

INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

Dramaturgia del Cuerpo: Cuerpo/escrito y Cuerpo/representado en la escena. Una perspectiva de la estética del teatro y del actor en Latinoamérica.

Caso: Rodrigo García (Argentina)/Diego Aramburo (Bolivia)

José Ramón Castillo Fernández

Foz do Iguaçu
2019



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

Dramaturgia del Cuerpo: Cuerpo/escrito y Cuerpo/representado en la escena. Una perspectiva de la estética del teatro y del actor en Latinoamérica.

Caso: Rodrigo García (Argentina)/Diego Aramburo (Bolivia)

José Ramón Castillo Fernández

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria

Foz do Iguaçu

2019

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

C352

Castillo Fernández, José Ramón.

Dramaturgia del cuerpo: cuerpo/escrito y cuerpo/representado en la escena - Una perspectiva de la estética del teatro y del actor en Latinoamérica / José Ramón Castillo Fernández. - Foz do Iguaçu-PR, 2019.
145 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu-PR, 2019.
Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria.

1. Teatro - América Latina. 2. Atores. 3. Representação teatral. 4. Garcia, Rodrigo, 1952. 5. Aramburo, Diego, 1979. I. Faria, Fernando Mesquita de. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 792.028(8)

JOSÉ RAMÓN CASTILLO FERNÁNDEZ

**DRAMATURGIA DEL CUERPO: CUERPO/ESCRITO Y CUERPO/REPRESENTADO
EN LA ESCENA. UNA PERSPECTIVA DE LA ESTÉTICA DEL TEATRO Y DEL
ACTOR EN LATINOAMÉRICA.**

CASO: RODRIGO GARCÍA (ARGENTINA)/DIEGO ARAMBURO (BOLIVIA)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria
UNILA

Prof^a. Dra. Alai García Diniz
UNIOESTE

Prof. Dra. Giane da Silva Mariano Lessa
UNILA

Prof. Dr. Emerson Peretti
UNILA

Foz do Iguaçu, 12 de abril de 2019.

*Tampoco se puede hablar.
Es mejor no hablar.
Inutilizar la lengua.
Con este ruido desaparece la lengua,
la lengua aquí no sirve.*

Angelica Lidell

Resumen

Las dramaturgias del cuerpo son lecturas que se hacen de los discursos elaborados en lenguajes artísticos, que no siempre están remarcados en las letras impresas o el lenguaje cotidiano, en literatura. Se puede decir que consiste reconstruir, por medio de diferentes caminos epistémicos, ese tránsito que sufre el cuerpo escrito al ser sometido a su representación en la escena y viceversa, resultando, finalmente en una amalgama de valores simbólicos y multiculturales. El objetivo de esta investigación es diseñar las categorías estéticas de lecturas de este cuerpo y su representación donde puedan compararse las propuestas dramáticas de Diego Aramburo (1971) y Rodrigo García (1962), que se caracterizan por violentar constantemente el cuerpo literario, empleando diferentes estructuras de fragmentación del discurso. El desplazamiento de estas categorías nace desde la exploración que realiza cada uno de los autores al llevar los textos a la escena, que, luego de sufrir los embates de este proceso artístico retornan con marcas multiculturales y visiones particulares, que los transforman en cuerpos escritos dinámicos. Al emplear este método, podemos percibir que ambos autores, se unifican en la construcción de imágenes agresivas envueltas en el humor y en la ironía, es por ello que la comparación es asequible y permite sondear por nuevas categorías que puedan surgir en adelante.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo escrito, Cuerpo representado, Corporeidad, Teatro Latinoamericano.

Resumo

As dramaturgias do corpo são leituras desenvolvidas a partir de discursos trabalhados em linguagens artísticas, que nem sempre estão marcadas por letras impressas ou linguagens cotidianas em literatura. Pode-se dizer que consistem em reconstruir, por diferentes caminhos epistêmicos, as mudanças que o corpo escrito sofre, ao ser submetido pela representação na cena e vice-versa, resultante final de um amálgama de valores simbólicos e multiculturais. O objetivo fundamental da pesquisa é desenhar categorias estéticas de leituras desse corpo e sua representação, em que possam comparar as propostas dramatúrgicas de Diego Aramburo (1971) e Rodrigo García (1962), que são caracterizados por violentar constantemente o corpo literário, empregando diferentes estruturas de fragmentação do discurso. O deslocamento dessas categorias nasce da exploração que realiza cada um dos autores ao levar textos à cena que, ao sofrer os embates desse processo artístico, retornam com marcas multiculturais e visões particulares que os transformam em corpos escritos dinâmicos. Ao empregar esse método, podemos perceber que ambos autores, que se unificam na construção de imagens agressivas envoltas no humor e na ironia, tornando a comparação da pesquisa acessível e permitindo a investigação de novas categorias em um futuro próximo.

PALAVRAS CLAVE: Corpo escrito; Corpo representado; Corporeidade; Teatro Latino-americano.

Abstract

The dramaturgies of the body are readings from discourses worked in artistic languages, which are not always marked by printed letters or everyday language in literature. They consist in rebuilding, through different epistemic paths, the changes that the written body suffers, when submitted by the representation in the scene and vice versa, the final result of an amalgam of symbolic and multicultural values. The main objective of the research is to draw aesthetic categories of readings of this body and its representation, in which they can compare the dramaturgical proposals of Diego Aramburo (1971) and Rodrigo García (1962), who are characterized by constantly violating the literary body, employing different structures of fragmentation of discourse. The displacement of these categories comes up of the exploration carried out by each of the authors when carrying texts to the scene that, when suffering the conflicts of this artistic process, return with multicultural marks and particular visions, transforming them into dynamic written bodies. By using this method, we can see that both authors, despite seeking different themes and opposing styles, are unified in the construction of aggressive images shrouded in humor and irony, making the comparison of research accessible and allowing the investigation of new categories in the near future.

Key words: Latin American theater; corporeity; represented body; written body

LISTA DE IMÁGENES

IMAGEN 1: <i>Inmaculada</i> , Performance de Ruth Viguera Bravo. 2013. Chihuahua-México.....	20
IMAGEN 2 Y 3: <i>Sumando Ausencias</i> . Doris Salcedo. Bogotá, Colombia 2016.....	24
IMAGEN 4: <i>Golgota picnic</i> de Rodrigo García (2012).....	25
IMAGEN 5: <i>Crudo</i> (2004) de Diego Aramburo.....	31
IMAGEN 6: <i>Golgota Picnic</i> (2012) de Rodrigo García.....	41
IMAGEN 7: <i>Trilogía Boliviana</i> (2013) de Diego Aramburo.....	46
IMAGEN 8: <i>Golgota picnic</i> (2012) de Rodrigo García.....	73
IMAGEN 9: <i>...Feroz. La historia de las Tres Ceditas</i> (2000) de Diego Aramburo.....	74
IMAGEN 10: <i>Fragmentos Líquidos</i> de Diego Aramburo (2013).....	80
IMAGEN 11: <i>Jardinería Humana</i> (2005) de Rodrigo García.....	83
IMAGEN 12: <i>Arrojad mis cenizas sobre el Eurodisney</i> (2006) de Rodrigo García.....	85
IMAGEN 13: <i>Romeo y Julieta</i> (2013) de Diego Aramburo.....	88
IMAGEN 14: <i>Ukhupacha</i> (2016) de Diego Aramburo.....	94
IMAGEN 15: <i>La Historia de Ronald el payaso de Mc Donald</i> (2002) de Rodrigo García.....	97
IMAGEN 16: <i>La Historia de Ronald el payaso de Mc Donald</i> (2002) de Rodrigo García.....	98
IMAGEN 17: <i>Ukhupacha</i> (2016) de Diego Aramburo.....	102

SUMARIO

Introducción	13
---------------------------	----

Capítulo 1

Del Cuerpo escrito al Cuerpo representado en la escena: Una lectura sobre la construcción de las poéticas de Rodrigo García y Diego Aramburo	17
1.1. Cuerpo representado	18
1.2 El Cuerpo y sus referencias	28
1.3. Cuerpos en tránsito	33
1.4. Cuerpos como Representación en el arte y la estética de la Transgresión	36
1.5 Cuerpo representado transformado en imágenes de la transgresión, búsqueda de una estética violenta particular: el <i>trash</i>	39
1.6 De la Corporeidad escénica a la Dramaturgia corporal	42
1.7 La Dramaturgia Corporal	43
1.8 El actor como autor de la escena	45
1.9 Una conclusión que podría bien ser el punto de partida de una nueva exploración de la corporeidad escénica y la dramaturgia corporal	47

Capítulo 2

¿Desde dónde se escribe? Cuerpo y multiculturalidad dramática en Diego Aramburo/Rodrigo García.	49
2.1 El cuerpo, un proceso discursivo	51
2.2 La Multiculturalidad desde las Artes, línea epistémica	54
2.3 ¿Desde dónde se escribe?	57
2.4 Volver a la Región Literaria y sus bordes	61
2.5 Reflexión general o visión parcial	66

Capítulo 3

Comparación en las dramaturgias de Diego Aramburo y Rodrigo García -----	68
3.1 Cuerpo Violento y el discurso agresivo de <i>En algún momento de la vida deberías de pensar seriamente en dejar de hacer el ridículo</i> (2009) de Rodrigo García y <i>...Feroz, la historia de las tres cerditas</i> (2000) de Diego Aramburo -----	70
3.1.1 Rodrigo García y Diego Aramburo: Texto y contexto -----	72
3.1.2. Conexiones estéticas -----	75
3.1.3 Cuadro final -----	78
3.2 Cuerpo Fragmentado y la poética <i>trash</i> en <i>Borges y Jardinería Humana</i> (2009) de Rodrigo García y <i>Fragments Líquidos y Ese cuento del amor</i> (2004) de Diego Aramburo.	79
3.2.1 El cuerpo y sus significaciones -----	81
3.2.2 Cuerpo Fragmentado -----	85
3.2.3 El Fragmento como Representación -----	89
3.2.4 Puntos de Conexión entre los dos autores -----	91
3.3 Cuerpo Olvidado y la palabra en UKHUPACHA. Monólogo de mierda de un enano de mierda (2016) de Diego Aramburo y La historia de Ronald el payaso de Mc Donald (2009) Rodrigo García en su pieza -----	92
3.3.1 La palabra violenta que señala el cuerpo olvidado -----	94
3.3.2 Cuerpo Olvidado -----	98
3.3.3 Palabras en los cuerpos, los cuerpos en las palabras -----	105
3.3.4 Aproximación a la idea de comparar de nuevo -----	106
CONSIDERACIONES FINALES -----	107
REFERÊNCIAS BILIOGRAFICAS -----	113
ANEXOS -----	119

Introducción

Las dramaturgias corporales y el desplazamiento del cuerpo escrito al cuerpo representado es la temática que nos mantiene en vilo a la mayoría de creadores teatrales en Latinoamérica desde hace muchos años. El teatro sigue siendo una exploración ritualística y contextualizada que trata de mostrar lo que va pasando a su alrededor, y es desde el cuerpo en movimiento, que el texto escrito se desdibuja y el cuerpo es representado transformándose en lenguajes particulares que inciden directamente de manera local y después se expanden en múltiples lecturas culturales. La diatriba de las artes escénicas está en estas formas del lenguaje que se basan en los espacios particulares, tomando en cuenta que es el cuerpo el que ocupa el espacio, que aplica un símbolo y este a su vez es resemantizado constantemente. Si vamos a buscar las relaciones entre cuerpo escrito y cuerpo representado como categoría, debemos negar el uso de un modelo estándar para su estudio y permitir una variedad de posiciones y puntos de vista.

