. En medio de una demostración de afecto descubre que el niño le ha desobedecido y esto es un acto que debe ser castigado y lo pagará viendo morir a su único lazo afectivo, su única compañera, la ardilla, será estrangulada por el padre ante sus ojos.

ESCENA 9

El camarín de Guinea. Están Bruno y Guinea. Ella está acostada. Bruno se viste.

GUINEA: ¿Cómo se siente?

BRUNO: Bien, muy bien.

GUINEA: ¿Está satisfecho?

BRUNO: Sí.

GUINEA: Sí, lo noté. Hoy pude notar que le daba placer.

BRUNO: ¿Por qué lo dice?

GUINEA: No sé cómo explicarlo. Usted estaba hoy muy concentrado, muy sensible.

BRUNO: ¿Le gustó más que otras veces?

GUINEA: Sí, la verdad que sí. Mucho más.

BRUNO: Sí, para mí también. Todo estuvo perfecto.

GUINEA: Eso me halaga mucho.

BRUNO: ¿Y yo? ¿Yo le doy placer a usted?

GUINEA: Sí, mucho, muchísimo. ¿No se nota?

BRUNO: Sí. Creo que sí.

GUINEA: Sabe... Hoy me sucedió de nuevo, en el momento en que estaba... llegando, usted me entiende... En ese momento se me apareció la imagen de un bosque, un bosque a las siete de la tarde. Y en el bosque estaba él con un pantalón blanco y una camisa azul. Y él se reía.

BRUNO: ¿Siempre le pasa eso?

GUINEA: Casi siempre. En ese momento siempre se me aparece él que se ríe. Se lo conté muchas veces.

BRUNO: Sí, es verdad, me lo contó. Pero nunca me queda claro: él... es él.

GUINEA: Él es él... Sí, Aníbal.

BRUNO: ¿Él usaba pantalón blanco y camisa azul?

GUINEA: Un verano tenía muchos pantalones blancos y muchas camisas azules, casi iguales. Lo recuerdo con esa ropa en un bosque que recorrimos juntos.

BRUNO: Usted tiene suerte. Yo poco a poco pierdo mis recuerdos. Las caras, las personas, los colores, se me van desvaneciendo. Por ejemplo, ya casi no puedo acordarme de la cara de mi madre. Y hace mucho que no puedo ver la cara de mi hermano. Y cuanto más lo intento, creo que es peor.

GUINEA: No sé si puedo recordar lo demás. Pero a él lo puedo convocar cuando quiero. Y cuando... usted y yo... hacemos el amor, es como si pudiera ver que él está contento. (Pausa). ¿Usted cree que él estará vivo?

BRUNO: No lo sé.

GUINEA: Si usted lo hubiera visto morir, ¿me lo diría?

BRUNO: No lo sé. De todas formas la pregunta no tiene sentido. No lo vi morir.

GUINEA: Se lo dije muchas veces, se lo digo una vez más. Si lo vio morir no me lo cuente nunca.

BRUNO: Cuando me trajeron para acá estaba vivo, hacía dos días que le habían quitado las vendas y las esposas. Aparentemente no tenía miedo. Alcanzó a darme la mano, me deseó suerte. Es un hombre muy valiente.

GUINEA: Sí, es un gran hombre. ¿Usted cree que él estará bien?

BRUNO: Sí, él es muy fuerte, puede resistir mucho.

GUINEA: Se lo agradezco.

En esta escena es revelada la relación existente entre Bruno y Guinea, quienes encuentran en el sexo una forma de desahogo, la exploración sensual y sexual, en el caso de ella, la conduce a imaginar a Aníbal su marido que también fue hecho prisionero pero no sabe dónde está o si aún vive, esto es lo que la une a Bruno porque él si sabe de Aníbal, pero han llegado a un pacto de silencio en el cual Bruno ha prometido no revelarle la verdad ya que esto es lo que la sostiene, la esperanza de reencontrarse con Aníbal. En Bruno el encierro ha operado de otro modo, es un vehículo para el olvido, ya no puede recordar con claridad ni a su madre ni a su hermano.

ESCENA 10

El camarín de Lara. Están Menéndez y Lara.

MENÉNDEZ: ¿Ya contaste algo?

LARA: ¿Algo de qué?

MENÉNDEZ: Algo de lo que te dije.

LARA: No.

MENÉNDEZ: ¿Segura?

LARA: Segura.

MENÉNDEZ: Yo no te prohibí que digas nada. No tenés para qué mentirme.

LARA: No te miento.

MENÉNDEZ: Sí mentís. Caruso me vino a preguntar si era verdad que los iban a largar.

LARA: ¿Si sabés que les conté para qué me preguntás?

MENÉNDEZ: Me gusta ver como tratás de mentir. (*Pausa*).

LARA: ¿Y vos qué les dijiste?

MENÉNDEZ: Que parecía que sí.

LARA: ¿"Parecía"?

MENÉNDEZ: Sí.

LARA: ¿Por qué "parecía"? ¿Qué pasó, cambió de idea? ¿qué dice ahora?

MENÉNDEZ: No habla más. Hace dos días que no habla. Está serio, como furioso.

LARA: ¿Y eso qué quiere decir?

MENÉNDEZ: No hay que molestarlo, no hay que distraerlo.

LARA: ¿Vamos a salir o no?

MENÉNDEZ: Supongo que sí. Pero con él nunca se sabe, ya te lo dije.

LARA: ¿Me estás diciendo que no nos van a liberar?

MENÉNDEZ: Hay que esperar al Mariscal. Él va a decidir.

LARA: Vos me dijiste que íbamos a salir. Me lo aseguraste.

MENÉNDEZ: No te lo aseguré.

LARA: Me dijiste que no te equivocabas.

MENÉNDEZ: Lo que dije no importa ahora.

LARA: ¡Idiota! Me creí todo lo que dijiste. Me ilusioné.
¡Idiota! ¿Para qué me hacés hablarle a los demás? (*Menéndez le da una bofetada*).

MENÉNDEZ: No me gusta cuando me hablás así. Pedime perdón.
Pedime perdón.

LARA: Soltame. Soltame Menéndez.

MENÉNDEZ: Estoy esperando.

LARA: Soltame.

MENÉNDEZ: No. Me tenés que pedir perdón.

LARA: Primero soltame.

MENÉNDEZ: No te voy a soltar. Estoy esperando.

LARA: No, Menéndez, no. Te lo pido por favor. ¡No!

MENÉNDEZ: ¿Y?

LARA: Perdón.

MENÉNDEZ: ¿Cómo?

LARA: Perdón.

MENÉNDEZ: Perdón, ¿y qué más?

LARA: Perdón, mi amor.

MENÉNDEZ: No escuché bien.

LARA: Perdón, mi amor.

MENÉNDEZ: Necesito que grites.

LARA: ¡Perdón, mi amor!

MENÉNDEZ: Mucho mejor. Te perdono. (*Pausa*) ¿Estás bien?

LARA: Sí.

MENÉNDEZ: ¿Te duele?

LARA: Un poco.

MENÉNDEZ: Bueno, ya va a pasar. ¿Así te hace bien? Respirá hondo. Más hondo. ¿Pasa?

LARA: Sí, ya pasó.

MENÉNDEZ: ¿Me querés?

LARA: Sí.

MENÉNDEZ: ¿Vamos a empezar una vida nueva?

LARA: Sí.

MENÉNDEZ: ¿Vamos a casarnos?

LARA: Sí.

MENÉNDEZ: ¿Sí, qué?

LARA: Sí, mi amor.

En el camarín de Lara somos testigos de una escena de violencia doméstica, si así podemos llamarla, en la que se evidencia el carácter sádico de Menéndez y el miedo de Lara. La aceptación de esta situación de violencia física y verbal, es la respuesta al deseo que ella tiene de ser feliz, porque en el encierro Menéndez le ha hecho creer que sin él no es nada y en ella habita un profundo sentimiento de soledad, por ello pensar en salir de allí sin Menéndez es perder lo único que tiene por malo que sea, es su único recurso porque su autodeterminación ha sido minada por el ejercicio de la violencia.

ESCENA 11

La sala de ensayos. Caruso, vestida como la maestra con graves problemas de dicción se dispone a dar clases a un grupo de alumnos interpretados por Katia y Margota. Simultáneamente en el otro ámbito Lara, con la máscara del niño, toma un frasco, lo destapa, lo huele. Deja caer gran parte del contenido dentro de una jarra de leche. Guinea, que tiene puesta la máscara de la madre, la observa. El niño se incorpora a la clase de la maestra, aunque no deja de observar lo que sucede en la zona del espacio que acaba de abandonar: Bruno, que lleva la máscara del padre, se acerca a la jarra de leche, se sirve un vaso, bebe. Inmediatamente comienza a sufrir dolores que lo obligan a retorcerse en el piso. Luego de una breve agonía, muere. La maestra está plantada frente a Katia, el niño y Cora. Menéndez contempla apartado.

LA MAESTRA (*al niño*): Alumno, atienda acá, por favor. No sé qué es lo que le pasa hoy que está tan distraído. La Argentina limita al oeste con Chile, al norte con Bolivia, al nordeste con Paraguay y Brasil, al Este con Uruguay y al sur.... al sur... está el mar... el océano... No sé por qué las pruebas las hicieron tan mal... Si ya habíamos hablado de esto. No puede ser que cada cosa yo la tenga que explicar veinte veces porque ustedes no prestan atención. (*Al niño*). Alumno, atienda acá por favor, ¿cuántas veces se lo tengo que decir? (*entra la madre*). Buenas tardes señora cómo le va... (*La madre y la maestra hablan en voz baja. Al niño*). Alumno... Alumno, atienda acá... Sí usted... su madre ha venido a buscarlo. Junte sus cosas.

El niño obedece y se incorpora. Se acerca a la madre, ésta la abraza y se deshace en llantos. El niño observa a la madre y a la maestra alternativamente.

LA MAESTRA: Alumno, tiene que retirarse y acompañarla en este momento, su padre acaba de morir.

NIÑO: ¿Papá? ¿Se murió papá? (*sale con guinea*).

MENÉNDEZ: Le falta todavía, Lara, usted tiene que sorprenderse más, bastante más.

La didascalia da cuenta de todas las acciones que se ejecutan en esta crucial escena de la representación, porque en ella el niño da muerte al padre, envenena la leche que el padre bebe en las mañanas. Es este un acto de venganza, o al menos podríamos considerarlo de este modo, el padre lo ha privado de su infancia, de su libertad y de la compañía de su mascota, último reducto de humanidad en este niño, único vaso vinculante con la otredad y su valoración afectiva; dar muerte al padre parecía la única salida que tenía, pero ¿realmente es así? Tal vez no tenía opciones, porque carecía de una figura fuerte de apoyo afectivo, la madre era otra víctima del padre sin decisión alguna, pero el matarlo no lo convirtió en el héroe que tal vez deseaba ser, la madre no volcó su afecto a él, por el contrario, se abrió a una exploración erótica sensorial muy alejada de lo que pudo ser la realidad de pareja. El niño tomó la opción de más simple ejecución pero a la vez la más compleja a nivel emocional, con esto se abrió el umbral de una vida perturbada por una mente criminal, pero en el futuro se revelará un grado de moralidad en su conciencia.

ESCENA 12

Bruno y Guinea arman una mesa con una tabla colocada sobre dos sillas. Katia pone un mantel largo. Caruso coloca vasos y utensilios. Lara llena los vasos.

GUINEA: ¿Hay bebidas?

KATIA: Menéndez trajo varias botellas.

CARUSO: ¿Y la comida? ¿Hay comida?

KATIA: Ahora la va a traer Cora.

CARUSO: ¿Qué vamos a festejar?

KATIA: Todavía no nos dijeron.

CARUSO: ¿No será año nuevo?

KATIA: Eso esperamos.

CARUSO: Pero si es año nuevo, nos vamos a ir ¿no?

KATIA: Hay que esperar, Caruso. Después te digo.

CARUSO: ¡Año nuevo! ¡Año nuevo! ¡Nos vamos! ¡Nos vamos!

BRUNO: Pará Caruso, calmate. ¿Te podés callar, por favor?

CARUSO: ¿Pero qué le pasa Bruno? ¿Por qué me hace callar? ¿Si no es año nuevo para qué nos hacen festejar? ¿Lara, qué te dijo Menéndez?

LARA: Me dijo que pongamos la mesa larga.

CARUSO: ¿No te dijo qué festejábamos?

LARA: No.

BRUNO: No dijo que íbamos a festejar algo.

LARA: No dijo nada.

CARUSO: ¿Entonces qué se piensan? ¿Que nos van a agasajar? ¿Que nos van a hacer un homenaje? ¿Para qué es todo esto?

BRUNO: Lo más seguro es que no quiera decir nada. Una cena, nada más.

CARUSO: ¿Una cena con champán? ¿Desde cuando cenamos todos juntos, con champán?

BRUNO: A veces sí, acordate Caruso. La vez que Renard se emborrachó.

GUINEA: Sí, es cierto. Comimos fiambres. Muchas ensaladas. Una carne con una salsa de mostaza que yo preparé.

CARUSO: ¿Carne? ¿Fiambres?

LARA (A Caruso): Vos lloraste. Llamabas a tu mamá.

CARUSO: Sí. Katia tuvo un ataque. No paraba de repetir el número.

LARA: Guinea se acordaba del marido. Tuvo un ataque de risa, para variar.

KATIA: Bruno no dijo una palabra en todo el tiempo. Y Cora, que también estaba borracha, contó que estaba enamorada de Renard.

GUINEA: Renard se le declaró a Lara.

LARA: No fue así.

GUINEA: Fue así. Renard te dijo que te quería delante de todos. Vos te reíste.

LARA: No me reí. No me reía de él. No sabía cómo decirle...

KATIA: ¿Decirle qué?

LARA: Decirle que no podía.

KATIA: ¿Que no podías qué?

LARA: Que no podía... Ya estaba Menéndez. Si sabía que Renard me quería, a lo mejor lo mataba.

GUINEA: Renard no entendió. Pensó que preferías estar con Menéndez.

CARUSO: No se equivocaba.

LARA: Sí que se equivocaba.

CARUSO: A partir de esa noche, Renard empezó a andar mal.

LARA: Ya estaba mal, Caruso. No me vengas a joder.

GUINEA: Es cierto, Renard siempre estuvo mal.

CARUSO: Esa noche vomitó. Yo lo tuve que limpiar.

BRUNO: Estaba borracho.

CARUSO: Había sangre en el vómito. (*Pausa*). Pero esa vez no parecía año nuevo. Ahora sí parece año nuevo.

BRUNO: A vos te parece año nuevo.

GUINEA: A mí también.

LARA: A mí me gustaría.

KATIA: Vamos a festejar como si fuera año nuevo. No me miren así. Vamos, empecemos.

BRUNO: ¿Qué ganamos con eso?

CARUSO: ¿Cómo qué ganamos? Festejamos. Hace tanto tiempo que no festejamos nada. Año Nuevo... Navidad... El 9 de julio... ¿A quién le importa? Vamos, vamos... Vamos a hacer de cuenta que es año nuevo.

KATIA: Vamos a ver qué hace Menéndez cuando nos vea brindando.

GUINEA: Hay que esperar a Cora.

BRUNO: Lara, llená los vasos. (Lara obedece).

KATIA: Cora tarda mucho con la comida.

BRUNO: No importa, apenas viene, empezamos.

KATIA: Gritemos bien fuerte.

GUINEA: Sí, sí.

LARA: ¿Renard no puede venir?

CARUSO: Renard no se puede ni mover.

BRUNO: Caruso, andá a ver si la encontrás a Cora. Decile que la estamos esperando.

KATIA: Ahí está Cora.

Entra Cora con una fuente de comida que apoya sobre la mesa. Cada uno toma una copa. Katia le da una copa a Cora, que permanece profundamente turbada. Katia y Bruno comienzan a cantar los números. Los demás la siguen, excepto Cora.

TODOS MENOS CORA: ¡Diez! ¡Nueve! ¡Ocho! ¡Siete! ¡Seis! ¡Cinco! ¡Cuatro! ¡Tres! ¡Dos! ¡Uno!

Estallido general. Todos brindan. Cora no responde el choque de copas. Su silencio va invadiendo a cada uno de sus compañeros. Finalmente todos callan.

CORA: Renard no está.

BRUNO: ¿Cómo sabés?

CORA: Entré en el camarín. No estaba.

CARUSO: ¿Cómo entraste?

CORA: Tenía la puerta abierta.

CARUSO: No puede ser. Yo se la cerré.

BRUNO: ¿La cerraste con llave?

CARUSO: Menéndez quiere que la cierre siempre con llave.

CORA: Pero la puerta estaba abierta. Encontré sangre en la cama, en las sábanas, en el piso. (Pausa). ¿Dónde se lo llevaron, Caruso?

CARUSO: No sé.

CORA: ¡¿Dónde se lo llevaron?!

CARUSO: Yo no sé nada. Te lo pido por favor.

CORA: No me hablés con ese tono. No te hagás la víctima.

CARUSO: Les digo a todos: yo no sé nada. Haganselo entender.

CORA: Vos viste quién se lo llevó, turra. ¿Quién fue, Menéndez?

CARUSO: Yo no vi nada, estuve acá, con ellos. Estuve con Renard hace poco. Cerré con llave y vine para acá.

CORA: ¡Mentís! ¿Qué es lo que quieren con Renard?

KATIA: Calmate, Cora.

CARUSO: Yo no sé nada. Se los juro a todos

CORA: ¿Pero no se dan cuenta que está mintiendo?

KATIA: Caruso estuvo acá, con nosotros.

CORA: ¿Cómo sabés que antes de estar con vos no estuvo en el camarín de Renard viendo cómo se lo llevaban?

KATIA: ¿Y vos cómo sabés que estuvo? ¿Por qué la acusás a ella?

CORA: Ella es la única que puede entrar en el camarín de Renard.

KATIA: ¿Y eso qué tiene que ver?

CORA: ¿Y vos por qué que la defendés tanto a Caruso? ¿Vos también viste cómo se lo llevaban a Renard?

Katia le da un bofetón a Cora. Esta quiere devolvérselo. Bruno la aparta.