Ahora bien, se toman dos autores: Diego Aramburo¹ (1971) y Rodrigo García² (1962) en medio de un torrente de directores de teatro³ y dramaturgos que intentan buscar estas características simbólicas del cuerpo representado del actor en la escena. Estos autores exploran desde ideas que luego serán resignificadas por sus elencos y al finalizar el proceso se rescribe la pieza teatral y es publicada, dejándonos un nuevo cuerpo escrito dispuesto a ser representado.

Las variantes en las que nos apoyamos van desde este cuerpo escrito, que nace con la posibilidad de cubrir espacios que de acuerdo con la concepción letrada más amplia de la literatura, el texto literario se manifiesta en su morfología final, con elementos como la página en blanco, el texto fracturado por sobresaltos, palabras inconexas y diferentes variables. Esta categoría busca ampliar su criterio, basados en los teóricos mencionados vamos descifrando el cuerpo literario en general, abriendo otros espacios donde autor permite mostrar sus huellas

¹ Escritor boliviano, director de la Compañía Kikinteatro en Cochabamba, Bolivia, formado en teatro en Brasil, Canadá y Estados Unidos, plantea un discurso desde la agresión para exponer una estética de la transgresión, con un método de trabajo que construye sus piezas desde los resultados de su experimentación en la escena.

² Escritor argentino y nacionalizado español director de la Compañía La Carnicería Teatro y del Centro Dramático Nacional de Montpellier (Francia) caracterizado por un trabajo de performance en escena, instalaciones audiovisuales y transita en el borde entre teatro y danza.

³ Los movimientos teatrales de Latinoamérica van a sufrir una segunda potenciación del texto representado por encima del texto escrito cerca de la década de los años setenta, Ileana Diéguez (2007, p. 17) hace un recorrido por diferentes regiones, y por cada país hay un gran número de directores convirtiéndose en sus propios dramaturgos que van forjando sus temáticas y obras, en función de los conflictos en los que están envueltos. La escogencia de Diego Aramburo y Rodrigo García responde al acercamiento de parte del autor, a los métodos de trabajo e intercambio constante de comunicación con ambos, desde 2004 hasta la presente fecha.

multiculturales. Las ideas iniciales se van fraguando desde diferentes leitmotiv, por ello, encontramos aprehensiones de un texto, que necesita ubicarse en categorías, es una imposición que intentamos aplicar. Pero ¿qué ocurre cuando el texto escrito no es sólo la versión que narra la historia, sino, que va a buscar las intenciones de un lenguaje que está plasmado desde las trayectorias físicas y espaciales donde se creó? Es por ello que vamos a entrar en los vericuetos de los lenguajes no escritos y las manifestaciones de un trabajo que se ve en la necesidad de mostrar una relación de su representación desde otra óptica, y después volver a las páginas de la dramaturgia como resultado de este proceso creativo en la escena.

En este caso, el cuerpo escrito tendrá que ubicarse desde la construcción de este texto literario que será publicado por el autor y de allí nacen las nuevas interpretaciones culturales. Pero, en el caso del cuerpo representado, estamos frente a un lenguaje que está colmado de un cuerpo que trata de identificarse en función de las manifestaciones en el que estuvieron envueltos, y este cuerpo representado estará ceñido por la conversión de un símbolo que trata de encontrar las potencialidades culturales que pervivieron en un espacio de tiempo. Es allí donde lo efímero se enfrenta a las letras escritas, el cuerpo fue representado y en ese instante emanó una serie de símbolos dentro de su performance, pero luego fue registrado y depurado para llevarlo de nuevo al cuerpo escrito. Podemos decir que la dramaturgia es este juego de construcciones multiculturales, donde cada uno de los involucrados va a aportar su visión y finalmente se va recopilar un todo que tiene un lineamiento estético propio en cada uno de los dramaturgos.

En el primer capítulo, vamos desgranando el término cuerpo en diferentes acepciones, desde entenderlo como la unidad semiótica que puede servir como herramienta para encontrar los desplazamientos de la simbología de la pieza en tiempo y espacio. Para lograr esto se han separado dos grandes bloques que es el cuerpo y sus referencias; y las dramaturgias corporales, hecho que no hacemos por imposición unilateral, pues en vista que trabajamos estéticas particulares en los dramaturgos. Allí es donde vamos a encontrar la génesis de sus discursos, pero para ello hay que dejar bien claro qué es el cuerpo como representación y por qué se llega a puntos estéticos únicos. Además de esto, si tenemos un compendio de categorías debemos depurarlas y luego aplicarlas a los casos que nos interesan.

Así, esta primera parte se desplaza desde el cuerpo representado y sus referentes, por ello en el capítulo es recurrente acercarse a las formas en que se estudian las categorías corporales y cómo vemos este tránsito entre el cuerpo escrito, su representación simbólica y viceversa. Es la dinámica en la que van a obligarnos a discurrir las piezas de ambos

dramaturgos, sin embargo, es de resaltar, que las categorías van desde la semiótica, caso específico de Iuri Lotman (1996), hasta relecturas innovadoras de Víctor Fuenmayor (2012), Rocco Mangieri (2010) o Gustavo Geirola (2012) donde nos hablan de este cuerpo que no sólo se refiere al signo como acción, sino de ese cuerpo que se va integrando a todo proceso cultural. Los estadios que atravesamos nos llevan a definir o delimitar el término “cuerpo” y su aplicación a algunas obras de artes, comparsas, acciones teatrales y dispositivos escénicos para concluir en las dramaturgias corporales.

En esta primera parte vemos un acercamiento a la categorización de la estética del *trash*, y no es que estemos tratando de divagar, es simplemente que, en medio de la propuesta, esta forma de lenguaje permite que los dramaturgos se acerquen a una trasgresión del cuerpo donde hemos abierto un espacio que pueda ser visto más adelante como una conexión entre los dos. Ahora bien, este cuerpo que está siempre rescrito, resignificado y reinterpretado, debe tener un soporte teórico en cada una de las categorías, y la es la denominación que estaremos aplicando en los capítulos dos y tres.

Como segunda parte de este capítulo uno, se denomina dramaturgias corporales⁴, y se puede ver cómo este proceso de exploración del cuerpo escrito y en cuerpo representado en la escena va a finalizar en una nueva visión, hasta llegar a un punto donde los puntos de inflexión ya no son divididos, sino que se empiezan a unificar. Esto se debe a la necesidad de mostrar el recorrido estético del cuerpo no es sólo desde el punto de vista orgánico, sino que responde a una manifestación de la cultura en la que se relacionan. Avanzaremos en los caminos de las frágiles líneas donde lenguaje escrito y lenguaje corporal son acciones similares, aunque aquí nos atrevemos a emitir este juicio prematuro, porque el cuerpo escrito mostrará su incapacidad de retomar cada una de las sensaciones por las que atravesó cuando fue representado en la escena.

Al unificar estas dos grandes corrientes, pues tenemos que hay un cuerpo representado y uno escrito, se empieza a amalgamar con una dramaturgia corporal y estos a su vez se van perfilando en una categoría y una manera particular de estéticas que puedan generar nuevas lecturas. Esta investigación es parte de ese aporte a que nos vemos obligados y sobre el cual nos permite seguir sondeando lecturas de autores y directores de escena.

⁴ En el capítulo se les llama actores/bailarines bajo una nomenclatura que hemos tomado del investigador teatral italiano Eugenio Barba.

El segundo capítulo, más de conexión de los autores con sus contextos, y es que nos llaman la atención las líneas estéticas en los que se mueven los dos dramaturgos, las fracturas de discursos que son particulares, pero al buscar sus razones podemos encontrar parte de una estética que nace del mismo seno de sus contextos y los enfoques que tratan de plasmar. En primer lugar, tenemos a Diego Aramburo cochabambino, que ha desarrollado un trabajo teatral basándose en las imágenes de Bolivia, con una propuesta donde juega al sarcasmo, la ironía, el humor, la violencia, la agresividad, las frustraciones y el deterioro de sus personajes. Es un caso de apropiación de un lenguaje específico y estamos en medio de la vorágine entre lo que sus obras escritas plantean y las acciones físicas que logra instaurar en medio de la hecatombe polifónica en la que reside. Por otro lado, tenemos a Rodrigo García, argentino, nacionalizado español, que tiene una visión de Latinoamérica muy particular, trata de romper con un discurso muy violento, pero termina en la diatriba de un texto que se debate entre poesía o teatro, sin embargo, lo lleva a romper las clasificaciones en las que han tratado de encasillarlo en los últimos años. En este caso, tratamos de acercarnos a esta mirada particular y tomamos las imágenes de lo que es la propuesta grotesca y violenta, que envía desde su espacio, que muchas veces resulta incongruente, absurdo e ingenuo. Trabajamos un contexto de los autores que tratan el tema como Antonio Candido (2006), Walter Dignolo (2015), Alberto Rodríguez Carucci (2002), Iris M. Zavala (2016) y Jorge Dubatti (2011) buscando respuesta al texto escrito y sus conexiones culturales. Este capítulo termina siendo un punto de inicio para otras reflexiones e investigaciones pues estamos hablando de contexto y fijaciones políticas, que no procuramos ahondar.

El tercer capítulo es donde ponemos de manifiesto la comparación entre los dos dramaturgos con categorías puntuales, para ello hemos resuelto entrar en tres grandes líneas que podemos encontrar en función de sus escrituras del cuerpo: 1) Cuerpo Violento y el discurso agresivo; 2) Cuerpo Fragmentado y la poética *trash*; y por último, 3) Cuerpo Olvidado y la palabra. En cada uno de los apartados se tomaron piezas de diferentes períodos temporales de producción y se entrecruzan en cada una de las categorías, por supuesto, que vamos moviendo líneas estéticas y cómo estos cuerpos escritos van tomando el matiz de los cuerpos representados en la escena que los generaron.

En conclusión, este trabajo de comparación entre los dos dramaturgos está ceñido por el resultado final de sus trabajos escritos, pero encontrar el sentido de sus poéticas nos han llevado a buscar en la misma génesis de las ideas y cómo fueron construyendo cada uno de los fragmentos en los que estos se mueven. Podemos decir que los puntos de conexión entre los

dos dramaturgos entran en contexto y es una muestra fehaciente de la aplicación de una categoría de cuerpo y sus múltiples visiones.

CAPÍTULO 1.

Del Cuerpo escrito al Cuerpo representado en la escena: Una lectura sobre la construcción de las poéticas de Rodrigo García y Diego Aramburo.