KATIA: Hija de puta. ¿Cómo me vas a decir una cosa así? ¿Cómo sabemos que no fuiste vos la que ayudó a Menéndez y ahora nos venís a tirar mierda a nosotras?

CORA: ¡Renard está muerto! Se lo llevaron, vos Caruso sabés bien lo que pasó, vamos, habla.

BRUNO: ¡Cora! ¡Cora! ¡Callate! ¡Callate! ¡No tenés ninguna prueba de nada! ¡Callate! ¿Me oís? Caruso estuvo aquí.

CORA: Ella sabe dónde se lo llevaron, ella sabe lo que le hicieron.

CARUSO: Yo no sé nada, se lo juro, Bruno.

BRUNO: A lo mejor se descompuso y lo llevaron. Caruso, ¿cómo estaba Renard?

CARUSO: Estaba como siempre, un poco peor.

BRUNO: ¿Sangraba?

CARUSO: No. Respiraba mal (*Pausa*).

LARA: ¿Qué vamos a hacer?

BRUNO: Vamos a esperar.

Entra Menéndez, todos callan.

En esta escena vemos tres estados de ánimo distintos en el grupo de prisioneros. Se ha ordenado colocar una mesa de banquete, se ha traído champaña y en ellos se genera la expectativa, todo parece indicar que ha llegado el tan anhelado momento de la liberación. En medio de la emoción, Cora irrumpe en escena con la noticia de la desaparición de Renard, la celebración termina, se pasa muy rápido de la felicidad a la incertidumbre y finalmente a la desconfianza. Cora cree que Caruso sabe cuál es el paradero de Renard, ya es ella quien le ofrece cuidados médicos, con este evento la duda queda sembrada. A mi modo de ver, y esto va cobrando fuerza en escenas posteriores, la desaparición de Renard es una estrategia para instaurar la desconfianza y con ello la separación, para que se debilite su fuerza grupal, porque antes de saber que había posibilidad de ser liberados, Renard estaba muy delicado de salud y seguía allí, por qué se lo llevan ahora. Es casi seguro que ha muerto.

ESCENA 13

Cora con la máscara de la madre y Bruno, en el papel del amante. Bruno se sienta. Cora se sienta encima. Ambos representan una escena de alta tensión erótica. Lara, en el papel del niño, los observa sin perder detalle. Simultáneamente Caruso, Lara y Katia arman un ataúd en el que instalan un muñeco. Por fin, el niño se decide y llama a la madre, que no responde.

NIÑO: Mamá, mamá... los señores tienen que cerrar el ataúd. Hace rato que te esperan... Mamá. La abuela también te está buscando... se descompuso, tuvo que venir el médico... y el tío Víctor... está furioso. Hay mucha gente que te quiere saludar. Quieren saber dónde estás. No pueden cerrar el ataúd si vos no venís. Dicen que tienen que traer otro muerto pero no pueden si no lo llevamos a papá al cementerio. Teníamos que estar en el cementerio a las once y ya son las doce y media. ¿Qué les digo, mamá? Se está juntando en la calle la gente que vino a ver a papá y la gente del otro velorio. ¿Vas a tardar mucho?

Esta es la escena de la liberación definitiva de la madre en la pieza que representan. Se ofrecen otros datos, al parecer el padre era una figura que gozaba de prestigio y poder, porque una gran cantidad de personas han llegado para dar el último adiós. Mientras que esto ocurre, el niño experimenta la traición de la madre, quien en la habitación contigua a donde se hará el velatorio del padre, está con su amante, no esperó a que el cuerpo del padre se enfriase para intentar rehacer su vida.

ESCENA 14

El camarín de Bruno. Están todos menos Lara y Menéndez. Cora controla la entrada.

Entra Lara.

LARA: Ya estoy.

BRUNO: ¿Te dijo algo?

LARA: No. Le hablé del tema pero no me quiso contestar.

CORA: Lo mataron.

BRUNO: O no. A lo mejor se puso muy mal.

CORA: ¿Qué te pasa, Bruno? No se lo llevaron para curarlo. Si Menéndez no quiso hablar del tema con Lara es porque se lo llevaron para matarlo. O se lo llevaron muerto. Había sangre por todos lados.

BRUNO: ¿Qué vamos a hacer?

CARUSO: ¿Qué podemos hacer? Nada.

KATIA: Tenemos que esperar.

CORA: Claro, vamos a dejar que se lo lleven a Renard y nos vamos a sentar a esperar.

KATIA: Hablemos con Menéndez.

CORA: Ya sabemos lo que nos va a decir. Nos va a negar todo.

GUINEA: Hagamos la prueba.

CARUSO: Si lo mataron, Renard no tiene remedio. ¿Para qué le vamos a preguntar?

BRUNO (A Caruso) ¿A vos Menéndez no te dijo nada?

CARUSO: Lo que ya le conté, Bruno.

LARA: ¿Qué le contaste?

CARUSO: Me pidió la llave del camarín de Renard y me dijo que no lo tenía que atender más.

LARA: ¿Y vos qué le dijiste?

CARUSO: Nada. Yo estaba muerta de miedo. Y ahora también.

BRUNO: Lo que quieren es eso, que tengamos miedo, que no preguntemos.

CORA: O a lo mejor lo que quieren es que preguntemos, están esperando que preguntemos. Los tenemos que sorprender, no tenemos que hacer lo que esperan.

BRUNO: ¿Qué querés decir?

CORA: Yo digo que no hay que trabajar. No hay que hacer una escena más hasta que no nos digan qué pasó con Renard.

LARA: No, eso no. No podemos dejar de trabajar.

CORA: Podemos probar.

KATIA: Estás loca.

CORA: No estoy loca. Lo que pasa es que no soy cobarde.

KATIA: Los burros no necesitan ser cobardes.

GUINEA: Lo que propone Cora es como suicidarse. Nos van a aniquilar.

CORA: Ya nos tenían que haber matado hace mucho. Todavía le servimos a ese Mariscal. Hagamos lo que hagamos no nos van a matar. Probemos dejar de hacer las escenas, a ver qué pasa.

KATIA: ¿Y Renard? Ahí tenés, casi seguro que lo asesinaron. ¿Ves? Nos pueden matar.

CORA: Renard ya no le servía al Mariscal. Ya no lo necesitaba. Las escenas las hacía cada vez peor, no se concentraba, se olvidaba la letra. No les servía más.

CARUSO: Bruno, Bruno, se lo pido por favor. Hable con esta mujer, que está mal de la cabeza. Hágale entender que acá no estamos en donde ella cree...

CORA: ¿Y dónde creo que estoy?

CARUSO: Eso es lo que no sé. Acá estamos encerradas, ¿me oís? Somos prisioneros, somos presos, Esto no es una fábrica, no hay protestas, no hay huelgas. Acá no nos echan, nos matan. Nos amasijan y a ninguno le importa porque nadie se entera.

CORA: Probemos, para ver si es cierto.

CARUSO: Pero no...

GUINEA: ¿Y si es cierto?

CORA: ¿Ustedes qué proponen? ¡Quedarse sentados y mirar cómo nos van liquidando uno por uno!

BRUNO: Vamos a hablarle a Menéndez, vamos a ver cómo reacciona.

CORA: No vamos a ganar nada con eso.

CARUSO: Podemos esperar.

KATIA: Tenemos que esperar.

CORA: ¿Esperar qué?

KATIA: A lo mejor vuelve.

CORA: No va a volver.

BRUNO: ¿Cómo sabés?

CORA: Lo sé. No me preguntes. Aunque me duela decirlo sé que a Renard no lo voy a ver nunca más.

GUINEA: Yo creo que Renard está vivo.

KATIA: A veces quisiera morirme.

LARA: Paciencia, algún día vamos a estar afuera.

KATIA: Ese día nunca va a llegar.

LARA: Afuera hay vida. Podemos salir.

KATIA: Afuera no hay nada. Esta mierda es lo único que existe.

Entra Menéndez.

MENÉNDEZ: Qué bueno encontrarlos a todos reunidos. ¿Qué están preparando?

BRUNO: Un baile de disfraces.

MENÉNDEZ: Está muy bien.

BRUNO: Estás invitado Menéndez. Nos sobra un disfraz de iguana. Pero me parece que vos no lo necesitás.

MENÉNDEZ: No me provoque. Yo sé por qué se lo digo. Y va para todos.

BRUNO: ¿Nos amenazás?

MENÉNDEZ: Por supuesto. Entiendo que algunas veces se olviden dónde están. Pero no se los recomiendo por un tiempo muy largo.

BRUNO: Nunca nos olvidamos de dónde estamos, Menéndez.

MENÉNDEZ: Mejor para ustedes, mucho mejor. (*Pausa*). Vayan para la sala.

Menéndez se ubica en la sala.

LARA (*Imitando a Menéndez*): Vayan para la sala. Entiendo que algunas veces se olviden dónde están. Pero no se los recomiendo por un tiempo muy largo. *Todos ríen a carcajadas, menos Cora.*

KATIA: Oigan, oigan.

GUINEA: Sí, sí. ¿Oyen ustedes?

LARA: Sí, ahora sí.

KATIA: Los chicos, otra vez.

MENÉNDEZ: Los estoy esperando. Escena del cumpleaños.

Todos van hacia la sala. Menéndez se ubica como observador a un costado, sin emitir sonido. Lara, en el rol del niño se sienta a una mesa iluminada solamente por una luz cenital. El resto de la escena a oscuras. De la penumbra surge la silueta de guinea, que lleva puesta la máscara que representa a la madre. Ésta se desplaza mientras porta una torta con velitas. Desde todos los rincones oscuros el resto de los actores-prisioneros cantan la canción de feliz cumpleaños. La madre ubica la torta frente al niño. Cuando éste se dispone a soplar las velas aparece Bruno, que lleva la máscara del padre. Bruno apaga las velitas.

PADRE: Me parece que no te estás portando bien. Estás festejando tu cumpleaños como si nada pasara. ¿Ya sabés quién es? (El niño niega). ¿Estás seguro? (El niño asiente). No parecés muy convencido. ¿Para cuándo lo vas a averiguar? Vos te creés que vas a salir de esto así nomás? No, mi querido, no te va a ser fácil. Te voy a seguir a sol y a sombra, hasta que me lo digas. Era una botella de leche, una botella verde ¿sabías? Alguien tiró una o dos cucharadas de veneno y me dejó desayunando lo más tranquilo. Yo sé que vos conocés a la persona que hizo eso. ¿Por qué será que no me lo querés decir? Cuando lo sepa no te voy a perseguir más. Lo único que te voy a pedir es que me vengues, que mates a la persona que me asesinó. Pero vamos a ir por partes.

MENÉNDEZ: Hasta aquí. Usted Lara, tiene que mostrar pánico. Ya se lo dije. Y usted... tiene que mostrarse más amenazador. Así la va a ayudar a Lara. Esta escena la vamos a pasar después por lo menos tres o cuatro veces más. Ahora usted Cora, y usted, Caruso... vayan preparando la escena de la ardilla.

Suena el teléfono. Menéndez atiende.

MENÉNDEZ: Sí señor. Pero falta... Sí señor. Hay que hacer cambios. ¿Empezamos ya? Ahora mismo voy a dar las indicaciones. (Cuelga). Atiendan acá. Más cerca. Vamos a hacer la escena del parque de diversiones.

BRUNO: No vamos a poder Menéndez.

MENÉNDEZ: ¿Por qué no van a poder?

BRUNO: ¿A vos qué te parece? ¿Por qué puede ser que no podemos?

MENÉNDEZ: No veo ninguna razón por la que no puedan.

BRUNO: Te tenés que hacer revisar los ojos.

MENÉNDEZ: Puede ser. Pero usted no está en condiciones de dar consejos.

BRUNO: ¿Por qué no? Si estás por cometer un error, te tengo que avisar.

MENÉNDEZ: Aquí nadie va a cometer ningún error, no se preocupe.

KATIA: En la escena del parque hace falta el vendedor de globos.

MENÉNDEZ: No necesariamente. Pero supongamos que usted tiene razón: ¿cuál es el problema?

KATIA: Que el vendedor de globos lo hacía Renard. Y Renard no está.

MENÉNDEZ: ¿Renard? ¿Cómo saben que no está?

CORA: Yo entré en el camarín y Renard no estaba. Y había sangre en la cama.

MENÉNDEZ: ¿Por qué entró en el camarín de Renard? Usted sabía que estaba prohibido.

CORA: Me llamó la atención la puerta abierta.

MENÉNDEZ: Caruso, ¿usted dejó la puerta abierta?

CARUSO: No señor. Yo lo dejé a Renard y cerré con llave, como siempre.

MENÉNDEZ: Miente. ¿La dejó abierta a propósito o se olvidó de cerrarla?

CARUSO: No, señor. Nunca me olvidé de cerrarla.

MENÉNDEZ: ¿Entonces cómo es que estaba la puerta abierta? (A Cora). Usted no tenía por qué entrar. Ni usted ni nadie.

BRUNO: Vamos, Menéndez, si te llevaste a Renard y dejaste la puerta abierta era porque querías que entremos. Ya conseguiste que nos demos cuenta que Renard desapareció. ¿Ahora qué es lo que falta?

MENÉNDEZ: Falta que ustedes sigan trabajando. Como siempre.

KATIA: ¿Qué pasó con Renard, Menéndez?

MENÉNDEZ: Ustedes saben que hace tiempo que Renard no estaba trabajando bien.

CORA: ¡Y por eso lo mataron!

MENÉNDEZ: ¿Lo matamos? Usted tiene ideas extravagantes. No, no lo matamos. Renard salió en libertad.

CARUSO: ¿Lo largaron?

MENÉNDEZ: El estado mental de Renard era cada vez más grave. El Mariscal decidió que lo mejor era dejarlo en libertad para que pudiera tratarse en una clínica psiquiátrica.

BRUNO: No pretenderás que te creamos eso. Quiere decir que para salir de aquí tenemos que volvernos locos.

MENÉNDEZ: No es una mala idea. Pueden correr ese riesgo.

GUINEA: ¿Por qué no nos avisó que el Mariscal iba a liberar a Renard?

MENÉNDEZ: Yo no tengo que dar avisos ni explicaciones a nadie sobre lo que el Mariscal decide.

BRUNO: Estás mintiendo, Menéndez, a Renard lo liquidaste vos, dejaste la sangre en la cama y te lo llevaste. Renard ya había dicho que tenía miedo que lo maten, ¿no, Caruso?

MENÉNDEZ: Sáqueme las manos de encima.

CARUSO: Bruno, tranquilícese.

BRUNO: Dejame de joder, Caruso, ¿te lo dijo o no te lo dijo?

CARUSO: Eh, no... sí... no fue así, pero, sí... o no.

BRUNO: ¡Contestá!

CARUSO (*Aterrada*): Sí, me lo dijo hace poco.

BRUNO: ¿Quién sigue después de Renard? ¿Yo? ¿Katia? ¿Cora? ¿Caruso? ¿A quién va a matar el Mariscal, eh?

MENÉNDEZ: El problema con ustedes es que pasan demasiado tiempo juntos y hablan más de lo que necesitan. Voy a buscar una manera de solucionarlo. Si siguen así voy a cerrar la puerta de los camarines con llave, para que no se puedan ver. (*Pausa*). Vamos a pasar a la escena.

CORA: ¿Cómo vamos a ensayar la escena del parque sin Renard?

MENÉNDEZ: Caruso va a hacer el personaje del vendedor de globos.

Se encuentran todos los prisioneros en el camarín de Bruno, excepto Lara que está con Menéndez, todos la esperan. A su llegada hay un clima de

expectación ante lo ocurrido con Renard y las respuestas de Menéndez. Lara no sabe nada, Menéndez no quiere hablar y la desaparición de Renard es el detonante de la radicalización del conflicto y las reacciones de los prisioneros se dan en dos direcciones, unos quieren enfrentarlo y tomar medidas, los otros tienen miedo a las represalias en su contra que podrían conducirlos a la muerte, porque en el encierro nadie sabrá qué ocurrió con ellos, a nadie en el exterior le importará. Esto nos habla del rol del lenguaje, la existencia está determinada por la palabra en el exterior de ese espacio, si les llega la muerte no podrán hacer la diferencia porque no habrá quien diga qué pasó con ellos, el silencio es entonces para los que viven en el miedo una forma de preservación, una especie de garantía vital que les permitirá retomar su existencia a través de la memoria en el universo exterior una vez sean liberados.

El lenguaje, por otra parte, proporciona una visión sobre parejas oposicionales de sentido pero que la una sin la otra carecen de sus significados esenciales, tener/poder, vida/muerte; dentro/fuera; esperanza/desesperanza.

Caruso	Katia	Cora	Bruno	Guinea	Lara
Podemos que esperar	Tenemos que esperar A lo mejor vuelve. A veces quisiera morirme. Ese día nunca va a llegar.	¿Esperar qué? No va a volver. Lo sé. No me preguntes.	¿Cómo sabés?	Yo creo que está vivo.	Paciencia, algún día vamos a estar afuera

	Afuera no hay nada. Esta mierda es lo único que existe				Afuera hay vida podemos salir.
--	---	--	--	--	---

En estos parlamentos hay varios elementos importantes que desencadenaron los eventos que conducirán el desenlace. El tener y poder esperar implica una posibilidad frente a una obligatoriedad, ellos en el encierro pueden esperar un poco más pero el tiempo parece agotarse, están al límite de su situación. Vida y muerte aparecen como una presencia casi espectral, ¿están vivos allí?, ¿sobre ellos pesa una condena? A esto se une el peso del encierro y para Lara el exterior es donde está la vida, pero para Katia afuera no hay nada. En este punto se empiezan a producir los cambios, Bruno se despoja del miedo y confronta a Menéndez y éste los lleva a la representación. La didascalia indica un cambio, el autor ahora los denomina actores/prisioneros. Con la llamada de El Mariscal se detiene la acción y comienza la confrontación a Menéndez por la muerte de Renard, y se plantea un giro en la violencia, ahora quien es amenazado es el carcelero.

ESCENA 15

El camarín de Bruno. Éste hace gimnasia. Entra Menéndez. Bruno percibe su presencia. No lo mira. Menéndez se le acerca mucho. Bruno no se detiene.

BRUNO: ¿Qué pasa, Menéndez?

MENÉNDEZ: Siga, siga. No lo quiero interrumpir.