Rodrigo García (Buenos Aires, 1962) y Diego Aramburo (Cochabamba, 1971) dos dramaturgos que desarrollan una línea de creación basada en la exploración y experimentación del cuerpo de sus obras, esto los lleva a elaborar discursos que transitan por el margen de estéticas de la violencia, donde el punto álgido es la transgresión del discurso con imágenes de lo grotesco y la fractura de la palabra violentando la morfología del texto. Al establecer estas líneas estéticas que pretenden agredir al espectador, ambos se acercan a las categorías de fracturar el orden y por ende esta propuesta de un cuerpo literario que genera sobresaltos, violaciones de orden gramático e imágenes agresivas, que permiten encontrar esta poética caótica que los caracteriza. Este cuerpo literario -porque se habla es del resultado escrito y por ende tomaremos el texto en su totalidad dentro de la categoría de cuerpo representado- que tiende a ser modificado y está sustentado en la fragmentación del discurso, se disgrega de manera continua para generar vacíos, tanto desde el punto de vista sintáctico, semántico y simbólico, que serán las constantes en cada una de las poéticas que sometemos a revisión.

La diatriba de las artes escénicas está en las formas del lenguaje y los espacios en los que se desenvuelven, tomando en cuenta que es el cuerpo el que ocupa el centro de atención y por ende nos lleva a la discusión de los símbolos que le rodean. El cuerpo para los dos dramaturgos está siendo representado como negación, pero este no es un modelo único para su estudio, porque, si vamos a buscar las relaciones entre cuerpo escrito y cuerpo representado en escena, los símbolos culturales en los que están desarrollándose, permiten abrir diferentes maneras de estudiarlos.

Tomemos en cuenta que el texto literario está enfocado en el cuerpo escrito (ZAVALA, 2016, p. 4), esta categorización es la necesidad única de ampliar su criterio, pues este cuerpo escrito es el punto inicial donde el autor basa sus ideas originales o leitmotiv y las necesidades un texto para ubicarse en categorías. Pero, ¿qué ocurre cuando el texto escrito no es sólo la versión que narra la historia, sino que busca las intenciones de un lenguaje que está

plasmado desde las trayectorias físicas y espaciales de un proceso artístico? Es por ello que vamos a entrar en los vericuetos de los lenguajes no escritos y las manifestaciones de un trabajo que se ve en la necesidad de mostrar una relación de su representación desde otra óptica.

En este caso, el cuerpo escrito lo vamos definir como el resultado del texto literario publicado por el autor y sus interpretaciones culturales, y el cuerpo representado en escena es este lenguaje el proceso al que fue sometido antes de su escritura final; es decir el proceso de puesta en escena y todo lo que ello implica.

1.1. Cuerpo representado.

Iniciar esta diatriba entre las formas de construcción del discurso desde la categoría de cuerpo nos lleva de inmediato a buscar en la teorización del cuerpo como unificación de conceptos y enfoques. Es necesario redefinir el concepto de cuerpo, si estamos frente a una serie de contextos donde él es punto de representación, pues encontramos que el cuerpo es esta unificación de particularidades culturales, por ende, las formas de representación del cuerpo son el resultado de su lectura, “un peso de no-sentido que no tiene nada significativo y que me aplasta” (KRISTEVA, 1989, p.9) el cuerpo puede ser la masa orgánica que trata su significación en tiempo y espacio, pero en sí, planteamiento busca la génesis de las estructuras simbólicas del cuerpo que puedan interpretarse desde lo individual y lo colectivo, por tal razón los cuerpos son amalgamas de símbolos que se construyen desde diferentes espacios culturales.

A lo mejor estemos redundando en esta definición, pero se trata de resignificar las posibilidades simbólicas del cuerpo como tal. Para Bajtin, el estudio de la literatura está impregnado de estos valores estéticos que posee la pieza escrita desde su inmanencia y luego su relación con el entorno, lo que genera un cronotopo:

O cronotopos tem um significado fundamental para os gêneros da literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinados justamente pelo cronotopos, sendo que em literatura o princípio condutor de cronotopos é o tempo (BAJTIN, 1998, p.2).

En este sentido el cuerpo literario es capaz de adaptarse a nuevas maneras de su comprensión, y desde allí nacen las categorías estéticas en las que estos se mueven. Por ello la palabra Cuerpo como categoría nos indica que se debe hacer una revisión del contexto del

mismo y encontrar estas interpretaciones semánticas que definen sus alternativas culturales. El cuerpo en la cultura es el inicio de toda construcción simbólica, de manera que podemos ver que las variantes de estudios son tan múltiples, como cada una de las acciones que estos dependen o de los actores culturales que se insertan en dicha divagación.

Los cuerpos nacen desde una visión que podemos decir “orgánica” o biológica, pero a su vez, van incorporando patrones de unificación desde el sentido de sus conexiones culturales que los hacen reaccionar de una u otra manera. Retomando a Bajtín, el cuerpo es la representación como símbolo de un espacio donde las categorías culturales se van ampliando de manera compleja, se entrelazan dejando cantidad de cicatrices o huellas en las formas físicas y psíquicas. El cuerpo representado en la escena y su posterior escritura desde la dramaturgia será impregnado por este paso constante de roce entre lo que está viviendo, cómo se va definiendo en el contexto creativo. Lo que nos indica que este cuerpo biológico en escena certifica el reconocimiento del Otro y es la respuesta del espacio donde se mueve, para que resalten símbolos tras símbolos que se van hilvanando de manera constante, tal y como indica Fuenmayor:

Desde el concepto de la corporeidad, el cuerpo no es sólo cuerpo; ni la imagen, solo sombra de las cosas, ni la escritura, sólo signo y letra, ni siquiera la lengua se compone sólo de significantes y significados. (FUENMAYOR, Víctor, 2010 p. 7)

Es una paradoja porque el cuerpo como tal en la naturaleza es llamado cuerpo biológico u orgánico, que ocupa un espacio para existir, de allí debe exponerse a su interpretación basado en signo y símbolo que serán rediseñados para enfrentar nuevas líneas de interpretación. Tal vez esta representación es la exploración dentro de un espacio que se inserta, respondiendo a un contexto mucho más amplio que tiende a ser reinterpretado, a esto el llamaremos de ahora en adelante el cuerpo representado.

En el arte el cuerpo sufre esta representación, si retomamos a Schopenhauer el sentido de las representaciones dependen de los centros en los que estos se mueven, dejando de manifiesto que los espacios del cuerpo generan una interpretación que puede ser llamada estética. Por ejemplo, el poema cumple con una función literaria siempre y que es resignificado como tal (SCHOPENHAUER, 2006 p.123).

Así mismo la danza, el teatro, la fotografía o cualquier disciplina artística tratan de moverse en sus marcos de referencia, pero a su vez dependen de quienes los observan, porque son quienes determinan la construcción de un posible discurso semántico que trata de llenar

estos espacios de la percepción. El bailarín crea su performance siempre y cuando su observador sea capaz de interpretar sus movimientos, este desplazamiento del cuerpo en el espacio trata de llenar vacíos en la percepción de sus interlocutores, que son quienes pueden desencadenar en constructos simbólicos para crear una línea narrativa. Lo que nos lleva al campo de un lenguaje particular que es reinterpretación de la obra en sí, permitiendo la construcción interna de la obra en cada particularidad. En este caso Mangieri (2010) nos remonta a una relación de la interculturalidad que es la base de creación de la obra en sí y lo que sugiere su ocupación espacial y temporal, tema que tocaremos más adelante, pero que es fundamental para la comprensión del cuerpo como hecho artístico.



IMAGEN 1: *Inmaculada*, Performance de Ruth Viguera Bravo. 2013. Chihuahua-México.

Lo inter-cultural supone previamente el reconocimiento del otro, la otredad como valor, como objeto de valor, incluso como significativo enigmático y seductor del cual todavía no conocemos sus efectos y sentidos pero que nos atrapa en la red de su producción significativa (MANGIERI, 2010, p. 105)

Esta acepción de la representación está basada en el paso de la obra en medio de su contexto, que es esta reacción del cronotopo del cual se habló con anterioridad, que es la búsqueda de un patrón que se modifica a cada instante. Pero estamos claros que se trata de buscar una respuesta ante el hecho ocurrido y generar una posibilidad de interpretaciones estéticas, que a su vez será supeditada a la construcción de un planteamiento que respira desde las múltiples miradas que él pueda generar, entonces, la representación será capaz de aparecer siempre y cuando sea consciente para quienes la observan.

Buscando un ejemplo en las instalaciones artísticas de los cuerpos objetos de los “performeros”, entendemos que tratan de crear un espacio para buscar la respuesta a un vacío que está allí en su primera concepción del hecho en sí. La interpretación de su desplazamiento depende de los contextos culturales en los que ellos se mueven, en el caso de la performer mexicana Ruth Viguera Bravo (2016, p. 45) está moviendo su cuerpo en sintonía con espacios urbanos que se apoyan en la violencia del cuerpo de la mujer como objeto. Al tener este marco de referencia de lo urbano, su trabajo se transforma en la instalación performática dentro de espacios comunes, generando un contexto de agresiones ante su propia

corporalidad. Hecho que es una constante en su propuesta, pero no sólo queda desde allí, sino que va a profundizar en la construcción de ese discurso que pretende revelar su mirada particular, unifica conceptos cuando la pieza empieza a moverse en la mirada de quienes logran entrar en contacto con ella y es donde se puede concluir que la pieza crea su espacio estético delimitado⁵.

Pero a su vez la pieza trata de convertirse en universal al llevarlas a las redes de internet y otros contextos mediáticos, donde será reinterpretada y se asignará una nueva carga simbólica. Algo que ocurre con el teatro de Diego Aramburo y Rodrigo García, donde sus cuerpos artísticos y literarios se representan recreando una dramaturgia que es la respuesta a sus planteamientos estéticos, pero al mover la obra de espacio cultural, la interpretación queda a expensas de una subjetividad propia de quienes logran tener acceso a ella. La pieza representada estará buscando una conexión con su entorno y la obra en sí es reinterpretada para sufrir adaptaciones en diferentes espacios en los que será vista o leída, y es allí donde radica este sentido de representación del cuerpo y su respuesta como elemento estético de lo que está a su alrededor,

La creación va determinando su propio devenir, de-la-mano-del artista y no en-manos-del-artista. El creador es el proponente, claro, pero una vez desencadenado el proceso creativo, se convierte en el primer lector y su habilidad principal será la de ir administrando lo que surge entre líneas, abrirle camino a lo que surge y de escoger lo más valioso y prioritario a transmitir a medida que surge, dramaturgizarlo al tiempo que sucede. (ARAMBURO, 2014, p. 101)

Los lenguajes estéticos son complejos en sí mismos, desde el signo y su interpretación, por tal motivo la literatura está conformada por un cuerpo interpretativo, pero este a su vez permite que haya una red de símbolos que se relacionen entre sí y puedan generar esta diatriba. Un tanto intrincado este punto, pues la letra como tal también genera una relectura de su estructura, pero a su vez ella es resultado de un conjunto de experiencias que el arte emplea para buscar otras alternativas de lenguajes y a esto es lo que podemos denominar el Cuerpo Representado.