BRUNO: No se nota. ¿Me querés decir algo?

MENÉNDEZ: Sí.

BRUNO: Largá nomás. ¿Apareció Renard?

MENÉNDEZ: Ya se lo dije. Renard está en libertad.

BRUNO: ¿Entonces? ¿Qué pasa, nos van a liberar?

MENÉNDEZ: No. Siga, siga. Hay tiempo. Me gusta ver cómo se esfuerza.

BRUNO: ¿Es algo importante?

MENÉNDEZ: No. O sí. Depende para quién. A lo mejor para usted es importante.

BRUNO: ¿Necesitás que pare para hablar?

MENÉNDEZ: Es mejor.

BRUNO: Me estás intrigando, Menéndez. ¿Te traés alguna novedad del bicho?

MENÉNDEZ: ¿Quién es el bicho?

BRUNO: ¿Cómo quién es el bicho? Vamos, ¿no sabés de quién te estoy hablando?

MENÉNDEZ: Supongo que sí.

BRUNO: Yo lo llamo así: "el bicho". Siempre me lo imaginé como una babosa. Algo de bicho debe tener ¿no?

MENÉNDEZ: ¿Para qué hace gimnasia todos los días?

BRUNO: No me contestaste. ¿No vas a hablar nunca de él? ¿Cómo es? ¿Tiene caparazón? ¿Tiene ocho patas? ¿Larga baba?

MENÉNDEZ: Usted es muy ingenuo.

BRUNO: ¿Por qué? ¿Porque espero que alguna vez nos hables del tipo? Puede ser.

MENÉNDEZ: No por eso. Usted me hace reír. Hace gimnasia, se prepara para el día de la salida como si estuviera por irse ya mismo.

BRUNO: ¿Y no era que nos iban a largar?

MENÉNDEZ: ¿A ustedes? ¿Quién le dijo eso?

BRUNO: Lara.

MENÉNDEZ: Lara inventa.

BRUNO: Lara no inventa, vos sos el que inventa. Aunque todavía no entiendo para qué. (Pausa). ¿Cuándo nos va a cambiar las

escenas? Estamos hartos de la madre y el padre y el chico, el parto y la escuela ¿Vos no? ¿No te cansás de hacer siempre lo mismo?

MENÉNDEZ: ¿Usted cree que va a salir en libertad alguna vez?

BRUNO: ¿Vos creés que alguna vez vamos a tener escenas nuevas?

MENÉNDEZ: No puede hacer preguntas sobre eso.

BRUNO: Ya pregunté. Ahora lo único que tenés que hacer es contestar.

MENÉNDEZ: Puedo castigarlo.

BRUNO: Ahora me vas a tener que castigar. Lo dice el reglamento. ¿Cuál es la pena por preguntar? Eso nunca lo tuve claro. Pero vos no me vas a castigar.

MENÉNDEZ: ¿Qué es lo que le hace pensar eso?

BRUNO: No podés, Menéndez. (*Pausa*). ¿El Mariscal lo odiaba al padre o le tenía miedo nomás? ¿Lo mató? ¿Mató al padre y se acostó con la madre?

MENÉNDEZ (*Ríe a carcajadas*): Usted es un imbécil. Alguien le metió en la cabeza que yo le tengo miedo. Y cuida su cuerpo, trata de dormir bien... usted cree que va a vivir eternamente.

BRUNO: Sí, Menéndez. No me pudiste quebrar, como a Renard. Por eso me tenés miedo.

MENÉNDEZ: Quisiera saber quién le dijo esa idiotez. Usted está muerto. No haga más gimnasia, no se esfuerce más. Nunca va a salir de acá y yo lo voy a ver morir.

BRUNO: No voy a morir, Menéndez. Puede ser que reviente, pero no me vas a ver. Te lo aseguro.

MENÉNDEZ: Tiene las horas contadas. (*Pausa*). A lo mejor cree que no lo podemos reemplazar. Pero se equivoca muchísimo. Podemos reemplazar a Renard. Lo podemos reemplazar a usted. Renard ya está muerto, bien muerto. Usted lo sabe, todos lo saben.

BRUNO: Y a mí qué me interesa. ¿Te creés que me asusta lo que le haya pasado a Renard? ¿Te creés que me asusta morir? Es lo mejor que me puede pasar. Hace mucho que perdí las esperanzas. Por eso me cuido, duermo bien, hago gimnasia. Porque no me van a reventar como a Renard que lo asesinaron sin que se dé cuenta qué le estaba pasando. Me van a tener que matar de frente. Y voy a poder mirar a los ojos al que me clave el puñal. ¿Te reís, Menéndez? No, vos no vas a tener coraje de matarme.

MENÉNDEZ: Usted es un idiota sin remedio. Me subestima y no se da cuenta de que lo podría matar ahora mismo. O cuando a mí se me ocurra.

BRUNO: No, ahora Menéndez ¿Qué estás esperando? Vamos, me tenés acá solito. No te ve nadie, podés probar y si fallás ninguno se da cuenta. Dale, ¿qué esperás?

MENÉNDEZ: El momento y el lugar es un privilegio que me voy a reservar para mí.

BRUNO: Entonces apurate, porque a lo mejor te confiás... y te vemos en el ataúd. ¿Sería bueno, no?

MENÉNDEZ: ¿Me está amenazando?

BRUNO: Claro, Menéndez. Como están dadas las cosas si no me matás, lo más probable es que te mueras vos. (*Pausa*). ¿Qué era lo que me querías decir?

MENÉNDEZ: Justamente eso: ya no vale la pena que haga gimnasia.

En esta escena se da un cambio en la relación de poder pero no de roles actanciales. En los diálogos se asoma la posibilidad de que Menéndez tiene un plan particular que no responde a los intereses de El Mariscal. Necesita molestar a Bruno, provocarlo para generar en él un estado de cólera porque sabe que no le tiene miedo, es decir, lo está preparando para lo que se avecina porque dice que le queda poco tiempo a Bruno pero ¿será que a quien le queda poco tiempo es a él mismo?

ESCENA 16

El camarín de Lara. Cuando ella entra, se encuentra con Menéndez, que la está esperando.

LARA: ¿Qué pasa?

MENÉNDEZ: No digas nada. Escuchame bien. Nos tenemos que ir, ya.

LARA: ¿Adónde? ¿Te volviste loco?

MENÉNDEZ: No grites. Oíme bien: vamos a escaparnos.

LARA: ¿De qué estás hablando?

MENÉNDEZ: El Mariscal... Se acabó todo. Te tenés que venir conmigo, ya.

LARA: ¿Qué quiere decir que se acabó todo?

MENÉNDEZ: No grites. No quiere tener más el elenco. Lo va a disolver. No quiere verlos más.

LARA: ¿No nos va a liberar?

MENÉNDEZ: No. Los va a matar. Los va a matar a todos.

LARA: ¿Nos va a matar? ¿Él te lo dijo?

MENÉNDEZ: Me lo dio a entender.

LARA: ¿Nos van a matar? Menéndez hacé algo te lo pido por favor. (PAUSA). ¿Por qué se le ocurrió matarnos?

MENÉNDEZ: A vos no te va a pasar nada. Te lo prometo.

LARA: ¿Y a los demás?

MENÉNDEZ: A los demás, no sé. El Mariscal no los quiere ver más. Dice que ya no le sirven para nada.

LARA: ¿Te lo dijo él?

MENÉNDEZ: Me dió a entender que esto no da para más. Hace rato venía oliendo que se iba a venir con una cosa así. ¿Qué vamos a esperar? Tenemos que irnos ya. Yo sé lo que te digo, los va a aniquilar.

LARA: ¡Nos van a matar a todos! ¡No, no, no! ¡No puede ser!

MENÉNDEZ: No grites. Si hacés lo que yo te digo no te va a pasar nada. Te vas a ir.

LARA: ¿Cómo?

MENÉNDEZ: Me tenés que seguir hasta la salida. Voy a venir más tarde a buscarte. Antes del ensayo. Tenés que estar preparada.

LARA: ¿No podés salvar a nadie más? ¿A Katia?

MENÉNDEZ: No.

LARA: No me puedo ir. Es traición. No la puedo dejar así si sé que la van a matar. Y a los demás tampoco.

MENÉNDEZ: Ahora tenés que pensar en vos. Cuando estés afuera no te vas a acordar de nadie. No te vas a preocupar ahora por esa lacra. ¿Qué me mirás así?

LARA: ¿Y vos? El Mariscal se va a dar cuenta que no estás. Te va a buscar.

MENÉNDEZ: Cuando me busque ya vamos a estar lejos.

LARA: ¿Y si no es cierto? ¿Y si no nos va a matar nada y te lo dice para probarte?

MENÉNDEZ: Yo lo conozco. No me está probando. Cuando lo vea de nuevo me va a dar la orden, estoy seguro.

LARA: ¿Y si te equivocás?

MENÉNDEZ: Los va a matar. Tenemos que irnos ya mismo.

LARA: No me voy a ir. No me voy a ir, Menéndez.

MENÉNDEZ: Tenés miedo. Pero ya está todo preparado. Vamos a empezar una vida nueva, vamos a irnos bien lejos. Nunca nos van a encontrar. Vení, quedáte así, conmigo, abrazame. Está todo listo. Tenés que ponerte la ropa que usás para los ensayos, la ropa del chico.

LARA: No me voy a ir con vos, Menéndez. Esto no me gusta.

MENÉNDEZ: Si te quedás no vas a salvar a nadie.

LARA: No los voy a salvar, pero tampoco los voy a dejar morir sin decirles nada.

MENÉNDEZ: Si nos quedamos, el Mariscal me va a obligar a degollarte, ¿no te das cuenta? Voy a tener que liquidarlos a todos. Si nos vamos, yo no tengo que matar a nadie.

LARA: Entonces me vas a tener que asesinar, Menéndez. No me voy a fugar con vos mientras a mis compañeros los acuchillan. (PAUSA) ¿Oís Menéndez?

MENÉNDEZ: ¿Qué cosa?

LARA: Chicos, chicos que gritan, como si estuvieran en la escuela. ¿No oís?

MENÉNDEZ: No. No oigo nada.

En el camarín de Lara, Menéndez la espera para explicarle el plan que tiene para escapar antes de que los aniquilen. Supuestamente El Mariscal ha dado la orden de matarlos porque ya no le sirven para nada, se ha cansado de ellos y la única forma de librarse de su presencia es acabando con sus vidas.

Lara	Menéndez
¡Nos van a matar a todos! ¿No podés salvar a nadie más? No me puedo ir. Es traición. No me puedo ir con vos, Menéndez. No los voy a salvar, pero tampoco los voy a dejar morir sin decirles nada. Entonces me vas a tener que asesinar, Menéndez.	¡No grites! Si hacés lo que yo te digo no te va a pasar nada. Te vas a ir. No. Ahora tenés que pensar en vos. Si te quedas no vas a salvar a nadie. Si nos quedamos, El mariscal me va a obligar a degollarte, ¿no te das cuenta? Voy a tener que liquidarlos a todos. Si nos vamos, yo no tengo que matar a nadie.

En estos parlamentos la idea de fidelidad al grupo es muy clara, salvar la propia vida no cuenta si no se salva a las otras, ella finalmente se rebela contra Menéndez y toma una decisión, no los va a dejar solos. Por otra parte, la tesis de que Menéndez tiene otro plan se solidifica, él quiere escapar en un primer momento, sabe que los van a descubrir pero cree que se puede liberar del ojo de El Mariscal, pero por otro lado hay algo en todo eso que pone en evidencia el propio miedo que siente por El mariscal y por la posibilidad de convertirse en un asesino.

ESCENA 17

El camarín de Bruno. Están todos menos Menéndez. Cora controla la entrada. Hay un clima de profunda desesperación.

GUINEA: Tenemos que calmarnos. Todavía estamos vivos.

CORA: Ya no. No tenemos ninguna esperanza.

CARUSO: ¿Van a venir ahora?

LARA: No sé. Yo creo que sí.

CARUSO: ¿Va a venir a matarnos? ¿Va a venir Menéndez solo?

BRUNO: A lo mejor miente.

LARA: No mentía. Estaba asustado. Nunca lo había visto así.

BRUNO: Hay que esperar.

CORA: ¿Qué vamos a esperar? Que nos vengan a matar...

CARUSO: ¿Por qué pasó esto? Estábamos bien... Para qué nos quieren matar. Si vivos les servíamos.

BRUNO: Por eso, ya no les servimos.

CARUSO: ¿Por qué? (*Pausa*) Cuando yo era chica y jugaba con las muñecas, iba a buscar a mis amigas... ¿quién me iba a decir que yo iba a terminar acá adentro, que me iba a morir acá?

KATIA: Voy a despedirme.

LARA: ¿De quién?

KATIA: De todos. A lo mejor entra ahora mismo, nos mata y no tuvimos ni tiempo de mirarnos.

CARUSO: ¿Ya? ¿Ya nos vamos a despedir?

KATIA: No tenemos nada que esperar.

Va hacia Bruno, que permanece absorto.

KATIA: Lástima que no nos conocimos en otro lado. Te quiero mucho.

BRUNO: ¿Qué estás haciendo?

KATIA: Me despido. Si me van a venir a matar quiero saludar a cada uno. Chau.

BRUNO: Chau.

KATIA: Chau Caruso.

Caruso la abraza. Lloran.

CARUSO: Chau hermosa. Ayúdame. No me quiero morir.

KATIA: Sos muy buena, ¿sabías?

CARUSO: ¿Por qué estamos acá? ¿Por qué vinimos a parar acá? Siempre pensé que algún día ibas a venir a mi casa a visitarme. Yo te quería mucho.

Lentamente todos empiezan a imitar a Katia. Todos se despiden de todos. Katia se abraza vigorosamente a Lara. Luego se abraza con Guinea y también con Cora. Guinea por su parte se abraza con Caruso. Ambas lloran.

CORA: Chau, Bruno.

BRUNO: Chau.

CORA: ¿Vamos a dejar que nos vengan a matar así?

LARA: Chau, Guinea.

Lara y Guinea se abrazan.

GUINEA: Igual no hay que bajar los brazos. Todavía estamos vivos.

Cora se topa con Lara. Ambas se abrazan.

CORA (A Lara): Chau, nena. Yo te quiero, aunque no se note. ¿Sabías?

LARA: No.

Bruno y Guinea se abrazan.

GUINEA: Bruno. Ahora sí me puede contestar sin mentiras. ¿Usted cree que está vivo?

BRUNO: ¿Quién? ¿Él...?

GUINEA: Sí, Aníbal, mi marido. (Pausa). Ya no tiene que mentir. Ya estamos aquí, en el borde.

BRUNO: ¿Y si no morimos?

GUINEA: ¿Y si nos matan? Es mejor morir sabiendo la verdad.

Bruno medita durante unos instantes.

BRUNO: Lo fusilaron. Ví cómo se lo llevaban y oí los tiros. Lo enterraron cerca.

Guinea hace esfuerzos por no desplomarse.

GUINEA: Gracias.

CARUSO (A Lara): Ya no me vas a llamar cuando tengas miedo y no puedas dormir.

LARA: No. No vas a poder venir.

CARUSO: Vos llamame igual.

Cora se acerca a Caruso. No se abrazan.

CORA: Chau, Caruso.

CARUSO: Chau.

LARA: Otra vez los chicos... Oyen.

CARUSO: Sí, ahora se escuchan mejor que nunca.

KATIA: Es como si estuvieran acá arriba. *(Pausa)*. Me hubiera gustado tener hijos. Dos varones y una nena. O al revés.

CARUSO: Debe ser el recreo.

Todos se quedan escuchando a los chicos. Entra Menéndez se ubica en la zona del espacio que figura la sala de ensayos.

MENÉNDEZ: Vengan todos aquí, a la sala de ensayos. Rápido.

Todos van hacia Menéndez.

MENÉNDEZ: ¿Qué pasa con ustedes? Están siempre en asamblea. ¿Qué es lo que están maquinando? A partir de hoy no van a poder estar más de tres personas en cada camarín, ¿me oyen? ¿Qué les pasa que no contestan? ¿Está claro lo que dije? ¡Respondan!

CARUSO: Sí, señor.

Suena el teléfono. Pánico general. Menéndez atiende.

MENÉNDEZ: Sí señor. Sí, ahora mismo voy a empezar. *(Cuelga)*. ¿Qué pasa?

Vamos, en fila, pónganse ahí. *(Nadie se mueve)*. ¡Vamos, muévase! ¡Vamos a hacer la escena del parto! Acomodar todo. *(A Katia)*. Usted, vaya ahí, prepárese para el parto.

Nadie se mueve.

MENÉNDEZ: ¿Qué es lo que está pasando? Les di una orden. *(A Katia)*. ¡Usted, muévase! *(Katia no obedece)*. ¡Muévase! *(Idem)*.

Menéndez saca el revólver y lo pone en la sien de Katia. Ésta no se mueve.

CARUSO: No, señor, por favor.

MENÉNDEZ: ¿Qué es esto, un motín? ¿Se van a rebelar? ¿Contra el Mariscal? ¿Quieren que los fusile a todos? *(A Katia)*. ¡Muévase! *(Katia no se mueve)*.

BRUNO: ¿Nos vas a matar a todos Menéndez? Empezá. Matame a mí, vamos. ¿No decías que yo ya estaba muerto? ¿Vamos, qué esperás?

Menéndez desvía el revólver hacia Bruno.

BRUNO: Vamos, tirá de una vez. ¡Eh, Mariscal, ordénale a tu muñeco que tire! Si no se lo ordenás, no puede tirar, dale permiso, vamos.

Menéndez se abalanza sobre Bruno dispuesto a matarlo. Pero no lo hace.

BRUNO: No podés, Menéndez. ¡Fijate, Mariscal, no puede! No nació para esto. ¡Tenés que tener gente más eficaz! (A Menéndez) Ya te lo dije, si no matás, vas muerto. ¿Qué estás esperando? ¿Te creés que tengo miedo de morir? Me hacés un favor, me dejás salir de acá. Vamos, Menéndez.

Cora lo toma a Menéndez por detrás. Bruno se arroja sobre él y le quita el revólver. Lara también se abalanza sobre Menéndez. Lo atan.