El cuerpo escrito al final del trabajo en la escena, responde al resultado de una serie de reinterpretaciones y representaciones del símbolo que generan alternativas y lo convierten en intercultural, es lo que se denomina la estética del texto. La interpretación y comprensión del hecho literario transita en esta significación de espacios donde el cuerpo se mueve, para

⁵ Ruth Viguera Bravo y sus propuestas de violencia y corporalidades genera toda una discusión desde los límites del cuerpo y sus posibles dispositivos artísticos, para mayor información: <http://ruthviguera bravo.blogspot.com.br/p/performance.html> acceso: 02 de febrero 2019.

que entre en referencia con las formas y los ambientes simbólicos que lo denominan, permitiendo encontrar en la literatura una poética necesaria para definir su propia orientación, es decir, que las formas en las que se mueve el texto responden a los intereses de quienes lo observan, esta es la representación del objeto por los Otros.

Dentro de esta diatriba cada objeto artístico trata de buscar un lenguaje que no siempre está claro en la interpretación cultural, por ello este antagonismo en una convención que se mueve constantemente. Ricoeur nos va a reforzar este planteamiento desde esta representación del objeto en sí y las formas en las que se puedan observar. (RICOEUR, 2007)

En Ricoeur, estamos ante la reinterpretación interna y el objetivo es tratar de construir en medio de una serie de elementos múltiples, la construcción del discurso dentro de la imagen en lo que es en sí mismas. Entramos en los vericuetos de una relación propia del cuerpo en movimiento que trata de representarse a sí mismo, pero al unísono trata de representarse con los Otros y sus referencias culturales. La imagen que se genera desde el interior responde a un estímulo exterior y en este sentido entra en la polémica de este divorcio y unión continuo que sufre el símbolo en la representación.

Para Lotman, este mismo proceso de interpretación va desde las establecidas semioesferas culturales que puedan generar un canal de interpretaciones del hecho en sí mismo, que puede crear un contexto donde el cuerpo es estética de arte. Sobre este punto podemos introducir una visión generalizada de los patrones culturales, pero debemos concretar el sentido de la pieza y su entorno. Es un juego de perspectivas semánticas que tratan de otorgar valores y estructuras para organizar los cuerpos en él contenidos.

Así pues, la orientación a uno u otro tipo de memoria del destinatario hace recurrir, ora «a un lenguaje para otros», ora a «un lenguaje para sí»: a una de las dos potencias estructurales contrarias ocultas en la lengua natural. De ese modo, dominando cierto repertorio, relativamente incompleto, de códigos lingüísticos y culturales, se puede dilucidar, sobre la base del análisis de un texto dado, si éste está orientado a «su» auditorio o a uno «ajeno». (LOTMAN, 1996, p. 79)

El arte está en función de los contextos en los que quiere entrar el artista, hay una respuesta inmediata a una tríada donde podemos encontrar la idea inicial, el objeto artístico en sí y el objeto artístico en el contexto, entonces, la propuesta de interpretación de este cuerpo representado puede sufrir modificaciones constantes, dejándolo como una pieza dinámica y siempre abierta para ser atravesada por el símbolo cultural. En la literatura la obra depende de este cuerpo que depende de sus interpretaciones, pero también de sus observadores y su contexto cultural

Por ejemplo, para definir los géneros de la literatura -desde cualquier patrón de estilo- se ha debido hacer un estudio a profundidad de las formas de escritura, las palabras, frases hilos narrativos y morfología de la estructura literaria organizada bajo pautas específicas, que terminan por generar una clasificación taxonómica del hecho estético, y cada vez va generando mayor cantidad de recovecos que serán los que alimentan estas variantes.

Desde este punto de vista del sujeto que sufre cambios en la interpretación cultural, podemos seguir la relación entre el sujeto, el cuerpo y el espacio que plantea Hans Ulrich Gumbrecht, sobre las autorreferencias. Tal relación consiste en la posesión de espacios donde el mecanismo de aplicación de los símbolos corporales está supeditado a la interpretación de los espacios en los que se ven inmersos (GUMBRECHT, 2010 p. 106-107):

Para Gumbrecht la primera, que es la relación del sujeto se refiere a la autorreferencia de sentido entre pensamiento del cuerpo y cultura, que consiste en esta correspondencia del cuerpo como *res cogita*⁶ y su valoración como parte de ese conocimiento que está latente alrededor de los espacios que ocupa. Tal vez es lo más parecido al encuentro cartesiano, sin embargo, es una etapa fundamental de presencia del cuerpo y sus posibles lecturas.

La segunda, la autorreferencia de cuerpo como ocupación de espacio de manera “subjetiva”, haciendo énfasis en este divorcio y acercamiento de los cuerpos, aunado a la relación de su existencia como parte del “Mundo” o de una excentricidad que está planteada en la reconstrucción del espacio donde se ubique. Si nos detenemos en este punto, la autorreferencia del cuerpo no es más que la existencia del sujeto que se reivindica, considerándose patrón único de la cultura, por ende será posible visualizarlo como este elemento capaz de recrear sus significados de acuerdo a los ambientes en los que se ubica. El cuerpo tiende a ser maleable, pero mantiene elementos propios del contexto de la cultura en la que está coexistiendo y su significancia será orientada en los valores que esta pueda asignar, de allí se plantea una concepción “original” del pensamiento humano y ese *res cogita*, mencionada con anterioridad, se muestra como la única existencia desde y para el cuerpo, así como su trascendencia en sí mismo. Gumbrecht explica que siempre se resaltan los aspectos importantes del sujeto, pues el cuerpo se niega a desdibujarse y crea mundos representados

⁶ Aquí la *res cogita* se toma como referencia de “ser consciente de” que tomamos de la filosofía cartesiana, para lograr un concepto de interacción con los Otros.

como la resurrección de los muertos, el mundo del más allá o lo infinito en el tiempo de lo orgánico.

Y la tercera, la interpretación de este sujeto, desde el marco referencial que sugiere el entorno en el que se mueve, por ende, el paso del cuerpo por el contexto cultural le permite rehacer las relaciones históricas y filosóficas para generar dinámicas culturales que pasan directamente por el simbolismo del cuerpo como elemento cultural. Ahora bien, si nos movemos a esta interpretación de las autorreferencias vistas desde el arte, vamos de inmediato a esta diatriba entre lo que es el proceso creativo y la relación que él va a tener con el contexto en el que se mueve. Podemos decir que el cuerpo y sus referencias son el resultado de exploraciones culturales desarrolladas en un espacio, y de las interpretaciones de su contexto.

Si tomamos referencia desde alguna disciplina artística, como por ejemplo, las artes visuales, las propuestas van a depender de estos cuerpos representados y sus líneas de interpretación con el entorno. Por ejemplo, para la escultora colombiana Doris Salcedo⁷, la construcción de una instalación en fragmentos de papel que cubra espacios físicos del centro de la capital de su país insertando nombres y obligando al transeúnte a caminar sobre el material, es parte de una performance que busca conectar el imaginario de las desapariciones de la guerra interna, con las capacidades sensibles de quienes han sido familiares de las víctimas. Esta pieza se convierte en un cuerpo representado de materiales, que busca desencadenar espacios de reflexión, pero también es capaz de incluir el arte como parte de estos mundos de cuerpos que se desvanecen y que se representan desde espacios como el luto del cuerpo ausente. La búsqueda de este cuerpo que se va representar está constituido por la obra de arte que intenta cubrir espacios en los que el cuerpo no está y lo trata de transformar un hito dentro del tiempo, es decir, el cuerpo representado simboliza el cuerpo ausente.



IMAGEN 2 Y 3: *Sumando Ausencias*. Doris Salcedo. Bogotá, Colombia 2016

⁷ Doris Salcedo (Bogotá 1958) escultora colombiana que trabaja la memoria y el olvido, busca la representación de este vacío que dejan las voces que se pagan en los conflictos armados. El trabajo está basado en la exploración de espacios que puedan materializar y resignificar las ausencias.

Desde otra visión el caso de Rodrigo García en la *Jardinería Humana* (2009) nombra a cada uno de los desaparecidos durante la dictadura militar argentina como especie de reseña de la memoria de este cuerpo ausente, entonces la pieza literaria viene a buscar esta conexión de un cuerpo ausente que ahora será representado con un juego semántico entre señalar el opresor, pero al unísono está tratando de mantenerlo en el tiempo. Y en el caso de Aramburo, en *Crudo* (2004), aparece la mano del asesino que desmiembra el cuerpo de sus víctimas, pero son ellas la que tratan de conciliarse desde el más allá y la representación de la palabra los reseña como el cuerpo de la obra fragmentada en el relato.



IMAGEN 4: *Golgota picnic*, de Rodrigo García (2012)

Retornando a este punto de interrelaciones de los cuerpos como sujetos de autorreferencias encontramos que las formas en las que aparece el cuerpo representado en la puesta, transita hacia la rescritura definiéndose como una dramaturgia corporal.

Estas definiciones sobre las referencias del cuerpo es lo que lleva a la conclusión de enfrentar el espacio, permitiendo realizar un planteamiento estético que tenga la posibilidad de revisar elementos como la deconstrucción de la palabra como fragmento que constituye un discurso general (RICOEUR, 2007), de la imagen como elemento que acompaña el constructo permanente (DURAND, 2001 p. 128) y del texto en general que es la propuesta que se hace desde diversas disciplinas de la literatura.

Esa fractura del cuerpo representado se realiza en tres niveles, primero desde la escritura o desde su representación en la escena, luego hacer una violenta fragmentación de particularidades del texto y, por último, recopilar la polifonía del cuerpo de la obra que requiere de un proceso de explicación más amplio y detenido.

Una de las herramientas más recurrentes en los dramaturgos Aramburo y García es la capacidad de alterar el texto escrito de sus obras. Aquí, el cuerpo que llamaremos orgánico, nace del contacto, del *leitmotiv* y del roce de los actores, genera un proceso donde se representa para ir delineando el final literario como tal, es decir que el texto sufre la modificación constante y lo hace activo a cada instante. Las herramientas empleadas permiten que él se alimente de los espacios y de la temporalidad en el que se va desarrollando. En otras palabras, lo que nace desde la idea original, va sufriendo cambios desde la morfología del texto, claramente se focalizan en la negación de signos de puntuación, párrafos inconclusos, frases inconexas o palabras aisladas, que las convierten en piezas dramáticas más cercanas a la poesía, logrando romper los límites entre los géneros literarios.

Ella 2: Eso fue, agradezco, sonrío, rota, con sangre, sonrío
 ¿Por qué me siento sola, ahora? Háblame, respira, más fuerte, no estás enojado ¿No?
 Puedes acariciarme, como antes
 Me voy, sonrío ¿Está bien?
 Donis
 Donis

Ese Cuento del amor (ARAMBURO, 2006, p.17)⁸

Aunado a esto, podemos ver la creación de un espacio casi atemporal y anacrónico en la línea de sus historias, en la elaboración de los personajes y en el conflicto poético en el que se sumergen. Los discursos se acercan a la crónica cotidiana y van desarrollando un trabajo dramático sobre la violencia desde elementos sencillos, hasta la complejidad de la palabra casi absurda, por así decirlo, donde el cuerpo literario será fracturado una y otra vez, pero sus fragmentos tratan de unirse estéticamente como un todo.

Nos acercamos a un espacio donde los dramaturgos presionan la palabra en cada una de sus producciones literarias, resaltando las variaciones que sufren sus textos, pasando por diferentes etapas para su resultado final. Se debe tomar en cuenta que estaremos haciendo

⁸ En el caso de las citas de los dramaturgos se colocará exactamente como está en el texto escrito, por tal razón los fragmentos pueden resultar desalineados con referencia a las normas ABNT, pues, las líneas tienden a pasar sin orden aparente, la existencia de puntuación que rompe la estructura gramática, palabras inconexas en diferentes espacios.

referencia al proceso de génesis de estas piezas, resultado de la experimentación del proceso creativo en escena y su posterior publicación escrita.

Esta apreciación se basa en las capacidades de discurrir en cada escena y tratar de unificar los fragmentos que allí van apareciendo, lo que nos lleva al estudio del origen de ambos escritores y su vinculación con el medio cultural en el que se internan, aquí nos vuelve a conectar con la propuesta de Gumbrecht.

Sin embargo, vemos que el cuerpo escrito ha sido resultado de dos procesos: el primero, la idea o leitmotiv del discurso, luego, el tratamiento de este discurso unido al cuerpo en escena.

Las nuevas formas de comunicación implicando el cuerpo en el texto exigen un cambio de modelo de investigación con un método más interdisciplinario o transdisciplinario, así mismo el término corporeidad asimila la comprensión contemporánea del cuerpo como tema semiótico más allá de la lingüística o de las observaciones kinésicas dirigiéndose hacia la investigación de la comunicación cultural no verbal o corporal ampliada por otras ciencias como la etología de la comunicación, el psicoanálisis, la biología y la antropología. (FUENMAYOR 2010, p. 3)

La representación escrita puede ser procesada por el lector y recibirá su reinterpretación a medida que la pieza se mueve en espacios o contextos culturales. De esta manera, estamos frente a una acepción que nos lleva a dos puntos de conexión, el cuerpo escrito por el dramaturgo y el cuerpo representado en la escena que obtiene otra interpretación.

Para continuar en esta interpretación del cuerpo escrito hasta el cuerpo representado en la escena y viceversa, podemos encontrar que en los dos dramaturgos, Aramburo y García, se desplazan en cinco etapas: la primera, desde el trabajo inicial, que es una idea verbal o escrita, luego se va reescribiendo con los actores hasta la puesta en escena; allí parte una segunda etapa, la modificación de los patrones originales en los que se mueve la obra, ahora, con los aportes de cada uno de los actores, el equipo de trabajo en conjunto y afinando detalles en la construcción de la imagen del cuerpo escrito de los actores nace un lenguaje estético que expande el sentido de la palabra escrita; de inmediato una tercera etapa, las indicaciones y resumen de todo el conjunto, lo que termina en un texto forjado por diferentes percepciones y el juego creativo casi en colectivo, pero el escritor va a mantener el patrón de

su idea original que muchas veces se ve desdibujada⁹; para pasar al cuarto paso, escribir el texto final, su revisión, publicación y distribución; entonces surge la quinta y última etapa, la apreciación del lector y su reinterpretación - o puesta en escena, en caso de ser un director - y lo transforma en cuerpo abierto de referencias interculturales.

Víctor Fuenmayor expone que sobre esta correspondencia entre Cuerpo escrito y Cuerpo en escena: “El cuerpo no es tan completamente cuerpo y las artes no están tan despegadas de la materialidad corporal. Eso siempre habrá de hacerlo entender en la lectura del arte y de la vida” (2007, p. 281), trabajar las categorías de un cuerpo orgánico y luego su procesamiento de representación estética que lo transforma en cuerpo escrito y representado son los pasos para encontrar las poéticas en la dramaturgia de García y Aramburo, que son estrategias para adaptarse a los espacios que definen los lectores y al cual el escritor pretende acercarse.

1.2 El Cuerpo y sus referencias

Retomando a Víctor Fuenmayor, se plantea una revisión de las etapas del cuerpo como elemento que moviliza las estéticas dentro del arte y la literatura, para ello, se ahonda en la capacidad del cuerpo como partícula que se genera desde la naturaleza, es decir, el cuerpo inicialmente se concibe como elemento orgánico, pero va obteniendo un cúmulo de valores y patrones para su convivencia. Lotman llama a este paso “semioesferas” que son las relaciones culturales del cuerpo y sus apreciaciones recogidas, que dependen de los patrones culturales en los que se mueve el sujeto “...en el símbolo siempre hay algo arcaico. Toda cultura necesita de una capa de textos que cumplan la función de época arcaica [arjaika]. En esta capa de textos la condensación de símbolos por lo común es particularmente notable.” (LOTMAN, 1996, p.102)

El cuerpo busca estas significaciones del entorno y viceversa, porque es donde se mueve, respira, convive culturalmente y activa todas sus funciones orgánicas para incorporar la información que le circunda, serán las “referencias de su mundo” o *res cogita*, al decir de Gumbrecht, en relación con los Otros, para ello retomamos desde el psicoanálisis el término de Otro - con mayúsculas - “hemos definido como el gran Otro en tanto que lugar de la

⁹ Afirmación de Rodrigo García sobre el proceso creativo del escritor en I Mostra Internacional de Teatro São Paulo, Brasil, 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=1gxjtHIOOIA> acceso: 14 de enero 2019.

verdad, quiero decir, como lugar donde la palabra se sitúa, se instala (...) se trata del sujeto en tanto que habla y en tanto que se estructura en una relación compleja con el significante” (LACAN, 1993, p. 93). Esta autorreferencia es la alteridad o la imagen del sujeto, que él mismo se construye al reconocerse en el Otro y como ser que se identifica, se erige en medio de patrones que hay a su alrededor. Estos valores y reflejos en el Otro son las referencias del cuerpo orgánico, inicialmente, que lo convierten en este cuerpo representado que lo hacen reaccionar en el Otro.

Esto trae como consecuencia el reconocimiento de funciones en otros cuerpos y de allí se basa la construcción de un imaginario colectivo, que permite al cuerpo modificar conductas y buscar diferentes alternativas de referencias. Para llegar a esta conclusión Lacan (1998) se basa en el término de la psiquiatría estructural de Minkowski sobre “enfermedad” contraria a “salud” (ALMADA, 2016)¹⁰ para señalar que los cuerpos que están fuera de los patrones culturales no pueden entrar en la norma establecida desde institución o grupos culturales específicos. El cuerpo en su estado orgánico o biológico se fractura ante el rigor del cuerpo domesticado que representa la cultura en la que se sumerge. Por ende al cuerpo que se resiste a la dominación se le considera cuerpo enfermo y es precisamente allí donde Kristeva (1989) agregará el término abyecto para definir ese cuerpo abierto que deja ver su interior, es decir, lo orgánico es exacerbado y expuesto, y luego será empleado como herramienta para estudiar el arte desde estas categorizaciones de lo enfermo, lo abyecto, lo irónico, lo grotesco y lo obscuro.

Volviendo al caso de los dramaturgos Aramburo y García, podemos emplear esta terminología y surge este cuerpo orgánico transformado en cuerpo representado¹¹ que será determinado por la violencia del lenguaje, las imágenes construidas dentro de cada pasaje de la obra escrita, las modificaciones de estilo y morfología del texto, agresiones que los escritores emplean desde improperios, ironías y humor. El cuerpo literario va sufriendo modificaciones a medida que pasan las escenas y los cuadros. Para este punto, Kristeva (1989) de nuevo nos lleva a definir estos actos como lo abyecto, partiendo desde el psicoanálisis para definir la categoría como la suciedad, lo enfermo, el cadáver y la expulsión

¹⁰ Sobre esta acepción Henry Ey define esta categoría como “Se presenta como el orden natural de los niveles de conciencia, cuya deestructuración descubre su estructura arquitectónica.”. Citado en Almada, Roberto en Fenomenología y psicopatología en Tiempo vivido de Minkowski. Texto en línea: <http://www.robertoalmada.com/blog/wp-content/uploads/2016/01/minkowski.pdf> acceso 16 de junio 2018.

¹¹ La diatriba aquí planteada desde la inserción de un cuerpo representado que se está buscando descifrarse, por ende al estudiar las características simbólicas, se puede evidenciar que el trabajo del arte al crear una representación corporal puede terminar pasando los márgenes de interpretación.

de fluidos (vómito, sangre, heces, orina, esperma, sudor, saliva), siendo esta la base para definir la categoría estética y para definir la transición de un cuerpo literario o lingüístico a un cuerpo representado modificado en fracturas y fragmentos, desafiando el orden, ya sea, del canon o de la academia y generando esta polifonía caótica.

Ejemplo claro la obra *Jardinería Humana* (2009), de Rodrigo García, donde se violenta la estructura dramática para dar paso a frases lo que sería específicamente:

¿O me deprimó y me vuelvo loco, y sufro y me emborracho solo y me meto caballo
y me tiro por un balcón?
Hay que elegir una de dos. Es el marketing.
Gauguin se pasó toda la vida de juerga
Van gogh se pasó toda la vida sufriendo
Lautrec: toda la vida de juerga
Cioran: Toda la vida sufriendo
Celan: Toda la vida sufriendo
Warhol: toda la vida de juerga
No hace falta tener nada que decir, para ser artista, lo que hay que tener es una vida
pública que sea una pasada.
Mi regla es: no tengo nada que decir, pero si me paso, me hacen caso. Y rima.

Jardinería Humana (GARCÍA, 2009:361)

Y en el caso de Diego Aramburo en *Fragmentos Líquidos* (2011), la búsqueda desenfadada de anular los parlamentos de la obra, de insertar imágenes de lo abyecto para lograr esta fractura del Cuerpo representado de la pieza y transformarla en propuesta estética de la violencia:

. Algo.
. Más.
. Algo más.
. El estómago.
. El estómago reclama, estira, lo pide.
. Me mata el estómago.
. Pienso que no y las tripas me llevan, me estiran. Un motor, un volante.
. Las tripas.
. Tienen rumbo fijado. Cruzan el carril. Estiran. Se salen. Palpitan. Por la boca, por el culo, por la vagina. Palpitan.
. Las tripas.
. Estiran, tienen tu carne a flor de piel. Aunque sea tan conocida, tan cercana. Si no la toco me quemó, se me mueren.
. Las tripas.
. Basta.

Fragmentos Líquidos (ARAMBURO, 2011:04)



IMAGEN 5: *Crudo* (2004), de Diego Aramburo.

Las implicaciones que todo organismo induce en esta paridad entre lo orgánico y lo representado se extiende hacia la consistencia de un discurso que nace de la transgresión, para proponer una imagen “La solución indolora al principio pero calamitosa luego, fue crear un mundo de realidades ‘simbólicas’ encargado de reunir el revoltijo de lo que no podía incluirse en la ‘naturaleza’ ni en el ‘mundo real” (LATOURE, 2013: 232), lo que nos devuelve hacia este cuerpo representado que empieza a emerger en tres puntos fundamentales para su interpretación lo mental, lo social y lo colectivo, en una bifurcación de sentidos, de existencias que sugieren el cuerpo literario y artístico.