CARUSO: ¡No, Bruno! ¿Qué le van a hacer? Íbamos a hacer la escena, la escena del parto, ¿no vieron? No nos iba a matar, no se dan cuenta, era todo mentira. Si lo matan... entonces sí, ninguno va a quedar vivo, nos van a liquidar a todos

LARA (*Fuera de sí*): ¡Callate! ¡Callate!

BRUNO: Mirá bien lo que va a pasar, Mariscal. ¿Estás viendo? ¡Te salió mal, eh! ¡Esta escena no la tenías programada! ¿O sí? Bueno, vení pronto a salvarlo porque tu muñeco está al borde de la muerte. Rápido, Mariscal, te queda poco tiempo. Si no, cuando llegues Menéndez va a tener el cuerpo frío. Se acabaron tus escenas Mariscal. Ya no tenés actores. Después de esto nos vas a tener que matar a todos. ¿Lo mataste a tu viejo, Mariscal hijo de puta? Jodete. ¡Vení a matarnos, nosotros no tenemos nada que ver! ¿Tu viejo te persigue, no te deja vivir? ¡Morite, hijo de puta! ¿Nos estás viendo? ¿Nos estás viendo? Mirá bien.

Bruno mata a Menéndez con una soga. Lara y Cora lo sostienen por las piernas y los brazos mientras agoniza. Guinea y Katia contemplan sin inquietud. Caruso, en cambio, está desesperada. luego Lara ríe desmesuradamente.

BRUNO: ¡Menéndez está muerto, Mariscal! Está muerto, ¿lo ves? Miralo bien. Tu muñeco está muerto.

Caruso toma el cadáver de Menéndez por las piernas y lo arrastra a un costado del escenario. Lo cubre.

CARUSO: Están locos, ahora sí que nos van a venir a liquidar. ¿No se dan cuenta de lo que hicieron? Que Dios nos ayude.

Silencio total. Los prisioneros quedan expectantes, atentos al menor ruido. Pero no se oye nada. Así transcurren largos segundos. Suena el teléfono. Ninguno puede evitar la consternación y el espanto. Luego de unos instantes de indecisión Katia se incorpora. Va hacia el teléfono.

CORA: Pará. ¿Qué vas a hacer?

KATIA: Alguien tiene que atender.

CORA: No atiendas. Que venga.

KATIA: No va a venir.

CARUSO: El parto.

LARA: No atiendas. Vení. Vení.

Lara acude donde está Katia. La abraza, la aparta del teléfono.

CARUSO: El parto. Vamos, empecemos.

Caruso se coloca el delantal blanco. Luego reparte los delantales entre guinea, Cora y Bruno. Guinea se lo pone. Lara ubica la camilla en el mismo lugar que en el principio de la obra. Luego, se viste como un chico de diez años y se prepara para observar la escena. El teléfono no deja de sonar. Katia se acuesta en la camilla, se coloca la máscara que representa a la madre. Bruno se incorpora, se pone el delantal, se transforma en el doctor obstetra que va a asistir el parto de Katia. Cora se pone el delantal, se acerca a sus compañeros.

BRUNO: Vamos, vamos, fuerza. ¡Fuerza!

Katia gime, luego grita. El teléfono deja de sonar.

Lara ha revelado todo y los prisioneros saben que los quieren matar. Parece que el destino es inexorable, han llegado al borde y saben que en el abismo los espera la muerte. En las despedidas se ve su familiaridad y Caruso habla en pasado, diciendo “yo te quería”. Aunque hay un dejo de esperanza que no muere, un resquicio de luz que habla de resistencia. Pero a la luz de la muerte Guinea quiere saber la verdad sobre Aníbal, Bruno le confiesa que fue fusilado.

Menéndez entra al camarín y los manda a la sala de ensayos pero nadie se mueve, van a arriesgarlo todo, amenaza con asesinarlos, saca un arma pero en una acción colectiva lo matan, con esto se cumple el plan secreto de Menéndez, cuando provocó a Bruno le dijo que le quedaba poco tiempo, quiso distraerlos inventando que los liberarían, pero en el fondo el único que sería liberado con la

muerte sería él, cuando explicó a Bruno lo que le haría le dijo lo debían hacerle, de alguna manera este era su modo de encontrar redención por todos sus crímenes. El brazo ejecutor de la violencia fue eliminado, su muerte fue un acto de perdón. Ahora, ellos están solos bajo la mirada de El Mariscal; tal vez ya no les importe salir, tal vez nunca los quiso matar y se comprueba porque al dar inicio a la acción el teléfono deja de sonar.

2. Estructura Profunda

2.1.- Perspectiva Epistemológica: Tendencias y Mentalidades

Esta perspectiva nos permite sentar las bases para mirar el contexto teatral en el cual surgió la obra de estudio que nos ocupa en este capítulo. *Instrucciones para el manejo de marionetas*, nace en medio de la configuración de la estética del Teatro Emergente, es la etapa de cierre de la *Segunda Modernidad* (1983/85-1998) y una fase de apertura teatral en la que, lógicamente, encontraremos un intenso intercambio de procedimientos que darán origen a creaciones teatrales ricas en un discurso plural y diversos lenguajes escénicos. El surgimiento de este teatro, responde a la búsqueda de nuevos lenguajes (como toda nueva etapa de un sistema estético complejo) que pudieran dar cabida a nuevas circunstancias sociales, el espectador tiene la necesidad de verse representado y los teatristas comprendieron que debían hacer una revisión de procedimientos estéticos, planteando discursos que gozan de una profunda heterogeneidad estético-ideológica que ponen en crisis los procedimientos del realismo reflexivo y el realismo crítico, lenguajes escénicos que se consolidaron como discursos hegemónicos en la escena porteña.

Este teatro emergente, dentro de su composición, posee una multiplicidad de discursos y estéticas, pero las más relevantes por el arraigo que han encontrado en los “nuevos autores” y se perfilan como hegemónicas son: el teatro de la desintegración, el intertexto postmoderno y el teatro de resistencia.

El teatro de la desintegración, surge en los años ochenta del siglo XX y su propósito es parodiar los discursos sociales y estéticos considerados hegemónicos por la crítica y los sectores culturales establecidos. Esta tendencia es considerada una continuidad estética del absurdo porque emplea lo abstracto del lenguaje escénico y la crisis del personaje como ente psicológico⁶. Ahora bien, esta estética de la desintegración establece una distancia y se diferencia del absurdo en un rasgo esencial, este teatro no pretende demostrar nada. Los autores de esta tendencia se han impuesto una tarea consciente, romper las reglas y transgredir los mecanismos propios de la tradición teatral argentina sustentada en los realismos, insertando cada vez más rasgos del postmodernismo en un intento por despojar al teatro de sentido y coherencia estética e ideológica.

Por otra parte encontramos los discursos de la resistencia. Este teatro se opone ideológicamente al teatro de desintegración porque no persigue la ruptura con la tradición teatral sino que propone nuevos modos de hacer teatro sin abandonar del todo los discursos establecidos, además de considerar que el teatro de desintegración no es crítico ante los postulados absolutistas de la condición postmoderna que promueven la imposibilidad de concretar el proyecto moderno. A mi modo de ver, decir que la postmodernidad es la responsable del fracaso de la modernidad es otorgarle un rango superior a la condición postmoderna, casi

⁶ Martín Rodríguez, *Op cit.*

llevándola a un estadio filosófico propiciando las mismas contradicciones, sólo que del lado opuesto, en las que han caído los postmodernistas más radicales. Ahora bien, es importante rescatar la idea de este teatro de resistencia, en la medida en que pretende combatir los procedimientos del teatro postmoderno haciendo una revisión del teatro anterior, evaluando sus debilidades para construir una nueva poética capaz de renovar las esperanzas en el teatro como instrumento de transformación social.

En el seno de este teatro emergente, hay otras tendencias que en estos últimos diez años han cobrado mayor fuerza, quizá no tanta como para constituirse en un discurso hegemónico pero sí lo suficientemente importante como para tener un lugar en la historia del teatro argentino, sólo el tiempo podrá decir la hegemonía del realismo será derrotada por estas tendencias de intercambio de procedimientos estéticos en pos de una nueva poética. En torno a este tema, Alicia Aisemberg y Adriana Libonati, establecen una clasificación de esas otras tendencias del teatro emergente dividiéndolas en tres grupos: (Aisemberg y Libonati, 2001: 476)

La denominación “otras tendencias de los dramaturgos emergentes” se refiere a autores que han estrenado sus primeros textos en los noventa, pero que ha alineado su teatro dentro de tendencias incluidas, cercanas o de mezcla con el realismo en su tercera versión. Es por ello que se analizan las tres vertientes según esta clasificación: 1.- Textos incluidos dentro de la tercera versión del realismo reflexivo; 2.-Textos cercanos a la tercera versión del realismo crítico; 3.- Textos de mezcla entre el realismo crítico o reflexivo, según los casos, y el intertexto posmoderno.

La primera tendencia, textos incluidos dentro de la tercera versión del realismo reflexivo, presenta una dramaturgia que continúa con los preceptos de esta estética moderna pero promueve el enriquecimiento de estos procedimientos con la incorporación de elementos propios del expresionismo o el absurdo, que originan una fusión que conlleva una resemantización de los procedimientos realistas⁷.

En la segunda tendencia de textos cercanos a la tercera versión del realismo crítico, los dramaturgos combinan procedimientos realistas y la incorporación de una tesis social con elementos propios del expresionismo subjetivo de la dramaturgia de Harold Pinter y Griselda Gambaro. El objetivo de este teatro es abordar los problemas planteados por la realidad con un lenguaje renovado pero sin alejarse de la tradición teatral.

La tercera y última tendencia hace referencia a los textos de mezcla entre el realismo crítico o reflexivo y el intertexto postmoderno, tal como lo indica su nombre, son textos dramáticos cuya naturaleza estructural se sostiene en gran medida en los procedimientos del realismo crítico y el realismo reflexivo pero incorporando elementos propios del teatro postmoderno, como el intertexto, el palimpsesto y el rizoma. Estos textos no rompen con la tradición teatral pero sí hacen una renovación de los temas y hacen una autoreflexión en torno al rol del teatro actual y los problemas de la sociedad contemporánea, tal es el caso de *Instrucciones para el manejo de marionetas*.

⁷ Debemos entender por procedimientos realistas la presencia de personajes referenciales, la determinación geográfica, los datos históricos que otorgan una mayor fuerza a la convención temporal, una extraescena a la cual se accede por medio de artefactos, la graduación del conflicto y la utilización convencional de los niveles de prehistoria.

2.2.- Perspectiva Diacrónica: Las Mediaciones

Esta perspectiva se figura en torno a las mediaciones de tipo histórico, psicosocial y estético, que permiten adentrarnos en los intrínquilos del universo ficcional, el contexto específico de generación de la obra artística y las relaciones de los personajes con el espacio dramático cerrado que presenta una metáfora política sobre el poder.

A nivel histórico en el modelo de periodización del teatro argentino, podemos ubicar esta pieza, como ya lo habíamos anunciado en el segmento anterior, dentro del teatro emergente, específicamente en la tendencia de textos de mezcla entre el realismo crítico y el intertexto postmoderno.

Instrucciones para el manejo de marionetas es un texto de mezcla de procedimientos porque en ella existe una preeminencia del realismo crítico pero hay una evidente y marcada característica postmoderna, el palimpsesto. Éste se evidencia hacia el final de la pieza en la escena catorce, Bruno da la primera pista con la idea de la mascarada para confrontar a Menéndez y poco después este indicio es corroborado con la aparición del fantasma del padre de El Mariscal, sin duda esta es una referencia al icónico texto de William Shakespeare, *Hamlet*, específicamente en la escena V del Acto I. En este sentido es importante establecer la diferencia entre intertexto y palimpsesto en esta cita a la mencionada pieza, porque Levy-Daniel, no hace una reinterpretación del texto sino que presenta una pista que nos lleva al texto matriz. Este indicio se concreta con la aparición del fantasma del padre, pero es necesario marcar algunas distancias, el espectro en ambos casos quiere que su muerte sea vengada, en todo

caso lo que cambia es que en *Hamlet* el fantasma sabe quién lo asesinó pero en *Marionetas* el fantasma no lo sabe o al menos así se lo hace creer al niño. En la obra matriz la representación es una forma de desenmascarar la verdad, en esta pieza la representación constituye una forma de purgatorio personal que permite expiar sus pecados al Mariscal. Ahora bien, es la presencia de lo metateatral lo que nos permite hacer la conexión entre ambas obras, porque bajo esta perspectiva de análisis, es el factor metateatral propuesto en *Hamlet* el que habla de la especificidad del teatro y su rol como mecanismo de transformación y cuestionamiento, que en definitiva es uno de los alcances de la metáfora de esta pieza.

Cuando los prisioneros deciden tomar las riendas de la representación, Levy-Daniel, plantea que aún hay posibilidad de que el teatro sea el protagonista de su propio destino y le envía un mensaje al poder, que regía los pasos del teatro, porque la escena debía representarlo tal y como quería verse, presentando una visión de la sociedad y de la realidad utópica, siempre queriendo que el teatro mostrase lo que esa sociedad quería ser y no lo que realmente era. La verdad escénica va a hablar y debe hablar de su rol como espacio para decir lo indecible proponiendo la búsqueda y rescate de la identidad y la memoria.

A nivel de características del realismo crítico encontramos una clara influencia de la concepción estética de Gambaro y Pavlovsky, en la construcción de un microcosmos cerrado, la búsqueda de libertad de los personajes abusados por la violencia que se rebelan contra ésta, la utilización de la metáfora como elemento estético catalizador de la tesis social, que en este caso no tiene que ver

con la actualidad política argentina, necesariamente, sino con lo político y sus resonancias sociales.

El espacio cerrado en esta pieza es fundamental en el desarrollo de la acción dramática, porque es el encierro el generador del clima en el que se producen los acontecimientos. Este espacio cerrado es un microcosmos gobernado por El Mariscal, que vigila, aparentemente es así, a los prisioneros. Es un personaje referencial que tiene en escena un brazo ejecutor de la violencia del poder en Menéndez. Ahora bien, este espacio de encierro tiene unas características específicas, es un teatro que posee una sala de ensayos y una zona donde se encuentran los camarines individuales asignados a cada prisionero; ellos no viven en la idea del tumulto propio de las prisiones. En principio esta concepción espacial nos remite a la idea arquitectónica del Panóptico, porque la naturaleza del edificio permite que uno o muchos ejerzan el poder sobre los otros, en este caso los prisioneros están vigilados permanentemente haciendo de este lugar un recinto casi utópico de la disciplina perfecta. Sobre esto, Michel Foucault, en *Vigilar y Castigar* en el que hace un estudio sobre el nacimiento de la prisión, (Foucault, 2009:223):

[...] el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción.

Este efecto panóptico quizá en los niveles de prehistoria de la pieza funcionaba efectivamente, pero los prisioneros ya no tienen miedo a El Mariscal, el efecto panóptico se ha corrompido en el momento en el que inicia la pieza, Menéndez ha establecido vínculos personales con ellos y la eficacia de esta

estructura reside en que el vigilante nunca es visto por los detenidos y con ello la imposibilidad de crear nexos con los vigilados. El sistema ha dejado de funcionar óptimamente desde el comienzo de la pieza, los prisioneros se reúnen, se amontonan en los camarines, el silencio y la disciplina a la que son sometidos en la sala de ensayos termina en los camarines, lo cual nos habla de una especie de *desencierro*, una suerte de libertad confinada. Otro aspecto importante sobre lo expuesto por Foucault es el factor temporal en la vigilancia, que da a los vigilados la sensación de permanencia a pesar de que puede ser discontinua. En esta pieza, El Mariscal está en intervalos precisos en el teatro, la discontinuidad de su vigilancia debería ser cubierta por Menéndez, quien a su vez es vigilado o al menos debería serlo, pero este personaje sabe de las ausencias de El Mariscal aprovechándolas para gozar de cierta libertad en el encierro al que también es sometido, ya que el tipo de vigilancia que ejerce requiere de su presencia física en el lugar del encierro.

El grupo de prisioneros desconoce la razón por la cual permanecen allí, el espacio cerrado es una prisión de naturaleza dual, porque a un tiempo es castrador y liberador, esto último en el sentido de que el mundo exterior es desconocido, tanto tiempo ha pasado que tal vez salir del encierro sea más terrible que estar allí. El tiempo es un factor vital en la relación de los personajes y su propia situación, ya sea grupal o individual, hay algo en el ambiente distinto, finalmente se abre una esperanza pero con matiz nuevo, es decir, ellos esperan salir de allí en algún momento pero esta posibilidad concreta y más cercana genera otro ritmo en la atmósfera. El tiempo comienza a pesar, la ausencia del

tiempo en su ámbito es asfixiante cuando la salida parece inminente, es la necesidad de recuperar el tiempo perdido la que hace surgir el mundo del recuerdo, como si esto hiciera posible una síntesis temporal que facilite comenzar justo en el punto más feliz antes de estar prisioneros.

Estos personajes, prisioneros/actores, en el encierro han construido una visión de ese mundo interior y han imaginado la faz del exterior. Estas visones trasponen una idea de encierro y prisión, contrastadas con libertad y esperanza, todo esto bajo la sombra de El Mariscal.

El Mariscal es el nombre que designa a la forma viva del miedo dentro del encierro. Este es un hombre del que sabemos lo que Menéndez nos cuenta, que no se puede contrariar, no se le pueden hacer preguntas y tiene un espíritu lleno de contradicciones ciertamente más vulnerable que el de sus prisioneros. Según lo que cuentan las escenas que los actores representan, es un hombre perturbado por los recuerdos de su infancia, la cual fue vivida en un ambiente abyecto y desalmado. Las imágenes recurrentes tienen que ver con figuras arquetipales, el padre y la madre, quienes son puestos en escena a través de máscaras en un acto de doble significación, el recuerdo y el olvido, porque la máscara es un elemento que otorga una característica inmóvil al personaje representado, como si su accionar no está movido por un sentimiento que conlleve la expresión facial, él puede recordar su pasado pero la máscara en su ocultamiento puede hacer olvidar el gesto produciendo un efecto de distanciamiento. Este personaje no es alguien a quien se pueda amar u odiar, es un hombre desequilibrado que en cierta medida lo que produce es mucha lástima por su profunda soledad y el intenso dolor que

experimenta al saberse un asesino cuya víctima lo increpa a vengarse de sí mismo, es por eso que la representación es una forma de tortura autoinflingida. El problema con esto es que no ocurre en su soledad sino que para llevar a cabo esta venganza suspendió la vida de unos individuos que tenían sus propios objetivos y expectativas vitales, la primera víctima de su venganza es Menéndez.

Menéndez es víctima y victimario, porque ejerce la violencia pero comparte el encierro con los prisioneros. Algo interesante en este personaje es que conociendo, como dice conocer, la salida, no sale de ese lugar ¿Por qué razón permanece allí? En primer lugar, diría que su estancia allí le otorga cierto nivel a su existencia por la ostentación del poder ajeno, que maneja como si fuera suyo, lo cual le da sentido a su vida, sin importar que éste no depende de su voluntad ni de sus metas individuales, sino que se deriva de las necesidades de El Mariscal. En segundo lugar, podría decirse que permanece allí por una razón menos práctica, ha construido lazos con estos prisioneros que en última instancia son lo único que tiene para bien o para mal. Este hombre de alguna manera ha ideado una estrategia para salir de allí, pero él mejor que nadie sabe que sólo lo logrará muerto. En un intento desesperado y de profunda crueldad, traza un plan para que los prisioneros crean que serán liberados, luego desilusionarlos para que finalmente le pongan fin a su existencia.

Lara es la portavoz de la esperanza, en ella Menéndez deposita su confianza para fraguar el plan a sus espaldas, al poseer esa información todos centran sus expectativas, unos menos que otros, en su liberación. Lara cree en la bondad de El Mariscal, este sentimiento es infundido en ella por Menéndez,

quien la utiliza como último recurso para consolidar su proyecto, colocándola en una encrucijada entre su propia libertad y la fidelidad al grupo. Esta mujer junto a Guinea y Cora, encuentran en la imaginación la posibilidad de vivir el mundo exterior fundado en los recuerdos, porque ellas no saben cómo es, si ha cambiado o no, si sus familias las esperan o no y mucho menos pueden imaginar si tienen un lugar en esa sociedad onírica.

Bruno es otro personaje clave en el desarrollo de la acción, es un personaje de poco verbo pero cuando habla es casi lapidario, él es quien ejecuta el crimen contra Menéndez, es quien motoriza la aparición del gesto político, al no contestar el teléfono y continuar con la representación es un gesto de independencia. El poder tendrá que ir hasta ellos para negociar los términos del encierro y tal vez su libertad.

Esta pieza tiene varias resonancias que parten del lenguaje escénico, la metáfora política se construye en dos sentidos, desde el realismo crítico y desde el palimpsesto postmodernista. En esta estructura profunda, bajo nuestra perspectiva de análisis, encontramos dos visiones de la realidad, en lo teatral y en lo real.

La realidad teatral se confunde en un punto con la realidad real, por un instante lo lúdico metateatral se mezcla con lo real, pero no en una suerte de corrupción del juego sino como estrategia para mirar las caras de las dos verdades, la de los prisioneros y la de los verdugos. Si bien, lo metateatral trata sobre los asuntos privados de la vida de El Mariscal, es precisamente esa reminiscencia a *Hamlet*, lo que nos brinda pistas sobre uno de los posibles

sentidos de esta obra, porque una vez que se abre la discusión sobre el rol del teatro y el gesto político de no atender el llamado del poder, se arroja luz sobre la metáfora política. Esto constituye un modo de decir basta a la crítica y a las instituciones culturales acostumbradas a legitimar discursos convenientes, políticamente correctos ante la mirada de los “mariscales” a sus espaldas. Es momento de detenerse y asumir riesgos, de tomar la palabra y decirle al poder que la dependencia no necesariamente es un arma política que dispare a su favor, es tiempo de decir que el teatro tiene una responsabilidad política, cuyo ejercicio es libre e incuestionable.

Por otra parte, la metáfora política cobra vida en el poder de las voluntades individuales que se solidarizan en pos de un objetivo final, la elección para la libertad. Esta obra, hace un cuestionamiento a la sociedad de masas impersonales cuya razón crítica ignora la voluntad personal. La estructuración de la acción, la naturaleza del conflicto y la mirada a la realidad de los personajes nos revela un discurso honesto sobre la razón y la conciencia política. Esta no es una pieza que promueva la idea del teatro como instrumento político sino del teatro como motor reflexivo en la conciencia individual, frente a la violencia y los mecanismos de represión social que cada vez se sintetizan más haciéndolos más eficaces por su invisibilidad.

CAPÍTULO V

EL ARCHIVISTA (2001)

1.- Estructura Superficial

1.1.- Estructuras Discursivas

Para adentrarnos en el análisis del texto a continuación presentamos una síntesis de la pieza, en la que se exponen los elementos centrales de esta estructura, la fábula y los temas. Ambos responden a las preguntas ¿qué se relata? Y ¿qué temas se abordan?

El archivista, presenta una historia en un espacio enrarecido, que coloca al lector/espectador en una atmósfera asfixiante que conduce a un estado de ansiedad por impotencia. Ana es una joven en busca de un tiempo familiar transcurrido en su ausencia, a lo largo de la pieza ella va entregando pistas, datos que permitirían encontrar la verdad de su vida, de ese pasado que fue suyo y ya no le pertenece. Por otra parte está Félix, quien aparentemente tiene la respuesta a la gran pregunta de Ana: ¿quién soy? Pero durante el trascurso de la pieza este personaje de naturaleza dual nos lleva, junto con Ana, por un tránsito inexplicable de preguntas sin respuestas y falsas o ambiguas anécdotas sobre la vida.

Esta pieza está estructurada en cuatro escenas, en las que se evidencian cambios en las relaciones entre los personajes que llevan a cabo la acción dramática. La primera escena abre con una didascalia que indica la posición corporal de Ana quien permanece de pie frente a Félix, lo cual se mantendrá durante toda la obra, lo peculiar de este momento es una acción realizada por

Félix, está extrayendo sangre del cuerpo de Ana con un aparato extraño, definido así por el autor sin mayores detalles. Al inicio del diálogo se le informa al lector/espectador que existe una relación previa a la acción dramática, porque se hacen referencias temporales en una suerte de interrogatorio en el que Félix hace las preguntas y Ana responde enumerando objetos y lugares pertenecientes al mundo de sus recuerdos. A medida que el diálogo avanza se siente un tono de familiaridad, de alguna manera pensamos que Félix se ha involucrado con ella, pero de inmediato se rompe esa sensación y se vuelve al punto de inicio. Ana continúa mostrando fotos, Félix cotejando datos, al término de esta escena, él siembra una esperanza en el alma de Ana, le hace creer que va a reencontrarse con su familia, que recuperar ese pasado perdido es posible.

La segunda escena comienza con una especie de juego cruel emprendido por Félix en el que manipula emocionalmente a Ana sacando provecho a su presente condición de debilidad física ocasionada por las largas horas que ha permanecido de pie, la falta de agua y la cantidad de sangre que le ha sacado. Una vez en este estado, Félix disuelve toda esperanza porque luego de asegurarle que estaban cerca de un desenlace positivo echa todo por tierra e insiste en la inconsistencia de los datos. Ana persiste en comparar las fotos entregadas por ella y las que tienen en el archivo, trata de mirar en los rasgos físicos un parecido, algo familiar. La discusión continúa y ella exige los resultados de los exámenes de sangre, pero Félix actúa como si jamás se hubiese siquiera hablado de hacer pruebas de sangre, entonces insiste en hacer otra prueba.

En la tercera escena cambia el tono de la conversación y se vuelve más personal, más íntima en la medida en que Félix la ve en una suerte de estado de derrota, la invita a abandonar el archivo porque éste será cerrado, él le pide que se vaya a vivir su vida, que salga, se divierta; pero Ana está decidida a permanecer allí para encontrar la verdad, su verdad. Es entonces, en la cuarta escena, donde se concreta el desenlace y ella sustituye a Félix, finalmente se sienta detrás del escritorio, toma el agua que le ha negado y comienza a describir esa casa con aquellos recuerdos, que finalmente se concretan en un momento determinante, ella fue secuestrada por militares y escucha que una mujer la llama por su nombre pero ella no sabe cuál es.

Ana y Félix, representan dos grandes estadios sociales, ella es una mujer en permanente confrontación con un pasado perdido, quién sabe dónde, y él sólo cumple su trabajo, en medio de un pragmatismo profundo cuyo origen se define en una sola palabra, burocracia.

En la sociedad contemporánea, los mecanismos de represión se han modificado, y la burocracia es uno de esos estadios a través de los cuales el Estado reprime a los ciudadanos. Es por esta razón que el teatro que apunta a esos espacios alternativos, funda una conciencia social a partir del individuo, es una suerte de política de lo íntimo, que no pretende establecerse como un modo de representación didáctico sino que busca adentrarse en la subjetividad del individuo, con el fin de originar una reflexión poética en torno a las asperezas sociales que flotan en el espacio vacío, no para enarbolar banderas sino para enfrentarse en un proceso de introspección crítica.

En esta pieza el ejercicio del poder viene dado por la relación que se establece entre Ana y Félix y cómo ellos están conectados individualmente al *fuera de*; es decir, cómo ambos forman parte de un algo que los separa. Ana, como sujeto individual, pertenece a los desplazados, a los que están al margen por causa de su propia indeterminación cuyo origen descansa en la pérdida de identidad producida por la carencia de familia y patria. Según Bauman (2007:46-47) esto tiene que ver con lo siguiente:

Tanto la nación como la familia son soluciones colectivas del tormento causado por la mortalidad individual. Ambas transmiten el mismo mensaje: mi vida, por breve que sea, no es en vano ni carente de sentido si, a su modo y en pequeña escala, ha contribuido a la duración de una entidad mayor que yo mismo (o cualquier otro individuo semejante a mí) y que antecede y sobrevivirá mi propia vida, dure esta lo que dure.

Si esto es cierto, Ana es un ser determinado y, aparentemente, sin trascendencia vital por su condición existencial. Por otra parte está Félix, un hombre cuya vida tiene una pertenencia social, un espacio vital por lo tanto autodeterminación. Es acá donde surge la separación de ellos por el lugar que ocupan dentro del sistema social, pero cuando se da la confrontación en el espacio cerrado se revela el proceso de deshumanización de las relaciones interpersonales mediadas por las estructuras de poder en todas sus escalas. Sobre esto Bauman (2007: 63) apunta lo siguiente:

Las desdichas individuales de hoy no están sincronizadas; la catástrofe llama a cada puerta selectivamente, en días diferentes, a diferentes horas. Estas visitas no parecen guardar ninguna relación entre sí. Y los desastres no se deben a la maldad de un enemigo a quien sus víctimas pueden nombrar, señalar con el dedo o combatir en conjunto. Están perpetrados por fuerzas misteriosas sin domicilio fijo [...] Nuestros

sufrimientos dividen y aíslan: nuestras desdichas nos separan desgarrando el delicado tejido de la solidaridad humana.

La desdicha de Ana sí tiene un nombre, es un enemigo que, a pesar de no tener rostro, está definido en un concepto y, al enfrentarse a Félix, ese concepto tiene un rostro, porque él forma parte de ese sistema de relaciones de poder que la ha relegado en su condición existencial. Este sistema de relaciones plantea una suerte de mecanicidad en el hacer y el vivir. Para Félix es imposible solidarizarse con Ana porque él, como individuo, no se siente movilizado en su fibra interior por lo que ella le expresa, simplemente él está determinado como sujeto por su oficio y se vincula con el otro desde la deshumanización.

Ahora bien, ¿Lo político puede darse desde ese espacio de introspección? En el caso que plantea la pieza, sí. Porque Ana y todo lo que ella representa se enfrenta a una forma de represión del Estado, confrontándose a sí misma y la introspección se genera para crear la posibilidad comunicacional con el otro. Lo interesante de esto es la relación con la otredad y el espacio en el cual se produce, el archivo. ¿Qué es un archivo? Un lugar donde se guardan objetos y datos, papeles, y si ella va hasta allá para saber de su vida, es porque su vida está guardada, archivada en una memoria superior a la propia, clasificada como un dato, un número sobre un papel; pero, ¿quién eres cuando todo eso está perdido o en un espacio al cual no puede acceder? Nadie, respuesta contundente que desencadena un drama muy hondo sobre la identidad y que, al estar expuesto dentro de una estructura dramática cíclica, inmediatamente en lo “macro” o en lo anecdótico se plantea una visión de la historia sociopolítica destinada a

permanecer en un estado de olvido permanente que no conduce a nada e imposibilita la superación.

1.2.- Estructuras Narrativas:

El conflicto

En esta pieza las fuerzas en pugna están en un choque permanente, ambas representan dos concepciones del mundo, dos morales que responden desde sus intereses particulares a intereses grupales con los que se identifican. Lo interesante del conflicto es que ninguna de las partes involucradas esgrime argumentos contundentes. El conflicto se sostiene en dos etapas que dan cuenta de los niveles de radicalización en la postura de ambos personajes, quienes desde el inicio de la acción dramática se hallan en un estado de radicalización absoluta, ambos están hastiados de su situación frente al otro, pero ninguno de los dos cede sabiendo que implicaría perder la dignidad y por ende, la entrega, total o parcial, del espacio ganado por los grupos a los cuales pertenecen. El primer punto de quiebre aparente en el desarrollo del conflicto, se da justo cuando Ana está agotada, Félix la insta a irse, pero ella en lugar de abandonar cobra una vitalidad renovada que nos lleva a la segunda etapa, la conquista del espacio físico por parte de Ana, quien asume de algún modo el rol del otro al ocupar su territorio. El conflicto termina hacia el final de la pieza cuando Félix se retira del archivo.

Estructuras Espacio-Temporales

Los objetos que median la relación entre Ana y Félix construyen una espacialidad específica que determina la relación de poder. Todos estos objetos

son: el escritorio con la única silla, una jarra enorme con agua, un vaso pequeño, el extraño objeto para extraer sangre y las fotografías. El escritorio establece la primera relación física de poder, porque Félix permanece sentado detrás, mientras Ana se encuentra de pie. Es interesante el modo como esto se va construyendo porque el deterioro físico de Ana depende, en gran medida, de su estado de ánimo pero estar de pie la agota y acrecienta su debilitamiento. La relación de poder se configura a medida que el juego cruel emprendido por Félix se desarrolla, éste la mantiene a una distancia prudencial de su escritorio, convirtiéndola en objeto de su crueldad y presa del poder que ostenta en el archivo.

La jarra con agua y el vaso, podría calmar la sed de ella, pero es también el único vaso que tiene, esto le imprime más fuerza a la dominación que, pasivamente, ejerce Félix sobre Ana; un rasgo particular de estos objetos es la desproporción del tamaño, la jarra es enorme y el vaso es muy pequeño. Es necesario señalar que la aparición de estos primeros objetos, configura el espacio de poder, le da vida al mundillo gobernado por Félix en el cual ostenta el poder de su individualidad y Ana es sólo una pieza del ajedrez.

El extraño aparato con el que le saca sangre, nos habla de otra cara de ese poder que tiene, es una especie de ente aniquilador de las esperanzas que traza su recorrido a partir del debilitamiento físico y la destrucción de las fuerzas individuales de esta joven, no sólo la hace esperar, la mantiene de pie, sedienta y le extrae sangre para hacer más feroz ese debilitamiento. Por último, están las fotos, piezas fundamentales en el desarrollo de la acción dramática, elemento en

el que se centran las esperanzas más profundas de Ana en la búsqueda y encuentro definitivo de su familia en el deseo de recuperación de su pasado.

En el desarrollo del texto dramático no sólo se presentan objetos vinculados directamente al espacio escénico, sino también elementos que dan forma al espacio del recuerdo; es decir, Ana enumera una serie de objetos, lugares y olores, que ella caracteriza como el fundamento que prueba la existencia de ese pasado, un jardín, el olor del jardín, el olor de las flores, el sol iluminando parte del jardín, el patio a la sombra de un pino, una pecera, baldosas con pintitas, una escalera que da a un lugar que ella no recuerda. Al final de la pieza en la cuarta escena el recuerdo es más nítido y vuelve a mencionar todo esto y recuerda el momento del rapto, habla de unos zapatos que no son zapatos, con cordones muy largos acompañados de un par de pantalones marrones.

La estructuración del tiempo en la pieza es fundamental para el desarrollo de la acción dramática, porque de esa circularidad depende la sustentación de los argumentos de los personajes, que son mínimos pero que poseen una carga profunda sobre sus convicciones y condiciones de vida. Esta suspensión temporal en la que se encuentran produce una sensación de incertidumbre frente a lo que pasará porque en el caso de Ana su presente es encontrar el pasado y no vive, tal como lo apunta Félix, en esta intervención.

FÉLIX: No sea tonta. Aproveche esta oportunidad. Afuera hay vida, sabe. La gente juega, se ríe, baila, trabaja, hace proyectos. Parece que usted no lo sabe y se queda internada acá. Haga lo que le digo, vaya a descansar.

Con esto se presentan dos visiones del tiempo, uno cronológico y otro vital que se dan en paralelo, pero, para Ana el tiempo cronológico ha sido un transcurrir y no una experiencia vital. Félix trata de hacerla entender que hay vida fuera del archivo; esa vida implica movilidad estar en ella de un modo activo permanente y ésta es la que debe buscar vivir, no la vida que un día tuvo pero que no podrá recuperar simplemente porque el paso del tiempo ha borrado los recuerdos de la memoria individual y colectiva, transformando a las personas en cifras.

1.3.- Estructuras Actanciales

Para visualizar en detalle cada uno de los roles actanciales, transcribiremos las escenas de la pieza con el fin de mirar el funcionamiento de las parejas posicionales del modelo actancial, su relación con el espacio dramático y el lenguaje en la configuración de la metáfora del poder. Es pertinente señalar que estas estructuras actanciales son permeadas de modo constante por las estructuras discursivas, y los ejes de la construcción de estructuras espacio- temporales, porque son inherentes a la ejecución de los roles actanciales, son el soporte del universo ficcional.

ESCENA 1

Ana está parada. Félix está parado a su lado con un extraño aparato, mediante el cual extrae sangre del brazo de Ana.