Latour sugiere que la ficción es parte de la existencia, si el cuerpo literario está diseñado de manera circunstancial en tiempo, espacio, signo y ser, se expone a una interpretación semiótica, que deberá someterse a otros contextos culturales y esta representación, en sí misma, por ende, el signo que se anexa al cuerpo escrito y literario creado será entonces el autor actuando de manera arbitraria, y su entorno lo podrá definir como arte o literatura.

Hay ejemplos claros de cuerpos representados desde el arte que se desprenden de cuerpos hegemónicos, por ejemplo, artistas como Banksy, John Cage, Angelica Lidell, Diana Taylor, Sara Kane, Pierre Boulez, Krzysztof Penderecki, David Lynch, Romeo Castelluci, Haruki Murakami, entre muchos, que nos muestran un cuerpo representado orientado hacia la categorización de lo abyecto o de la transgresión. En estos casos el proceso creativo ya fue realizado y la obra de arte o literaria será un cuerpo representado que tiene cierta característica simbólica o huella estética y por ello, se valen de recursos como flujos, emanaciones, vacíos, polifonías caóticas y transforman los cuerpos artísticos en elementos que rompen patrones de manera consciente.

No sé si pasarlo bien o mal.
 Quiero ser artista, entonces tengo que elegir porque un artista o lo pasa realmente mal o lo pasa de puta, puta madre.
 Lo que sea, pero hay que pasarse.
 Hay que pasarse pasándolo mal o pasándolo de puta madre
 Que te pasas pasándolo de puta madre. Pues muy bien. Que te pasas pasándolo mal, pues muy mal.
 Lo que uno no puede, si quiere ser artista, es pasar desapercibido. Vivir a medio gas.
 No pasarse.

Jardinería Humana (GARCÍA, 2009:360)

En este fragmento de Rodrigo García encontramos ya el proceso del cuerpo orgánico transformado en cuerpo representado y finalmente escrito, que intenta romper el orden de la estructura gramática y morfológica del texto y a su vez, construye imágenes agresivas sobre el contexto en el que se mueve el personaje. Podemos resaltar que el conjunto será considerado el cuerpo enfermo, este último término se refiere al sujeto que no está acorde con las normas que le impone el imaginario del colectivo cultural y se aísla, entonces, vemos que existe una paridad anormal-normal de los cuerpos y la palabra en representación.

También se hallan estos elementos del cuerpo orgánico transformándose en simbólico en la poética de Aramburo recurriendo a la violencia e intenta reescribir desde otras categorías más cercanas a lo abyecto.

. Un muerto. Una familia rota. Mi cabeza mi cuarto. Mi silencio. Menos voz. Yo menos.
 . Listo. Nada en la cabeza.
 . Vomitar. Hablar por hablar. Todo. Sin prejuicios. Mirada vacía. Nada en el fondo. Yo. En la luz. Luz blanca, brillante, te ciega. Expuesta. Dispuesta. Apuesta. Sobreexpuesta. Vacía. Presencia vacía. Sin risas. Sin nada. Hay que alimentarme. Listo.

Fragmentos Líquidos (ARAMBURO, 2011:6)

El convivio teatral nos indica la génesis del texto dramático en estos casos particulares “en el teatro la letra palpita in vivo, a través de formas de producción, circulación y recepciones en diferentes de la letra in vitro, encapsulada, enfrascada propia de la cultura del libro” (DUBATTI 2007:48) esta interacción de un grupo de cuerpos, que serán los actores y el equipo de trabajo, dejará la posibilidad de modificarse, pero el conjunto a su vez sufre diferencias internas, puesto que sus cuerpos tendrán que organizarse para llegar al final de la representación. Pero los cuerpos de los actores y del equipo en general, están marcados por sus propios registros culturales, sus orígenes de otras convivencias, es decir, que el cuerpo representado genera esa necesidad de regirse por patrones de grupos un tanto más acordes con sus contextos. Esto nos refiere al cuerpo orgánico, que busca afirmarse de manera natural en otros cuerpos y estos cuerpos vienen a “reconocerse” a sí mismos con los otros, convirtiéndose en hacedores de valores estéticos, que no sólo están en sintonía dentro del grupo, sino que entran en un discurso donde el autor o director los encamina.

En este punto es posible que el cuerpo representado en la escena genera una narración, desde el lenguaje verbal y físico, hasta la aparición de la dramaturgia del espacio como parte de un todo que va creciendo en el proceso creativo.

Rodrigo García se basa en frases inconexas, palabras sin sentidos para que los cuerpos orgánicos de sus actores se acerquen a una representación de sus cuerpos, Diego Aramburo en los patrones de creación de esta dramaturgia de la palabra escrita/verbal, que será el lenguaje como manipulación del entorno, para desembocar en la estética desde el margen, pero usando los patrones culturales particulares en los que se mueve. Es necesario entrar en esta definición de un cuerpo orgánico que se adapte a nuevas manifestaciones del arte, y en ese momento transformarse en cuerpo representado, lo que nos trae a una segunda reflexión.

1.3 Cuerpos en tránsito.

El Cuerpo busca entrar en contacto con su entorno y se dibuja en el espacio, esta nueva dramaturgia que trata de escribirse en líneas, resultando un cuerpo transformado en símbolos. Saussure indica que el signo es arbitrario, “...lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, puramente física, sino su huella física, la representación de él nos da el

testimonio de nuestros sentidos” (SAUSSURE, p. 96-97), por ello podemos afirmar que el cuerpo reconoce este significado a medida que crece y los estadios en los que se desarrolla lo llevan a responder a su adaptación en el contexto, pero luego, en pos de una manifestación de símbolos mostrará una nueva representación, permitiendo múltiples interpretaciones. En este punto, el cuerpo representado puede denominarse como cuerpo semiótico que se reescribe y se reinterpreta a medida que se inmiscuye en cada una de las observaciones que se le van atribuyendo.

La representación y tránsito entre el cuerpo orgánico y el cuerpo representado, permite ver el origen de los dos dramaturgos en estudio, porque atraviesan la creación teatral y culminan en la palabra escrita. Para el teatro las normas y patrones de actores o bailarines son parte de esta búsqueda del símbolo, pero al mismo tiempo se representan y se reinterpretan agregando su visión particular. Podemos indicar que el cuerpo empieza a emitir mensajes a manera de signos y después serán manifestados en símbolos que los construyen en resultados estéticos.

Rodrigo García indica que los actores se someten a arduas faenas de trabajo creativo y serán inducidos para que su cuerpo sea parte de esa representación del lenguaje. De allí, comenzará el registro de las alternativas que de él se desprenden. El cuerpo empieza a transformarse en la palabra - retomando a Saussure - y esta representación corporal será la línea afectada por la interacción con los demás componentes de la escena.

Sobre este punto, Gustavo Geirola nos indica que el paso del cuerpo biológico o natural al cuerpo escénico o representado está marcado por las propuestas de la palabra del autor, el director, los actores, los bailarines, los músicos, los técnicos del teatro y, por último, del público y la crítica teatral. Desde ellos, la pieza se modifica a medida que pasan las horas y los días, dejando esta interpretación desde la polifonía del hecho artístico, hasta su transcripción textual en hecho literario “Tanto la escena como el espectador son mirados por ese Otro, registro simbólico de las convenciones, del pacto socio-cultural, entre otras cosas. Sin embargo, ese Otro, de cuyo deseo y de cuyo discurso depende el sujeto” (GEIROLA, 2012, p. 238).

Aquí podemos indicar que el cuerpo escrito en los casos particulares de Rodrigo García y Diego Aramburo nace de una idea, luego el contacto con su equipo de trabajo lo transforman en cuerpos representados en la escena.

Pero el conflicto se presenta al momento de cerrar este ciclo de información y modificación de la creación dramaturgica, porque posiblemente queda en una recopilación caótica, que permite al cuerpo escrito, que es la dramaturgia como tal, aparecer como resultado de un largo proceso de interpretaciones. Ahora bien, en esta categoría de cuerpo escrito reaparece el cuerpo representado en la escena y luego se fractura, pues mantiene no sólo el registro del acontecimiento escénico, sino que se unifican los fragmentos de esta visión polifónica. El autor recoge las impresiones o aportes que realiza cada uno de los miembros (actores, músicos, técnicos) con los que se relaciona y construye un nuevo cuerpo escrito que se adaptó sus circunstancias culturales.

Regresando a la literatura, las imágenes de los cuerpos que construyen y relatan los dramaturgos García y Aramburo, permiten ver el juego del autor debatiéndose entre ficción y no ficción, o del hecho que su creación muestra de lo que está experimentando “el juicio de la unidad del acto ético histórico y real es su realización, y lo referimos a cierta unidad teórica, desde el interior de su contenido semántico no hay salida hacia el deber ser y hacia el acontecimiento del ser único y real” (BAJTIN 1997 p.14) Entonces encontramos un relato colmado de acciones como hipérbolas y exageraciones que no se pueden desligar de ese cuerpo que se revisa a sí mismo.

La inmanencia del texto escrito es el nuevo cuerpo que fue representado en la escena, resultado de este proceso forjado por la significación de un espacio que le fue impuesto, se realizó una lectura particular y el escritor planteó esta creación final escrita.

En el caso de Aramburo se vincula con las variaciones culturales en la que se encuentra, desde el punto de vista fenomenológico podríamos decir que sus temas son recurrentes sobre el contexto andino boliviano en el que se mueve, donde hay una carga cultural bastante llamativa sobre discriminación, violencia, abuso de poder y maltrato de género y podría ser un camino para entender esta propuesta. Pero intentamos revisar ahora desde el texto escrito, que será su cuerpo representado para resaltar la particular forma de romper con la gramática y morfología del texto original, dejando sólo palabras inconexas y personajes que se contradicen una y otra vez, hablando desde diversos espacios anacrónicos, por un lado, pero luego la inclusión de las imágenes de lo violento, lo grotesco y la ironía.

Al unir estas dos propuestas (morfología gramatical e imágenes metafóricas) se genera una poética de lo caótico donde prevalecen los saltos vertiginosos de frases sin sentido, los vacíos y los silencios largos con grandes arremetidas de palabras casi inconexas.

. Reglas.
 . Tengo para regalar.
 . Tengo regla para regalar.
 . Te arreglas. Te reglas. Te regalas. Te regalan. Te regañan. Te reniegan. Te riegan. Te friegan. Te restregan. Te niegan. Reglas. Regla. Sangre. Saliva. Saliva dulce. A montones. Regla para regalar. En la espalda. Mi lengua es dulce. En la espalda.
 Silencio.

Fragmentos Líquidos (ARAMBURO, 2011, p.8)

1.4. Cuerpos como Representación en el arte y la estética de la Transgresión

Una de las interrogantes en el arte y la literatura la representación del cuerpo y sus maneras de manifestarse como elemento orgánico y simbólico, nos lleva a un resultado en la interpretación, porque a medida que se visualiza el contexto cultural, se trazan nuevas formas de lecturas en el espacio y el tiempo. Se revisó con anterioridad la transformación del símbolo que fue sujeto a las disposiciones de la cultura, ahora bien, en el caso de Rodrigo García y Diego Aramburo, el proceso de creatividad desde cuerpos representados es la base de su dramaturgia, pero al mismo tiempo se convierten en cuerpos basados en la palabra de manera violenta para buscar la polifonía y con ella la transgresión del texto inicial.