FÉLIX: ¿Qué más?

ANA: Un jardín. El olor del jardín, el olor de las flores, el sol. El sol ilumina parte del jardín pero el patio queda en la sombra porque está el pino. Se siente una frescura que viene del patio.

FÉLIX: ¿Qué más?

ANA: La pecera. Unas baldosas enormes, con pintitas. Una escalera que da a una zona... No puedo recordar.

FÉLIX: ¿Qué más?

ANA: No. No puedo.

FÉLIX: Tiene que recordar más.

ANA: No hay más.

Pausa.

ANA: ¿Por qué me tiene que sacar sangre a cada momento?

FÉLIX: Usted me pidió algo definitivo. Estoy tomando una muestra.

ANA: Yo le pedí datos que no se puedan cuestionar. Pero no para que me pinche a cada momento. Antes ya sacó una muestra. La guardó.

FÉLIX: ¿De qué está hablando? Es la primera vez que le saco sangre.

ANA: ¿Cómo? Usted me hizo parar aquí. Me sacó sangre con eso. Usó un tubito. Le puso una etiqueta. Lo guardó, el tubito.

FÉLIX: Yo no saqué nada. Yo no guardé nada. Listo.

Félix libera el brazo de Ana.

ANA: ¿Por qué necesita a cada momento una muestra?

FÉLIX: Ahora hay que enviarla a analizar.

ANA: ¿Y el resultado de la otra muestra? Las otras muestras.

FÉLIX: ¿De qué me habla? No recuerdo haberle sacado sangre antes.

ANA: Es imposible que no recuerde. Siempre con ese aparatito.

FÉLIX: El aparatito. Vio que lindo. Me lo acaban de traer hace unos minutos. Hace mucho que lo vengo pidiendo. Es mucho más práctico, más seguro.

Pausa. Félix se sirve un vaso de agua de una enorme jarra. Bebe. Vuelve a servirse, vuelve a beber.

FÉLIX: Ya está. Si quiere ya se puede ir.

ANA: Siempre me está insinuando que me vaya. Usted sabe que no me voy a ir.

FÉLIX: Como quiera. Va a hacerme compañía.

ANA: Voy a esperar. Como siempre. No me daría un vaso de agua.

FÉLIX: Lo lamento, pero es mi único vaso.

Se oye un grito lejano. Luego, otro grito.

ANA: Otra vez. ¿Qué son esos gritos?

FÉLIX: ¿Gritos? Yo no oí nada.

ANA: Se oyó muy claro. Eran gritos de mujer.

FÉLIX: Los vecinos. Muchas veces organizan fiestas.

Pausa.

FÉLIX: Está cansada.

ANA: Estoy bien.

FÉLIX: Es que usted no come. Debería cuidarse mejor. Come poco y casi no duerme. Me hace acordar a mi hija. Se la pasa estudiando. No le importa comer, no le importa dormir.

ANA: ¿Usted tiene una hija? Pensé que tenía un hijo.

FÉLIX: No. Tengo una hija sola. No tengo hijos varones. ¿De dónde sacó eso?

ANA: Usted. Me contó que tenía un hijo varón. Que estudiaba electromecánica.

FÉLIX: Es imposible.

Pausa.

FÉLIX: Siga.

ANA: Sigo. ¿Con qué?

FÉLIX: ¿Qué más puede recordar?

ANA: ¿Para qué quiere saber?

FÉLIX: El jardín, el pino, el patio. ¿No es así? Siga. La pecera. Siga.

ANA: Un olor. Como el olor a verano, frutas, muchas plantas.

Pausa.

FÉLIX: ¿Hasta qué edad vivió con ellos?

ANA: Diecinueve o veinte.

FÉLIX: Todo coincide. Casa, pino, jardín, patio. Muéstreme la foto. La foto que tenía antes. ¿Es esta? ¿Está segura?

ANA: Claro. Le di una copia antes, la guardó usted.

FÉLIX: Bueno, déjeme esta, me va a servir. Tenemos que hacer un pequeño esfuerzo. Ya casi lo tenemos.

ANA: ¿Usted cree?

FÉLIX: No me cabe la menor duda.

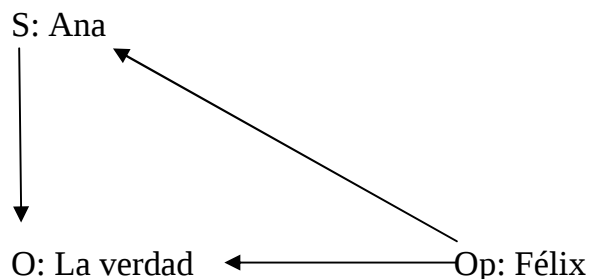
ANA: Va a llegar por fin, el momento.

FÉLIX: Fíjese la foto que tengo. Y la suya. El chico se parece. Podría ser el mismo chico en las dos fotos, ¿no?

ANA: Es idéntico.

FÉLIX: Vamos a saber la verdad antes de que cierre el archivo. Quizás no vuelva a estar sola. Nunca más.

Estamos en presencia de un triángulo activo, ya que el oponente (Op) se enfrenta al objeto del deseo (O) del sujeto de la acción (S). En este caso, Ana quiere saber la verdad sobre su origen, Félix trata de ocultarla.



La didascalia al inicio de la escena, presenta una situación de vulnerabilidad, que no se representa en su posición física, porque ambos están de pie, sino que es presentada a partir del accionar de los personajes. Félix le extrae sangre del brazo y ella se lo permite. La duda cabe y preguntamos, ¿Por qué acepta?, ¿Es acaso un archivo un lugar donde se hacen pruebas médicas?, ¿Cuál es la intención definitiva de esto? Ella acepta la extracción de sangre porque, se

supone, que arrojará un resultado definitivo, a pesar de que vaya en contra de toda lógica la propia situación. La extracción de sangre continua, tiene motivaciones distintas para ambos; ella está dispuesta a lo que sea para saber la verdad y él quiere manipularla, debilitarla física y mentalmente para hacerla desistir de su objetivo.

Esta escena inicia con la presentación de un espacio exterior con un valor emotivo para Ana, el recuerdo encuentra cabida pero las interrogantes de Félix producen un bloqueo en ella, simplemente no puede recordar.

La expresión verbal es determinante para mirar el funcionamiento de las estructuras espacio-temporales en la relación de ambos y del lugar donde se encuentran de acuerdo a su postura. Félix vive y habla en la inmediatez del presente; Ana emplea todo tipo de referencias pasadas y en una idea de permanencia temporal. Así como ella no puede recordar su pasado por completo, del mismo modo, él no está interesado en memorizar sus acciones previas. Es como si ella no estuviese dispuesta, en el presente, a pasar por lo que ya vivió y la llevó a este lugar. A continuación ofrecemos unos ejemplos sobre lo comentado en este apartado:

Ana	Félix
No puedo recordar A cada momento Es imposible que no recuerde Siempre me está insinuando que me vaya	Tiene que recordar Es la primera vez No recuerdo Ya se puede ir

Estas expresiones no son solamente un modo de hablar, constituyen una forma de relacionarse. Cada uno de ellos juega un rol, cuando él dirige el diálogo o la increpa a hacer o decir algo, ella no puede recordar y ese no poder implica una posibilidad futura de recuerdo, porque no recuerda en ese momento pero eso no quiere decir que no lo haga nunca. Ahora bien, cuando es ella quien interroga y comienza a exigir respuestas, él no puede recordar y es ella quien marca la imposibilidad de eso, debido a la inmediatez de la acción previa. Él habla en presente cuando le indica que puede irse en ese momento y ella responde empleando la palabra siempre, que indica una continuidad ilimitada del tiempo, un presente continuo. Hacia el final de la escena, Félix establece una relación entre la verdad que ella busca y la soledad ¿Cómo el saber la verdad podría extinguir la soledad?, ¿Cómo sabe que ella está sola?, ¿Por qué asume esto como una realidad existencial en ella?

ESCENA 2

FÉLIX: Tiene mala cara, ¿qué le pasa? ¿Quiere sentarse?

ANA: Sí.

FÉLIX: Antes teníamos sillas y bancos, para las personas que venían. Pero ahora, ya no queda ninguno. Yo le prestaría este, pero usted sabe, mi pie, me obliga a estar sentado continuamente.

Se oye un grito detrás del espacio delimitado por el archivo.

ANA: Otra vez. ¿Qué son esos gritos?

FÉLIX: ¿Gritos? Yo no oí nada.

ANA: Se oyó muy claro. Primero el grito de una mujer. Después el de un hombre.

FÉLIX: Una familia conflictiva, los gritos se escuchan hasta aquí. Siempre están discutiendo. Siempre se están peleando. No sé para qué viven juntos.

Pausa.

FÉLIX: Bueno. Es hora de que se lo diga. No hay ninguna coincidencia.

ANA: ¿Cómo dijo?

FÉLIX: Las fotos. La foto que trae usted y la que tengo yo.

ANA: ¿Cómo que no hay ninguna coincidencia?

FÉLIX: Déme su foto.

ANA: No tengo más fotos.

FÉLIX: Sí, que tiene. No me la quiere dar.

ANA: No tengo más. Usted tiene todas las que le di.

FÉLIX: Usted no me dio nada.

ANA: La foto que me queda no se la voy a dar. Usted tiene copias. Busque, busque bien.

Félix busca y encuentra una foto.

FÉLIX: Y usted cree que estos podrían ser...

ANA: No creo, son.

FÉLIX: ¿Por qué está tan segura?

ANA: Fíjese en ella, en la mujer ¿No le parece que es igual a mí?

FÉLIX: Sinceramente, no. No le veo el más mínimo parecido.

ANA: ¿Cómo no? Fíjese en los ojos, en la sonrisa.

FÉLIX: No. Pero aunque fuera idéntica, eso no probaría nada, usted lo sabe. Faltan un montón de otros datos.

ANA: Ya tiene mis datos.

FÉLIX: Pero los de ella, no.

ANA: Sí los tiene. Y los del hombre, y los del chico.

FÉLIX: Usted se confunde. No conozco a esas personas. No cuento con ninguna información sobre ellas.

ANA: No es cierto.

Pausa.

FÉLIX: Como quiera. Da igual. Si usted compara la foto que tengo del chico y la suya. El chico no se parece en nada. De ninguna manera podría ser el mismo chico en las dos fotos, no.

ANA: No es cierto.

FÉLIX: ¿Por qué los abandonó?

Pausa. Ana se desvanece durante un segundo. Sin embargo, no se cae.

FÉLIX: ¿Qué le pasa? ¿Se siente mal?

ANA: No. Tuve como un malestar, pero ya pasó. Ahora me siento bien.

Pausa.

FÉLIX: Estuve revisando todo. No hay nada que indique que usted...

ANA: ¿Que yo qué?

FÉLIX: Que usted tenga un...

ANA: Usted no habla en serio. Yo puedo asegurarle que tengo un hermano.

Félix se sirve un vaso de agua de una enorme jarra. Bebe. Vuelve a servirse, vuelve a beber.

FÉLIX: Yo no me atrevería a usar esa palabra. Hermano, hermano es una palabra grande. Muchos que están solos quisieran tener un hermano. Y usted, parece estar muy sola.

ANA: No me daría un vaso de agua.

FÉLIX: Lo siento, pero es mi único vaso ¿Tiene sed?

ANA: Claro.

FÉLIX: Salga, a lo mejor afuera consigue un poco de agua.

ANA: No voy a salir.

FÉLIX: Tiene mala cara.

ANA: Estoy bien.

FÉLIX: Ya se lo dije. Váyase, vuelva en otro momento. Voy a tener más datos.

ANA: No mienta. Usted ya tiene todos los datos. Siempre los tuvo.

FÉLIX: No se equivoque. Este es un archivo incompleto. En algún momento lo van a cerrar.

ANA: No me equivoco. Este es el más completo de todos los archivos.

Pausa. Se oyen gritos detrás del espacio delimitado por el archivo.

ANA: Gritos. Otra vez ¿Qué son esos gritos?

FÉLIX: ¿Gritos? Yo no oí nada.

ANA: Se oyó muy claro. Eran gritos de hombre.

FÉLIX: Es una escuela de teatro. Los actores ensayan sus papeles. Gritan.

Pausa.

FÉLIX: Tengo que hacerle algunas preguntas.

ANA: Usted se la pasa haciendo preguntas.

FÉLIX: ¿Hasta qué edad vivió con ellos?

ANA: Diecinueve o veinte.

FÉLIX: ¿Por qué los dejó?

ANA: ¿Cuántas veces va a preguntármelo? Empecé a recordar el pino, la pecera, el patio, el olor a verano. Empecé a darme cuenta que ellos no compartían esos recuerdos conmigo.

FÉLIX: Conjeturas. Puras conjeturas, hipótesis. Ninguna certeza.

Pausa.

ANA: Sí que hay certezas. Hay datos que no se pueden discutir.

FÉLIX: Sí. A ver, dígame.

Pausa.

ANA: La muestra de sangre. Las muestras.

FÉLIX: Usted quiere que le haga una prueba de sangre.

ANA: Quiero los resultados. Todo este tiempo me ha estado sacando sangre para muestras. En todo este tiempo no apareció un solo resultado.

FÉLIX: ¿De qué está hablando? Jamás hasta ahora nos decidimos a hacer la prueba de sangre.

ANA: Usted me hizo parar aquí. Me sacó sangre con un aparato. La puso en un tubito. Le puso etiqueta al tubito, lo guardó.

Pausa.

FÉLIX: Bueno, como usted quiera, vamos a despejar todas las dudas. Vamos a hacer una prueba de sangre.

ANA: No necesita más sangre mía. Con las muestras que tiene le alcanza.

FÉLIX: Vamos a hacer una muestra más. La última. Es un pinchazo, rápido. Vamos, no se porte como una nena. Me hace acordar a mi hijo.

ANA: ¿Un hijo? Había dicho que tenía una hija.

FÉLIX: ¿De dónde sacó eso? Tengo un hijo chiquito, tiene cinco años. Va al jardín.

Pausa.

FÉLIX: El nene se porta mejor que usted. Vamos, va a ser rápido.

ANA: La última. Nunca más va a usar ese aparatito conmigo.

FÉLIX: La última.

Félix comienza a atar el brazo de Ana al aparato.

En esta escena el triángulo activo de la relación actancial se mantiene idéntico al de la escena inicial. Félix abre la escena haciendo una referencia a la condición física de Ana, quien comienza a presentar signos de debilitamiento. Cuando él pregunta ¿qué le pasa?, deja entrever un rasgo cruel de su naturaleza, enfatizando esa característica particular que posee de borrar todo lo que acaba de ocurrir o aparenta ignorarlo, porque en la escena anterior, él le recuerda que ella casi no come y no duerme, ambos aspectos nos conducen al eje temporal y podemos concluir que tiene mucho tiempo ahí dentro, tanto que puede hablar de hábitos en ella. Este rasgo de crueldad se marca más hondamente cuando la ve agotada y le pregunta si desea sentarse, sabiendo perfectamente que no puede

hacerlo. Acá la relación de poder de él sobre ella es muy notoria en el plano físico, Ana continúa de pie y el permanece sentado.

Ahora bien, la presencia y ausencia de objetos es determinante en esta escena, en tanto factor constructivo del espacio cerrado como metáfora del poder. Félix establece una relación pasado/presente, de carácter vital en la eficacia de la metáfora; antes tenían sillas y bancos para las personas que iban, pero ahora ya no queda ninguno. ¿Por qué antes habían asientos y ahora no? Cuando se dice que ya no queda ninguno, se refiere a ¿los asientos, a las personas o ambos? De algún modo se podría decir que al irse la gente se dejó de necesitar asientos, que antes todos buscaban respuestas pero ahora no, al parecer se cansaron de buscar o los silenciaron en ese espacio posterior del archivo y fueron confinados a tener una presencia casi fantasmal. Todo esto se evidencia en los constantes gritos provenientes del interior del archivo, gritos por los que Ana pregunta pero Félix niega escuchar, aunque luego les da una explicación medianamente conveniente para proseguir con lo que viene haciendo.

Comienzan a revisar los datos, a comparar las fotos que ella ha dado y las que él tiene, según la percepción de Félix, es imposible saber la verdad. Ana mira las fotografías y sabe que ese niño es su hermano, pero Félix, para aniquilar sus esperanzas, siembra dudas en esta única certeza.

El lenguaje, una vez más, juega un papel preponderante en esta relación, porque es la única arma que tiene uno contra el otro. Vuelve a aparecer el tema de la soledad vinculado a la verdad en la relación oposicional, dentro de/fuera de. Félix insiste en que ella no sabe si el niño de la foto es o no su hermano, él le

hace ver que la necesidad de Ana por encontrar a ese niño o a sus verdaderos padres es para mitigar su soledad. Además, persiste en la idea de que salir de ahí es una oportunidad para vivir.

Ana	Félix
No voy a salir. No mienta. Usted ya tiene todos los datos. Siempre los tuvo. Quiero los resultados. Todo este tiempo me ha estado sacando sangre. No necesita más sangre. La última.	Salga a lo mejor afuera consigue un poco de agua. Váyase vuelva en otro momento. De qué habla. Jamás hasta este momento decidimos hacer una prueba. Vamos a hacer una muestra más. La última.

Ana sabe que permanecer en el archivo es la única manera de estar cerca de la verdad, el encierro es una decisión vital, para ella pesa más estar fuera que dentro de. En estos fragmentos se evidencian varios asuntos; vuelve a aparecer ese rasgo caracterizador de Félix, la capacidad de obviar el pasado inmediato, pero con una particularidad, ahora se revela como estrategia para lograr su objetivo. Cuando Ana exige resultados, él niega haberle hecho prueba de sangre alguna, ella sabe que no es cierto pero accede a hacerse una última prueba, a pesar de que hace un instante él le dice que jamás le ha hecho pruebas y luego admite que esta sí y que será la última. Es como si estuviesen en un juego cruel, con un movimiento pendular, que oscila entre la radicalización y la aceptación de las reglas del otro.

ESCENA 3

FÉLIX: Tengo que informarle algo. Muy importante.

ANA: ¿Qué cosa?

FÉLIX: No, no se haga ilusiones. No tiene que ver con lo que usted espera. Más bien todo lo contrario.