Desde el *leitmotiv*¹², pasando por la interacción con el elenco y luego la recopilación de la información para transformarla en un cuerpo representado de literatura. En Rodrigo García el discurso se construye desde un roce con el elenco, y esa representación del cuerpo que emana símbolos para interferir en el proceso va desde el performance corporal en cada sesión de trabajo, hasta los comentarios, las representaciones desde el interior de la creación, la palabra escrita o verbal, mensajes, frases manipuladas por el autor para armar un universo donde prevalece la transgresión del cuerpo en la escena y la violencia constante.

La representación del cuerpo en diversas semioesferas, a decir de Lotman¹³, debe ser revisada desde tres puntos de vista, una primera, que será la transgresión de cuerpo escrito original, segundo, propuesta de cuerpo representado en escena; tercero y último, representación escrita del cuerpo después del proceso para ser entregado al lector, y este

¹² El *leitmotiv* es libre, Geirola indica “Puede, como dicen algunos directores, desentenderse del público, pero lo quiera o no, su proyecto obedece a un tipo de espectador. A partir de lo dicho sobre las estructuras freudianas, podemos decir que hay tres posibilidades estructurales o lógicas para que el montaje vehiculice esa relación: neurosis (histeria, obsesión e incluimos la fobia), perversión (sadismo/masochismo, exhibicionismo/voyeurismo) y psicosis.” (Geirola, 2012:241)

¹³ Lotman, obra citada.

tendrá la capacidad de buscar las aristas culturales o categorías que considere pertinentes, de acuerdo a su apreciación cultural y simbólica.

Las obras dramáticas tanto de García como de Aramburo son manipuladas adrede directamente, de allí que veamos diferentes maneras de introducirse para encontrar las fracturas de este Cuerpo violentado en el texto morfológicamente, empleando recursos como grandes líneas discursivas, enormes vacíos, silencios y violación de los signos de puntuación, sin fórmula sobre la escritura. Para ello también se anexa el uso desenfrenado de adjetivos, sustantivos y sin conectores.

A los recién nacidos: tened piedad de los pañales
 A los presidentes: tened piedad de vuestros soldados
 A los soldados: tened piedad de vuestros enemigos
 A los futbolistas: tened piedad de la hinchada
 A los tenistas: tened piedad de los jueces de línea
 A las chicas guapas: tened piedad de los espejos
 A las feas: tened piedad de los lápices de labios
 A los ejecutivos: tened piedad de la cocaína
 A los políticos: también

Jardinería Humana (GARCÍA, 2009, p.362)

Al revisar este texto y su estructura gramatical, vemos que en Aramburo la palabra fluye sin medida, llegando incluso al punto de la fractura del discurso como vacíos y silencios en la estructura sintáctica de la pieza, pero también podemos verlo desde la estructura de un cuerpo gramatical morfológico donde las palabras corren entre páginas, se desprenden en medio de trifulcas del absurdo y la exacerbación de las palabras:

. Qué?
 . Me multiplico. Di algo.
 . La de las tripas.
 . Quién eres?

 . Quién eres?

 . Quién putas eres?
 . Las distancias.
 . No existía el tiempo cuando estaba en mi casa. Sólo las estaciones. La paz. El ruido. Ahora. Las calles y el tiempo. Tengo que lograrlo. Antes de las once.
 . Respirar profundo. Todo de nuevo. Yo aquí, tú allá, iguales pero distintas, hay distancias, ok?
 . Ok.

Fragmentos Líquidos.(ARAMBURO, 2011. p.10)

Ante esto podemos llegar a la conclusión que los autores se permiten cuestionar y cuestionarse a sí mismos dentro de cuerpo escrito, en esa posible interacción con el contexto

cultural que los arrastra a un pensamiento fracturado, pero al acercarnos a este aspecto fenomenológico, podemos revisar a Edward Said y su propuesta de un autor que va construyendo su discurso en concordancia con lo que le rodea, “O exílio, a migração e o cruzamento de fronteiras são experiências que podem nos proporcionar novas formas narrativas” (Said: 126)¹⁴ pensando siempre desde la visión de dónde proviene y eso genera una manera particular de enlazar las ideas.

Y me alegré,
ya que morir
—me parece—
no debería ser
un verbo.

LISTADO DE REPRESORES y TORTURADORES
del período 1976 a 1983 en Argentina
indultados por Carlos Menem en 1990

Teniente General Jorge Rafael Videla
General de División Luciano Benjamín Menéndez
Teniente General Roberto Eduardo Viola
Teniente de fragata Alfredo Ignacio Astiz.

Jardinería Humana (GARCÍA, 2009 p.364-365)

En el caso de Aramburo, su tránsito por diferentes etapas de creación en diversas ciudades de Bolivia lo han llevado a generar un estilo agresivo para crear sus imágenes. Allí podemos encontrarnos con las variantes de un discurso que va en búsqueda de un lenguaje propio con situaciones que se refieren al Latinoamérica. La propuesta literaria se impregna de esta teoría, y esto es lo que transforma el texto en una seguidilla de contradicciones, de ambivalencia y de términos polifónicos que no se detienen en ningún instante.

. En Francia el pan se vende por minutos. En Bolivia el pan se rompe. Los minutos también.
. Tengo que lograrlo. Antes de las once. No puedo seguir. Después de las once. Algo pasa. Algo. No quiero que pase algo. A las once. No quiero. No puedo. Qué. No sé. Quiero saber. Qué. Algo. No quiero que pase. No quiero saber qué. No quiero.

Fragmentos Líquidos (ARAMBURO, 2011 p.13)

¹⁴ En este momento podemos nombrar a Edward Said, pero en el capítulo dos vamos a definir los espacios en los que se mueven los autores en estudio, para definir sus características espaciales, regionales, procesos de representación y su correspondencia con estas estéticas particulares.

1.5 Cuerpo representado transformado en imágenes de la transgresión, búsqueda de una estética violenta particular: el *trash*.

Para iniciar esta categoría del *trash* que resulta importante incluir para luego aplicarla a las poéticas de Aramburo y García, y para ello vamos a revisar la acepción de Pedro Alzuru que indica:

El *trash*: inmundicia, basura, desecho, es una categoría estética que se estudia cada vez más en Occidente, aunque es menos conocida que la categoría del Kitsch, con la cual guarda semejanzas y diferencias. Trata de una apreciación de los aspectos bajos de la existencia, de la cual encontramos referencias pioneras y significativas en Nietzsche y Bataille. Nietzsche, opone al idealismo, adorador de la bella apariencia, el hombre subcutáneo, la carne sangrienta, las vísceras; excrecencias, heces, orina saliva, esperma. Bataille, dirige su atención a los fenómenos impuros y degradantes de la vida humana, la descomposición, lo malsano, todo lo que la hipocresía social trata de esconder. (ALZURU, 2011 pag. 9)

Para ambos, la verdadera experiencia estética no estaría en el gusto sino en el disgusto desde el cuerpo escrito que también es violentado desde las palabras y su contenido semántico como las formas en que está organizado, el tema, el título y los improperios que permiten ver esta actitud de patrones violentos, buscando siempre la acepción ante lo prosaico. El cuerpo es representado desde esta visión que podríamos denominarla, “poética de la transgresión”, y el cuerpo representado se abre en líneas de exploración de lo grotesco, lo abyecto, lo obscuro y la violencia, dejándonos una mirada desde la poética del *trash*¹⁵ “tiene que ver con el sacrificio de la imagen tradicional del hombre, plena y digna, la pérdida de sí a través de la ebriedad, el deseo sexual, el éxtasis que trasgrede todo límite del pudor.” (Alzuru, 2012, p. 14), tomamos esta categoría para cerrar el ciclo de la transgresión del Cuerpo escrito para revisar las imágenes que allí se contienen.

El cuerpo abyecto es la manifestación del *trash*, por tanto, el cuerpo representado tendrá repercusiones al buscar estas imágenes en las escenas o cuadros de las piezas literarias. Usando la modificación morfológica de la palabra, nace el uso indiscriminado de las hipérbolos como herramientas discursivas y aparece esta poética del *trash*, como huella característica inminente en cada obra, personaje e imagen.

Por esta razón retomamos a Bajtín cuando nos indica que para encontrar la manifestación del arte en la transgresión, el cuerpo se refugia en la ironía, el humor, la risa, la

¹⁵ Categoría donde la dramaturgia de Rodrigo García y Diego Aramburo coinciden por completo y proyectan su estética.

sexualidad, lo pornográfico, la expulsión de los fluidos para ser representado desde una hipérbole exagerada, es decir, que el lenguaje pueda modificarse e iniciar la construcción de imágenes que se mueven desde los márgenes del canon -se podría decir- y dejar de manifiesto las fracturas del discurso adrede “El canon grotesco debe ser juzgado dentro de su propio sistema(...)No interpretamos la palabra «canon» en el sentido estrecho de conjunto determinado de reglas, normas y proporciones, conscientemente establecidas y aplicadas a la representación del cuerpo humano.” (BAJTIN, 2003, p. 26)

El cuerpo desde el margen del canon se extiende hacia imágenes en cada una de las fases de la creación, sigue en búsqueda de profundidades estéticas que alimentan esta deformación del sentido literario. Surgen las fracturas a medida que crecen las imágenes, desde hacer referencia a fluidos como semen, vómito, saliva, sangre y podemos determinar que hay una visión estética que va hacia lo abyecto y se transforma en representación de escritura. Las imágenes gráficas inciden en ruidos y polifonías de lo cotidiano, para generar caos dentro del lector y empieza una fase de ironías a través del humor con el cuerpo abierto, buscando entrar en conexiones con lo oculto, “Si lo que distingue una palabra de un registro de lenguaje es hablar a otros (mensaje), palabra plena, la palabra comprometida está fundada en la estructura de la palabra invertida.” (ZAVALA, 2016, p. 40)

Y es aquí donde entra de manifiesto esta paridad entre emitir las imágenes desde el margen para denunciar al centro. Pero es necesario dejar claro que estas imágenes son parte del contexto donde los autores se representan, aunque esta propuesta no se acerca a la autobiografía del autor, sí encontramos que están buscando esta manifestación que es en sí parte de su historia de vida.

Tragué, mentí, olvidé, dejé mi cama perdida de sudor, acepté, convencí, enfermé,
pensé, arañé y mordí.
Sostuve, me enfrenté, maldije, me tronché, lloré y me olvidaron.
Palpité, olvidé, suavicé, perduré, me limpié.
Contuve la respiración, defendí una idea, me alegré de una muerte.
Disfruté, me sacié, maldije un nacimiento, perdí la razón.
Perpetué, observé, chupe, me arrastré, curé yo sola mis heridas.
Me recobré, volví sobre mis pasos, se soldaron mis huesos en 15 días.
Tuve hijos, me alegré, celebré, llegué tarde, hablé para arreglar las cosas.