ANA: Hable de una vez ¿Qué pasa?

FÉLIX: Acaba de llegar la orden. El archivo se cierra. Tengo que cerrarlo, ya. Por qué me mira así. No me cree. El archivo se cierra, para usted.

ANA: No sea ridículo. Usted no puede cerrar el archivo.

FÉLIX: Claro que puedo. Pero no soy yo el que toma la decisión. Yo sólo cumplo órdenes. Y entonces tengo que cerrarlo, y voy a cerrarlo.

ANA: Usted sabe que no me voy a mover de acá.

FÉLIX: No sea tonta. Aproveche esta oportunidad. Afuera hay vida, sabe. La gente juega, se ríe, baila, trabaja, hace proyectos. Parece que usted no lo sabe y se queda internada acá. Haga lo que le digo, vaya a descansar.

ANA: Estoy perfectamente bien.

FÉLIX: Mírese un poco la cara, fíjese el aspecto que tiene. Váyase. No va a tener que pedirme agua como siempre. No voy a tener que negársela, como de costumbre.

ANA: Me siento muy, pero muy bien.

FÉLIX: Y entonces, ¿Para qué quiere quedarse aquí, en el archivo? Ya hizo todo lo que pudo, como yo.

ANA: Como usted.

FÉLIX: Hice todo lo que estuvo a mi alcance. Usted es testigo.

ANA: Sí, eso exactamente, soy testigo.

FÉLIX: No tuve toda la información que necesité.

ANA: No hable como si todo ya hubiese pasado. Usted no necesita que le llegue información. Ya la tiene, pero no la quiere usar. O la usa mal.

FÉLIX: Esta sección del archivo se terminó. Ahora me toca descansar.

ANA: Yo estoy aquí para que alguien me dé algunos datos. Si no es usted, algún otro me va a informar.

FÉLIX: Ya nadie le va a dar ningún dato. Usted tiene que aceptar lo que yo le digo. No tiene hermano. Y si lo tiene nunca lo va a encontrar. Le conviene irse.

Pausa.

ANA: Déme lo que estoy buscando y me voy. Dígame mi nombre, mi nombre verdadero.

FÉLIX: Su nombre verdadero es el que tiene ahora. No busque otro.

ANA: Déme el resultado de la muestra.

FÉLIX: ¿De qué muestra me habla?

ANA: La muestra de sangre.

FÉLIX: No me haga reír. No creerá de verdad que esas muestras eran analizadas. Sí las guardé, porque esto es un archivo y todo se guarda, no sólo papeles. Pero imagínese ahora una caja repleta de tubitos con etiqueta, llenos de sangre reseca, sangre de sus venas. Se da cuenta. Todo el pedazo de vida que perdió acá adentro. Sangre para una búsqueda sin destino. Para lo único que sirvió esa sangre es para que usted ahora apenas se pueda mantener en pie.

ANA: Usted va a irse, a descansar. Yo me voy a quedar. No necesito descansar.

FÉLIX: Usted es ingenua. Cree que va a poder quedarse.

Se oye un grito lejano. Luego, otro grito y luego otro.

FÉLIX: Ahí tiene. Escucha bien. Esos no son gritos de borrachos en una fiesta, ni de actores que ensayan. Son gente que no quiere dejar el archivo, como usted. Está temblando. Tiene miedo.

ANA: No se preocupe por mí. Voy a estar bien, y no me voy a mover de acá.

FÉLIX: Le tengo cariño, de verdad. Ya tenía que haberla trasladado, ésa era la orden. Yo me voy a poder arreglar, voy a decir que cuando llegó la orden usted ya había decidido irse. Ahora váyase, no pierda más tiempo.

ANA: Usted sabe que no me puede hacer nada. Apenas puede moverse.

FÉLIX: No crea en lo que ve. La puedo sacrificar ahora mismo. Pero aunque no fuera así, usted cree que estoy solo. Voy a tocar este timbre ahora mismo. Enseguida la van a venir a buscar.

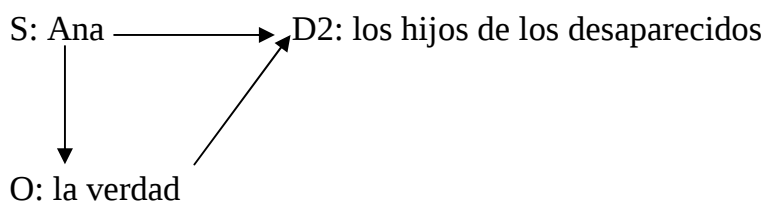
ANA: Llame. Yo tampoco estoy sola. Alguien va a venir a reemplazarme. Van a tener que darle lo que busca.

FÉLIX: Va a ser un número más, en el archivo.

ANA: ¿Cómo me va a anotar, con mi nombre falso, o con mi nombre auténtico? para ponerme en el archivo junto con los míos. Toque el timbre. Quizás así por fin vuelva a ser yo.

Félix toca el timbre insistentemente. Nadie acude a su llamado.

En principio, esta escena presenta la misma estructura actancial de conformidad con el triángulo activo, que se ha venido desarrollando durante la acción dramática, pero en esta oportunidad se presenta un giro hacia el final de la escena y hay un cambio en los roles actanciales y se conforma un triángulo ideológico, determinado por la presencia del destinatario (D2).



Una vez se produce este giro en la estructura actancial, comienza la develación de las estrategias y objetivos más profundos de ambos personajes, porque él se quita la máscara, no le interesa seguir representando ese personaje inhabilitado de memoria reciente, el juego para Félix ha terminado. Ya no habrá cotejo de datos, no le va a dar la información que busca. Las posturas se han radicalizado; él está dispuesto a sacar a Ana del archivo y ella no se irá, cuando esto ocurre estamos en presencia del giro actancial, la búsqueda de ella responde no sólo a un interés individual sino colectivo, porque la posibilidad de saber la verdad abre una puerta para todos los que se encuentran en esa misma situación existencial, es la posibilidad de reencontrarse con la identidad perdida.

En este punto de la obra ambos personajes no están dispuestos a ceder por ningún motivo, Ana ha revelado la otra cara de su búsqueda, finalmente dice por

qué ella no está sola y por qué la necesidad de encontrar a su familia biológica es más que un deseo de mitigar la soledad. Félix no está dispuesto a soportarla más, rompe con el juego cruel y abiertamente revela todo lo que ha venido negando, las muestras de sangre que realizó pero no existían ahora son reales; los gritos que no escuchaba pero a los que les otorgaba una explicación ahora sí son reales y tiene una explicación concreta, son los gritos de gente como ella que no quiso abandonar el archivo y se expone un hecho aún más curioso, él dice que hace tiempo debió trasladarla, ¿a dónde?, ¿por qué?, ¿para qué?

ESCENA 4

Ana está totalmente sola. Está sentada en la que era la silla de Félix. Se llena repetidamente el vaso y bebe con fruición.

ANA: Un jardín, el olor de las flores, el sol, el sol ilumina una parte del jardín pero el patio queda en la sombra porque está el pino. Se siente una frescura que viene del patio. La pecera. Unas baldosas enormes con pintitas. De pronto en el patio, sobre las baldosas enormes con pintitas, zapatos muy grandes, que no son zapatos, tienen cordones muy largos. Muchos pares de esos zapatos que no son zapatos, se juntan, se separan, caminan sobre el piso de pintitas. Cada par de zapatos es también un par de pantalones marrón claro, sólo puedo ver los pantalones hasta la cintura. El eco de un llanto ahogado, una súplica, el llanto de un bebé, un llanto que no se interrumpe. De pronto me elevo, alguien me levanta, las botas se alejan en la altura. Alguien, una voz de mujer me llama desesperadamente por mi nombre. Aunque no sé cuál.

Esta es la última escena de la pieza y donde se rompe el conflicto por la ausencia del otro, es decir, Félix ya no está en el espacio dramático, ya no ocupa un lugar y la espacialidad ha cambiado, la relación de poder entre ellos se ha disuelto porque él se ha marchado, no sabemos dónde está o qué pasó con él y se abre un completo universo de conjeturas. Lo interesante de esta escena es que, cuando ella ocupa el lugar del otro, comienza a recordar todo lo que no recordaba

antes, revive cada instante del momento de la separación mientras bebe con fruición, lo único que no puede recordar es su nombre. Ahora bien, el conflicto no se ha resuelto, ella continúa sin saber la verdad, lo que ha ocurrido es sólo una suspensión temporal de la tensión, ella como personaje no ha resuelto nada, su objetivo no ha sido cumplido por ahora, a pesar de que la acción dramática llega a su fin, ella permanece en el encierro.

2.- Estructura Profunda

2.1.- Perspectiva Epistemológica: Tendencias y Mentalidades

Esta perspectiva abarca lo concerniente a las tendencias y mentalidades presentes en la obra teatral y sus relaciones con el medio artístico particular en el cual esta creación artística se ha generado. Establecemos una suerte diálogo entre la obra, el autor y sus contemporáneos, esta discusión se plantea desde varios tópicos, tales como: la memoria histórica, el teatro por la identidad y la despolitización del teatro vs. teatro político.

El teatro de la memoria histórica⁸ se distingue del teatro histórico porque no toma como referente la historia oficial que se asume como verdadera, canónica y absoluta, sino que su discurso es establecido desde espacios que la historia pretende ignorar, por ello este teatro plantea situaciones del pasado en las que se han alterado las condiciones de vida de los individuos y su convivencia social.

El Archivista es, sin duda, una pieza vinculada a las teatralidades cuyo discurso está centrado en la re-visión de la historia oficial y la re-construcción de la memoria histórica. Esta pieza apela a un momento trágico de la historia

⁸ Juan Villegas (2005) *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*.

argentina reciente que modificó la convivencia social y trastocó la vida de los individuos. El Proceso de Reorganización Nacional (1976- 1983), fue una dictadura militar que enlutó a toda una nación y vulneró el espíritu de la sociedad argentina. Ahora bien, con esto no queremos decir que la historia oficial ignora este hecho, sino que esta pieza se va al después de, busca un espacio actual en la secuelas de un evento del pasado próximo, secuelas que, algunos que quieren evadirse del terror, insisten en ignorar lo cual trae como consecuencia el olvido, porque parece que olvidar es darle paso a algo mejor, que seguir adelante es renunciar a la memoria y no es así. Seguir adelante implica tomar conciencia de la historia para que el pasado no se repita.

En esta pieza se mira el estado actual de una cuestión pasada, porque Ana es una de tantos hijos de los desaparecidos de la dictadura militar, niños que fueron arrebatados a sus familias y reinsertados en familias adoptivas, conscientes o no de ello, pero en todo caso es una situación anormal que ha cambiado el curso de la existencia de estos individuos, porque en *El Archivista* desconocemos cómo fue su vida en el seno de esta familia pero sí sabemos cuán difícil ha sido para ella cobrar conciencia de este hecho.

Un detalle importante sobre esta pieza es que fue escrita para *Teatro por la Identidad*, evento de altísimo compromiso y responsabilidad política en el que teatristas comprometidos con esta causa han jugado un rol fundamental. Este hecho enfatiza la búsqueda de este teatro de la memoria histórica, ir al pasado reciente y mirar un poco más allá de lo que está escrito para iniciar el proceso de re-construcción de la memoria y con ello la re-construcción de la identidad. Los

problemas que se plantean en este teatro en torno a la identidad y en especial en esta pieza, nos refieren a la memoria tanto histórica como individual; la configuración de esta carencia se elabora en una situación dramática que coloca a los personajes al límite de sus propias vidas y existencia social, porque Ana y Félix sostienen el peso de la conciencia de sus grupos sociales. Ella es la desarraigada y él en el resguardo del archivo sostenido por la estructura del sistema al que pertenece.

La tendencia del teatro de la memoria histórica se enfrenta de alguna manera a la tendencia de la despolitización del teatro actual; en un debate sobre “lo importante”⁹. Esta expresión desató una discusión pública entre personalidades del teatro argentino, como Griselda Gambaro y Héctor Levy-Daniel, quienes desde su perspectiva individual han esbozado de algún modo el estado del problema del teatro político y su sentido en el curso vital de la condición postmoderna.

Rafael Spregelburd expresa que algunos autores tienen la necesidad de decir “lo importante” sin cuestionar el significado de esto ni el estado de lo que se considera importante, probablemente se refiere a un teatro que ha banalizado esos temas por causa de una explotación extenuante de los mismos y por ello ha perdido su sentido profundo. En el artículo titulado “La importancia de llamarse teatro” este dramaturgo afirma lo siguiente, (Spregelburd, 2007):

[...] Insisto: la determinación a priori de lo importante no siempre produce un buen teatro. Y la falta de compromiso para con el proceso creativo genera banalidad y aburrimiento [...] Toda generación que haya sufrido el peso de la censura se sentirá

⁹ Expresión empleada por el dramaturgo argentino Rafael Spregelburd en una entrevista realizada por la Revista Ñ.

probablemente obligada de por vida a lidiar con “lo importante”, porque seguramente lo importante era aquello que no se podía decir abiertamente: lo importante quedaba expresado en la metáfora, y ése fue el trabajo (notable) de toda una generación, o dos. En otras circunstancias, tal vez, las mías, presiento lo contrario: lo “importante” está pactado cómoda y previamente, y se dice tanto, y en todas partes, que empieza a asimilarse al sentido común, a ser funcional incluso a los discursos que aquietan conciencias más que agitarlas.

En este particular debemos hacer unos matices en torno a la metáfora y a la agitación de conciencias. En primer lugar, creer que la metáfora tiene un solo sentido y una sola resonancia, es un error porque es precisamente la polivalencia de la metáfora lo que la hace rica como lenguaje escénico, tal vez en su momento decir “lo importante” se expresaba a través de ésta por la censura, es cierto, pero lo político es sólo el primer referente pero al pasar del tiempo esos referentes y sus significados se multiplican en diversos ámbitos. En segundo lugar, la noción de teatro político como instrumento para agitar conciencias es un anacronismo en las circunstancias actuales, ya que está claro que el nuevo teatro político no es *agit pro* como lo fue en los años sesenta y setenta del siglo XX.

En su artículo “Teatro. Sentido y Política”, Levy-Daniel pone de manifiesto su visión en torno al problema de lo importante, los alcances de la metáfora y el rol del teatro político actual, señalando lo siguiente (Levy-Daniel, 2009):

La recuperación de lo político no significa la reivindicación de los medios a través de los cuales las obras denominadas políticas han sido elaboradas. Precisamente de lo que se trata es de investigar, concebir, probar formas estéticas nuevas que logren expresar los nuevos contenidos políticos que inexorablemente hacen su aparición. Y esto

necesariamente implica despojarse de las formas obsoletas a través de las cuales el teatro político tradicional ha mantenido su vigencia durante décadas.

Estas nuevas búsquedas estéticas del teatro político actual se alejan del didactismo presente en las obras que erigen como discursos hegemónicos del teatro político, de allí la importancia de este teatro que se niega ante la posibilidad del olvido y que continúan en diálogo permanente con la realidad en la que surgen. Para este nuevo teatro político que centra su discurso en la reconstrucción de la memoria histórica, el olvido constituye de alguna manera la legitimación de estos eventos que contribuyeron al exterminio social. No significa que el teatro que no se ocupa de estos asuntos es cómplice sino que no tiene el mismo nivel de compromiso que el teatro político actual que se sabe a sí mismo responsable de cuestionar la realidad. En el mismo artículo este autor hace el siguiente señalamiento (Levy-Daniel, 2009):

[...] No se puede fingir (seguir fingiendo) que la historia no existe. Ningún creador tiene la obligación de utilizar el material que la historia ofrece, Pero de ninguna manera puede impugnarse la tarea de aquellos artistas que decidan (a través de los medios más impensados) sumergirse en el pasado inmediato. Porque hacerse cargo de la realidad (determinada por la dictadura genocida) es pensar en la condición humana sometida a experiencias límite que el teatro, en su naturaleza profunda, no debe descuidar.

La realidad tiene muchas aristas y el teatro tiene la responsabilidad, la difícil tarea de elegir cuánto más hondo puede ser su compromiso con la realidad pasada o presente; o si por el contrario decide deslastrarse de todo nexo con ésta, lo cual es casi imposible por más que se insista en ello. Elegir un lenguaje escénico aparentemente menos directo o evasivo que se hegemoniza con el pasar del tiempo, no es sinónimo de la despolitización del hecho teatral, quizá sea un

síntoma de otra cosa, tal vez en el fondo esos textos teatrales esconden un sentido político e ideológico que va más allá de su autodeterminación.

2.2.- Perspectiva Diacrónica: Las Mediaciones. Histórica, Estética y Psicosocial.

La mediación histórica tiene su origen en la obra teatral como producto cultural y su significación artística en relación con su contexto, esto implica una visión doble, a la vez totalizadora y parcelada de la creación teatral; es decir, a través de la sistematización y análisis de los elementos caracterizadores del texto dramático se pueden establecer períodos históricos en los que la dramaturgia maneja un lenguaje escénico común cuya multiplicidad signica se enriquece en las particularidades del hecho teatral.

El Archivista es una pieza que puede ser asociada a lo que Pellettieri¹⁰ ha denominado *Dramaturgias Emergentes*, que combinan rasgos del realismo crítico y el intertexto postmoderno. El realismo crítico dramático se hace evidente en la imagen que construye de una realidad puntual vinculada a una situación sociopolítica argentina. Ahora bien, esa imagen de la realidad es el umbral de una multiplicidad de significados y alcances planteados desde la metáfora, la cual da cuenta de una visión de la realidad vista en distintos niveles que conducen al análisis más allá del referente histórico. Por otra parte encontramos un elemento caracterizador del teatro postmoderno, el intertexto. La intertextualidad tiene su origen en *Ante la ley*¹¹, un relato breve de Franz Kafka,

¹⁰ Osvaldo Pellettieri, 2001. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*.

¹¹ Revisar Anexo N° 1

del cual Levy-Daniel se apropia de la situación básica, la transforma y construye un nuevo texto con reminiscencias del original. Esta inserción dentro del *Modelo de periodización del teatro argentino*, abre paso a la reflexión en torno a la búsqueda estética presente en este texto dramático, sus vinculaciones con el personaje como sujeto transindividual y los alcances de la metáfora política, es decir, las mediaciones estética y psicosocial. Lo estético en esta pieza viene ligado, a la presencia de uno de los rasgos fundamentales del teatro postmoderno, la intertextualidad. Esta última se da por la apropiación de la situación dramática del antes mencionado texto de Kafka. Encontramos convergencias y divergencias respecto al texto matriz, cuya situación dramática presenta dos personajes cuya situación social los distingue y separa; un campesino que se presenta ante las puertas de la ley y un guardián que tiene el poder de permitirle o no el paso al recinto. Este hombre alimenta las esperanzas del campesino por años mientras intenta, desesperadamente, acceder a la ley sin resultados positivos. El guardián sabe que tiene poder o al menos dice tenerlo, su aspecto físico lo asocia a un status social superior al del campesino.

Este hombre intentó por años acceder a la ley, lo hizo de diversas maneras, alzando la voz, con sobornos, hasta que dejó de hacerlo y a pesar de su permanencia en el mismo lugar comenzó a callar; hacia el final de su vida comprendió lo que debía preguntar desde el inicio, (Kafka, 1974: 3):

¿Qué más quieres saber todavía?- pregunta el guardián-. Eres insaciable.

-Todos tienden a la ley –dijo el hombre- ¿Cómo es que durante tantos años nadie excepto yo ha pedido que se le deje entrar?

El guardián se da cuenta de que el fin del hombre está cerca, y para hacerse entender por esos oídos que ya casi no funcionan, se le acerca y le ruge:

-A nadie se le ha habría permitido el acceso por aquí, porque esta entrada estaba destinada exclusivamente para ti. Ahora voy y la cierro.

La convergencia entre ambos textos se da en la situación dramática pero las divergencias se dan en los hechos. Ana en *El Archivista* ya está dentro del lugar, a lo que no puede acceder es a la información, con el campesino no sabemos por qué se dirige ante la ley. La esperanza es otro factor crucial en el desarrollo de ambas situaciones, porque el guardián con la expresión “por ahora” alimenta las esperanzas del campesino hasta su muerte, pero de modo distinto al de Félix, quien maneja la esperanza como recurso para hacer que Ana se retire del archivo por causa del desengaño y la desesperanza, impulsando la parálisis de la búsqueda emprendida por ella. Por otra parte, esta esperanza es puesta en marcha por un representante de un órgano del Estado, quien es quizá el menor en la jerarquía pero que ostenta el poder más asfixiante frente al ciudadano. Tanto Félix como el guardián, constituyen un obstáculo en el ejercicio de la libertad de estos individuos, ambos son la versión más insignificante del poder pero al mismo tiempo son la herramienta más eficaz en la neutralización y posible eliminación del otro. Esta es una de las instancias de la metáfora política asociada a la construcción del personaje como sujeto transindividual determinado por los intereses y la mentalidad de su grupo social.

Las diferencias entre Ana y el campesino de Kafka residen en la voluntad y el cuestionamiento de la autoridad, porque él se queda esperando por la decisión del guardián que en su crueldad le insta a permanecer allí en un acto de

demostración de poder. El campesino cree en el “por ahora” y cifra sus esperanzas en ello sin hacer ningún cuestionamiento, opuesto a Ana este hombre se conforma con lo que la ley en la figura del guardián impone. Ana se distancia de este comportamiento, su conducta es crucial en el desarrollo de su ser como sujeto transindividual, ella como representante de un grupo social cansado de esperar, de callar y someterse ante los caprichos de la autoridad se revela en un acto de convicción diáfana, decide permanecer en el archivo hasta lograr sus objetivos, cuestionando su propia existencia y su rol como individuo. La desesperanza en la que es sumida por Félix ya no es un motivo para retroceder, en ella se opera una mutación interior que fortalece su deseo por encontrar la verdad, lo cual va más allá de la represión que el poder quiera ejercer.

El tratamiento del espacio dramático en ambos autores es distinto, en el relato de Kafka el campesino permanece fuera del edificio donde se encuentra la ley, caso contrario a Ana, quien está dentro del archivo, esto último es lo que le otorga mayor eficacia y profundidad a la metáfora política ahondando en el tema de la identidad y la memoria.

Esta imagen que Levy-Daniel presenta de la realidad en un espacio cerrado expone una crítica a la sociedad contemporánea que ha estetizado los espacios exteriores para dar una idea de identidad que poco o nada tiene que ver con los individuos; construyendo la idea de futuro pasando por encima de la memoria demoliendo los recuerdos y sembrando de escombros el olvido. La presencia de Ana en el interior del edificio es vital, porque presenta dos posiciones sobre el sentido de dentro y fuera, es decir, Félix insiste en que ella

abandone el lugar porque el exterior ofrece vitalidad y felicidad, mientras que Ana sólo lo percibe como un lugar extraño en el que no tiene posibilidades de existencia, porque es en el archivo donde se encuentra todo lo que la podría hacer regresar a la vida. Esta decisión es crucial porque se somete a un encierro voluntario, no es prisionera de nadie más que de su propio deseo de encontrar la verdad. Ana es una mujer cuya libertad reside en permanecer cerca de lo que ella cree puede hacerla recobrar el tiempo perdido, su libertad está en el encierro.

La metáfora política también habla del poder que ejercen unos sobre otros y cómo esta condición logra ser coercitiva sobre los ciudadanos cuando el Estado activa sus mecanismos de represión, que ya no vulneran el cuerpo físico pero sí la existencia social. Sólo basta con hacer un llamado para que la voz que Ana representa sea silenciada o sea reducida a un ruido molesto pero fácil e ignorar en el fondo del archivo. ¿Por qué hay que hacerla callar? Porque su búsqueda y su verdad, que fue y sigue siendo la de muchos que rompieron el silencio y se lanzaron en una cruzada para hallar respuestas concretas mientras, otros decidieron dejarlo pasar. Para olvidar el horror se silencia el recuerdo, se borra la memoria y da paso al olvido, no sólo de la dictadura militar sino de lo que significa la libertad, la justicia y el valor del ser humano.

El rapto de los hijos de los desaparecidos y la separación de sus familias no es algo que se pueda ignorar, tampoco se puede pretender que esto fue obrado por un sola persona, muchos participaron de esto y querer descubrir todo lo que hubo detrás no es un capricho, es un deber y un derecho que tienen los afectados por esta tragedia. La libertad no puede significar únicamente haberse deshecho

de las botas y las charreteras; justicia no es sólo hacer pagar a los responsables ni darles un espacio en las páginas de los libros de historia.

A MANERA DE CIERRE

Esta investigación nos llevó en un recorrido por las estéticas que predominaron en los discursos teatrales en torno a lo político y los discursos que emergieron en los noventa y continúan creciendo con mayor vigor en la actualidad. El espacio dramático cerrado sirvió como punto de partida para mirar en el entramado estructural del texto dramático la metáfora política que arroja luz sobre el ejercicio del poder, la violencia, la profunda deshumanización social y la sustitución de la individualidad crítica por la masa impersonal carente de criterio propio.

En el análisis de las piezas, a nivel estético, pudimos ver una síntesis compleja, por su opacidad, de los procedimientos realistas y postmodernistas, porque en el tránsito temporal entre *Instrucciones para el manejo de marionetas* y *El Archivista*, Levy-Daniel va, de la inclusión de una figura postmoderna como el palimpsesto, en este caso con las citas a Hamlet a la utilización de un relato completo de Kafka, fragmentarlo en su composición y reconstruirlo para formar un nuevo discurso que conserva la atmósfera originaria. Esta radicalización en los usos de la intertextualidad nos habla de dos factores inherentes entre sí, el primero es la búsqueda estética para la renovación del lenguaje teatral y el segundo factor es la intensificación y profundización de los niveles de la metáfora por multiplicidad y opacidad sígnica para la construcción del mensaje que se reconstruye sobre un espejo roto en el lector/espectador.

La radicalización también se evidencia en el tratamiento del espacio cerrado y la relación que los personajes establecen con éste, es decir, en

Instrucciones para el manejo de marionetas ellos permanecen allí involuntariamente y por una razón desconocida, lo cual implica una relación muy distinta a la que tiene Ana en *El Archivista*, porque en ellos la posibilidad de salir es su motor de sostén en el encierro; para ella permanecer allí es la única forma de ser libre porque está más cerca de hallar la verdad que le da sentido a su existencia. El encierro posee en las dos piezas una valoración distinta desde la perspectiva de los personajes, a pesar de esa diferencia en ellos, al final de ambas obras el permanecer en el encierro es un gesto político en el ejercicio de su libertad, porque las prioridades cambian y los motivos se transforman hacia la radicalización de las acciones que los llevan a tomar medidas extremas.

La memoria y el olvido forman parte vital en el desarrollo y construcción de la metáfora política, ambas situaciones no son, contrario a lo que la mayoría piensa, caras de una misma moneda, a pesar de que una va junto a la otra no son lo mismo. La memoria constantemente está amalgamándose con las subjetividades, con los detalles aparentemente intrascendentes que nos hacen seres humanos; lo cual, es profundamente distinto al olvido porque éste surge en un acto consciente en el que se ponen bajo llave todos los miedos, los pensamientos que resultan peligrosos para la confrontación con la realidad y consigo mismo. En *El Archivista*, la memoria rompió el silencio impuesto por el olvido en la vida de Ana; en *Instrucciones para el manejo de marionetas*, la memoria es una forma de establecer un vínculo con la realidad exterior y el olvido es un acto consciente de liberación en el encierro.

Los temas subyacentes en las dos piezas podrían catalogarse como modernos, porque en estos textos se habla del poder inapelable y la verdad inalcanzable, pero es en esto precisamente donde se enriquece y se modifica ese rasgo moderno, los personajes no sólo tienen la responsabilidad de exponer en sus acciones una tesis social sino que esa tesis social se cuestiona a sí misma apelando a la conciencia crítica del espectador. En definitiva, Levy- Daniel propone un teatro mixto, de pluralidad estética que guarda en su seno un cuestionamiento político que se sirve de la postmodernidad para desarticular el discurso político de esta.

ANTE LA LEY

Franz Kafka

Ante la Ley hay un guardián. Hasta ese guardián llega un campesino y le ruega que le permita entrar a la Ley. Pero el guardián responde que en ese momento no le puede franquear el acceso. El hombre reflexiona y luego pregunta si es que podrá entrar más tarde.

—Es posible —dice el guardián—, pero ahora, no.

Las puertas de la Ley están abiertas, como siempre, y el guardián se ha hecho a un lado, de modo que el hombre se inclina para atisbar el interior. Cuando el guardián lo advierte, ríe y dice:

—Si tanto te atrae, intenta entrar a pesar de mi prohibición. Pero recuerda esto: yo soy poderoso. Y yo soy sólo el último de los guardianes. De sala en sala irás encontrando guardianes cada vez más poderosos. Ni siquiera yo puedo soportar la sola vista del tercero.

El campesino no había previsto semejantes dificultades. Después de todo, la Ley debería ser accesible a todos y en todo momento, piensa. Pero cuando mira con más detenimiento al guardián, con su largo abrigo de pieles, su gran nariz puntiaguda, la larga y negra barba de tártaro, se decide a esperar hasta que él le conceda el permiso para entrar. El guardián le da un banquillo y le permite sentarse al lado de la puerta. Allí permanece el hombre días y años. Muchas veces intenta entrar e importuna al guardián con sus ruegos. El guardián le formula, con frecuencia, pequeños interrogatorios. Le pregunta acerca de su

terruño y de muchas otras cosas; pero son preguntas indiferentes, como las de los grandes señores, y al final le repite siempre que aún no lo puede dejar entrar. El hombre, que estaba bien provisto para el viaje, invierte todo —hasta lo más valioso— en sobornar al guardián. Este acepta todo, pero siempre repite lo mismo:

—Lo acepto para que no creas que has omitido algún esfuerzo.

Durante todos esos años, el hombre observa ininterrumpidamente al guardián. Olvida a todos los demás guardianes y aquél le parece ser el único obstáculo que se opone a su acceso a la Ley. Durante los primeros años maldice su suerte en voz alta, sin reparar en nada; cuando envejece, ya sólo murmura como para sí. Se vuelve pueril, y como en esos años que ha consagrado al estudio del guardián ha llegado a conocer hasta las pulgas de su cuello de pieles, también suplica a las pulgas que lo ayuden a persuadir al guardián. Finalmente su vista se debilita y ya no sabe si en la realidad está oscureciendo a su alrededor o si lo engañan los ojos. Pero en aquellas penumbras descubre un resplandor inextinguible que emerge de las puertas de la Ley. Ya no le resta mucha vida. Antes de morir resume todas las experiencias de aquellos años en una pregunta, que nunca había formulado al guardián. Le hace una seña para que se aproxime, pues su cuerpo rígido ya no le permite incorporarse.

El guardián se ve obligado a inclinarse mucho, porque las diferencias de estatura se han acentuado señaladamente con el tiempo, en desmedro del campesino.

¿Qué quieres saber ahora? – pregunta el guardián—. Eres insaciable.

—Todos buscan la Ley –dice el hombre— ¿Y cómo es que en todos los años que llevo aquí, nadie más que yo ha solicitado permiso para llegar a ella?

El guardián comprende que el hombre está a punto de expirar y le grita, para que sus oídos debilitados perciban las palabras.

—Nadie más podía entrar por aquí, porque esta entrada estaba destinada a ti solamente. Ahora cerraré.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AISEMBERG, Alicia y LIBONATI, Adriana. 2001, "Otras tendencias" en Osvaldo Pellettieri: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Tomo V, Buenos Aires, Galerna.
- ARENDT, Hannah. 1974, *La condición humana*, Barcelona, Seix Barral.
- BAUMAN, Zygmunt. 2007, *En busca de la política*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gastón. 2000, *La poética del espacio*, España, Fondo de Cultura Económica.
- BERENGUER, Ángel, 1999, "El teatro y reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX", *Drama*, Otoño 1999, p.4-17 Universidad de Alcalá, España.
- BOAL, Augusto. 1974, *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*, Ediciones de la flor, Buenos Aires.
- CAILLOIS, Roger. 1994, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DE TORO, Alfonso. 1997 "Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica" en Alfonso de Toro: *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid/Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana.
- DE TORO, Fernando. 1999, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Madrid/Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana.
- DIMEO, Carlos. 2007, *Teatro político en América Latina, un estudio sobre política, estéticas y metáforas en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel*, Valencia, Universidad de Carabobo.
- DUBATTI, Jorge. 2007, *Filosofía del teatro I*, Buenos Aires, Atuel.
- 2005, "Cultura Teatral y Convivio", *Conjunto Revista de Teatro Latinoamericano*, N°136 abril-junio, p.87-95, La Habana.
- FOUCAULT, Michel. 2009, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- GARCÍA, María Carolina. 2007 *El juego como procedimiento dramático: una metáfora del poder en tres autores venezolanos Rodolfo Santana, Mariela Romero y Edilio Peña*. (Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciada en Artes), Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- GARCÍA, Santiago. 1979 "Ponencia sobre la Creación Colectiva como proceso de trabajo en La Candelaria", Taller de teatro, N°1, abril-junio, p.5-17, Bogotá.
- GEIROLA, Gustavo. 2000, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, Ediciones de GESTOS. Colección Historia del Teatro 4.

- IRAZÁBAL, Federico. 2004, *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- JAMESON, Fredric. 1998, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta.
- JARAMILLO, María Mercedes. 1992, *El nuevo teatro colombiano: Arte y Política*, Universidad de Antioquia.
- KAFKA, Franz. 1974, *Cuentos*, Buenos Aires, Orión.
- LEVY- DANIEL, Héctor. 2005, “Política y Teatro: pensando sus relaciones”, *Conjunto Revista de Teatro Latinoamericano*, N° 136 abril-junio, p.56-59, La Habana.
- LUSNICH, Ana Laura. 2001, “Cambio y continuidad en el realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky”, en Osvaldo Pellettieri: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Tomo V, Buenos Aires, Galerna.
- PAVIS, Patrice. 2002, *Diccionario del Teatro*, Buenos Aires, Paidós.
- 2002, “Tesis para el análisis del texto dramático”, *GESTOS*, N° 33 abril, p.9-34, Department of Spanish and Portuguese of University of California.
- PELLETIERI, Osvaldo, 2001, “Modernidad, Posmodernidad y Teatro Argentino”, *Escritos*, N° 14 julio-diciembre, p 3-26, Caracas, Escuela de Artes, FHE/UCV.
- _____ 2001, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Tomos IV y V, Buenos Aires, Galerna.
- PROAÑO-GÓMEZ, Lola. 2007, *Poéticas de la globalización en el Teatro Latinoamericano*, Irvine, Ediciones de GESTOS. Colección Historia del Teatro 11.
- RODRÍGUEZ, Martín. 2001, “El teatro de la desintegración (1983-1998)” en Osvaldo Pellettieri: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Tomo V, Buenos Aires, Galerna.
- SCHULTZ, Margarita. 1997, “Relaciones entre estética y filosofía en el ámbito de la postmodernidad. Su concreción en ejemplos de arte latinoamericano” en Alfonso de Toro: *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid/Frakfurt, Vervuert- Iberoamericana.
- TARANTUVIEZ, Susana. 2007, *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Corregidor.
- ÜBERSFELD, Anne. 1989, *Semiótica Teatral*, Madrid, Cátedra.
- VILLEGAS, JUAN. 2005, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. 1º edición, Buenos Aires, Galerna.

FUENTES ELECTRÓNICAS

LEVY-DANIEL, Héctor. 1998 *Instrucciones para el manejo de marionetas*

http://www.dramateatro.arts.ve/dramaturgia/hector_levy_daniel.html

-----2001 *El Archivista*

<http://www.autores.org.ar/hlevydanield/>

----- “Teatro. Sentido y política”. La revista del CCC [en línea] Septiembre/Diciembre 2009

http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/138/teatro_sentido_y_politica.html (Recuperado 02/02/2011)

PROAÑO GÓMEZ, Lola, 2007 “Lo político” en el teatro latinoamericano

<http://www.dramateatro.arts.ve> (Recuperado 10/10/2007)

SPREGELBURD, Rafael, 2007 “La importancia de llamarse teatro”

<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/05/12/u-03411.htm>

(Recuperado 20/02/2011)