Jardinería Humana (GARCÍA, 2009 p. 364)

En el caso de Aramburo, su tránsito por esta estética de la transgresión de las imágenes que va elaborando en el texto escrito, desencadenando un discurso violento que se sumerge en la estética del *trash* o de lo abyecto.

- . Basta.
- . Basta de violencia.
- . No estires los pelos.
- . No estires mis labios.
- . Mi vagina.
- . Ya?
- . Yo ya? Tú ya. Ya?
- . Yo?
- . Tú. Tú. Tu lengua. Tú.
- . No digo?
- . Qué dices?
- . Qué quieres que diga?
- . Quiero decir algo.
- . Quieres decir tu nombre.
- . No.

Fragmentos Líquidos (ARAMBURO, 2011, p. 09)

El proceso literario está basado en las múltiples etapas donde se involucra el autor y el resultado final es una mirada particular del planteamiento de su estética, que se resume en su propuesta poética. En el caso de Rodrigo García y Diego Aramburo, la construcción de sus dramaturgias inicia desde una idea escrita o verbal, después se experimenta con los cuerpos de los actores que alimentarán el texto, junto a todo lo que representa su dinámica en la puesta en escena, para definir la totalidad del cuerpo literario.



IMAGEN 6: *Golgota Picnic* (2012) de Rodrigo García.

En este punto el cuerpo escrito es la idea original que se transforma en un proceso de símbolos culturales, anexando información desde miradas multiculturales, el exilio o la búsqueda de un lenguaje que recree imágenes que emergen desde la transgresión de este cuerpo y lo transforman en cuerpo representado.

Este recorrido muestra las variaciones del discurso como cuerpo representado, exalta las imbricaciones que de él emanan, aunado al cruce de ideas que lo construyen en su totalidad, dejando ver un nuevo cuerpo escrito que se modificará luego como hecho cultural.

1.6 De la Corporeidad escénica a la Dramaturgia corporal.¹⁶

Para comprender el resultado de la producción literaria de Diego Aramburo y Rodrigo García, debemos hacer una revisión de los procesos físicos que van del lenguaje corporal al lenguaje escrito de sus obras, es por ello que debemos examinar los procesos de cambio en la experiencia con quienes trabajan, reescribiéndose en los cuerpos de sus actores y luego haciendo una relectura de su trabajo final que será realmente la publicación del texto, tal y como lo indica Rodrigo García en el prólogo a *Cenizas Escogidas*:

Los tramé mientras ensayaba las piezas y no creo haberles prestado la atención que puse en cada actor o en los sonidos de los instrumentos musicales en directo. Sin vergüenza ninguna digo que fui más cauteloso con un palmo del espacio escénico que con una frase escrita (GARCÍA, 2009, p. 9).

Ahora bien, este proceso es o que debemos separar bien los términos de Corporeidad, Cuerpo escrito y Dramaturgia corporal que es el punto final de esta disertación y los resultados poéticos de Aramburo y García.

De acuerdo con Víctor Fuenmayor, la corporeidad escénica es la apropiación del espacio por parte del actor que transforma su cuerpo en herramienta para ocupar el espacio, esto lleva a un desplazamiento y construcción de un lenguaje que se traduce en arte, como parte de las convenciones multiculturales, pero al mismo tiempo inicia un proceso de construcción de discurso que se denomina dramaturgia corporal (FUENMAYOR 2012, p. 67). Dentro del teatro se presentan dilemas sobre las formas de representación en las que se desarrolla la escena, es decir, se buscan las formas de lenguaje corporal para insertarlas en sus

¹⁶ La Dramaturgia corporal es la base de la escritura teatral, que termina transformada en letra escrita.

espectadores transformándose en corporeidad, así, los cuerpos se convierten en dramaturgia corporal.

Sobre este punto Gustavo Geirola nos indica que el paso de este signo orgánico al código simbólico es impregnado por propuestas de la palabra del autor, el director, los actores, los bailarines, los músicos, los técnicos del teatro, y, por último, del público y la crítica teatral. Desde ellos, la pieza se modifica a medida que pasan las horas y los días, dejando esta interpretación desde la polifonía del hecho artístico, hasta su transcripción textual en hecho literario “Tanto la escena como el espectador son mirados por ese Otro, registro simbólico de las convenciones, del pacto socio-cultural, entre otras cosas. Sin embargo, ese Otro, de cuyo deseo y de cuyo discurso depende el sujeto” (GEIROLA, 2012, p.238). El cuerpo representado en la escena, nos permite ver las diversas formas que el actor toma los impulsos energéticos de su cuerpo y los transforma en movimiento de manera activa, sin buscar la conciencia corporal adrede (CASTILLO, 2010 p.7).

La corporeidad escénica es ese proceso sobre el que trabajan los dramaturgos para ir hilando el resultado final de las narraciones que le son propias, por ello, es el momento donde el cuerpo sufre sus cambios dependiendo de las visiones en las que se ve atrapado y deja su estado cotidiano y lo transforma en extracotidiano, es un artificio en sí mismo, punto que lo convierte en el centro de existencia de las artes escénicas y donde su energía es modificada para ser llevada a un nuevo proceso de conciencia. En los casos de Aramburo y García es necesario revisar este paso desde cinco lineamientos que bien podrían llevarnos hasta la definición clara de la corporeidad y cómo se genera la dramaturgia corporal, que son: primero lo cotidiano y extracotidiano; segundo, cuerpo y espacio escénico; tercero, corporeidad y convivio teatral; cuarto, la pre-expresividad; quinto y resultado final, la Dramaturgia corporal.

1.7 La Dramaturgia Corporal.

“Un cuerpo que vive es un cuerpo habitado” Renzo Casali¹⁷.

Esta propuesta de las visiones del cuerpo y su relación con el espacio escénico para transformarse en corporeidad y de allí el origen de la dramaturgia corporal, comienza desde esta frase de Renzo Casali (1996) que se señala este cuerpo que respira, que vive y que siente

¹⁷ Diciembre 2007, recibimos un Taller de Dramaturgia Corporal con Renzo Casalli en Rosario, Argentina donde estuvimos envueltos en un proceso intenso de revisión de las formas en las que el cuerpo traza un discurso desde el escenario a medida que van pasando los minutos y termina por involucrar todos los elementos que le rodean.

todo lo que le rodea, es el inicio de la formación del actor, por eso un actor debe estar claro que su herramienta primordial es su cuerpo, que sólo él está frente al espacio que le exige una interiorización de su vida, de su sentido de existencia.

La corporeidad escénica aparece en ese estado de integración donde el cuerpo ocupa un espacio, con un horizonte “definido”, - decir esto, es tan ambiguo como tratar de definir términos como realidad y ya se entraría en la polémica Kantiana o Cartesiana -. Es un cuerpo capaz de generar su presencia, pensar en lo que puede crear el cuerpo, parafraseando a Peter Brooks (1990), es un cuerpo que está en el espacio, es un cuerpo que trata de afinarse como un instrumento y mostrar su existencia, visible o invisible, pero allí está.

El cuerpo simplemente realiza acciones sobre las que se establecen las formas de creación, que pueden o no, estar marcadas dentro de un proceso predeterminado. Simplemente, el cuerpo es lo que está allí, trata de absorber toda la energía que le rodea, procura expandirse y buscar la forma extracotidiana de su lugar, es la *performance*. Esta energía sobre la que se intenta dosificar para llegar al proceso creativo es el punto final de toda acción de exploración corporal y artística.

De igual manera, el cuerpo requiere de un condicionamiento sobre el cual pueda hacer de la pre-expresividad un proceso “natural/inducido” en la conciencia del actor, es como la propuesta de Stanislavski sobre la actuación, que indica que el actor debe aprender la letra del texto para posteriormente olvidarla y poder deslastrarse de posibles inflexiones que él cree le sugiere el autor (los actores prefabrican personajes que luego es complicado deslastrar), pero debe enfocarse más en el trabajo emocional, en la construcción física del personaje, de la misma manera el proceso pre-expresivo es una necesidad insoslayable que requiere de un actor/bailarín que trate de estar en estado “alerta” o “standby”, que logre desprenderse de su corporalidad cotidiana para aparecer en su corporeidad escénica. Sobre este punto Mangieri indica:

Me uno a la tesis de que definitivamente la teoría y la técnica de Constantin Stanislavski representa sin duda el producto más elaborado del teatro burgués del siglo XVIII y XIX y al mismo tiempo la culminación de una estética basada en una determinada teoría del personaje fundada en buena parte en las teorías psicológicas de occidente, pero, carente de otros referentes antropológicos cuya importancia sigue siendo para mí fundamental para la formación del actor contemporáneo. (MANGIERI, 2010 p. 104-105)

Es un trabajo arduo que sólo se logra con la repetición de secuencias físicas una y otra vez, vemos cómo este cuerpo biológico comienza a ser un cuerpo representado y de allí va hacia la dramaturgia corporal.

La corporeidad escénica y la dramaturgia corporal, son parte una de la otra, en el mismo momento en que se comienza a explorar el cuerpo del actor/bailarín comienza la definición de dramaturgia que será incluida en la puesta en escena, consciente o inconscientemente del cuerpo que emite señales, valores, impulsos, movimientos que definirán los procesos creativos y de nuevo el cuerpo estará en constante movimiento interno y externo, para finalizar en la explosión de energía que intentará contar una historia.

El compromiso de esta dramaturgia corporal comienza desde la rutina del training diario, de períodos extensos para que el condicionamiento sea más efectivo y el actor pueda estar más tiempo en contacto con su potencial, logre explorar su interior para luego buscar el exterior. Es un proceso donde el cuerpo no se detiene, y aprende a tonificarse más rápidamente con estiramiento muscular y un soporte físico que se deja llevar por la fatiga para que se vaya dosificando. Además de incorporar las secuencias de ritmos y contrarritmos que desembocan en el juego dramático de imágenes sencillas, que poco a poco se van dejando descubrir en relaciones interactorales más complejas permitiendo que las formas de expresión artística se dejen vislumbrar al cabo de unas cuantas sesiones.

1.8. El actor como autor de la escena.

¿Es posible realizar un trabajo teatral sin actor? ¿Es posible definir “El teatro” sin actor? ¿Es posible que toda acción dramática se desarrolle y tenga un hilo de acción sin el actor? Son preguntas que surgen de la exploración desde los cuerpos en escena.

Tanto para Diego Aramburo como para Rodrigo García los procesos de escritura atraviesan estados y conflictos con quienes conviven porque antes de dramaturgos son directores de escena. Entonces se corrobora que el actor es el punto neurálgico de la acción teatral, no es posible un teatro sin actor, el actor es el mismo personaje que siempre ha existido desde la primera mimesis de la naturaleza, que de acuerdo con Aristóteles envía una serie de señales y los actores empiezan a seguirle, a imitarle construyendo un concepto de lo artístico. El cuerpo en escena está adaptado y condicionado para realizar la *performance*,

tratando de comunicarse. Esta gestualidad es innata y el actor la toma para desarrollar su cuerpo de manera consciente y desemboca en una *performance*.

Las nuevas formas de comunicación implicando el cuerpo en el texto exigen un cambio de modelo de investigación con un método más interdisciplinario o transdisciplinario, así mismo el término corporeidad asimila la comprensión contemporánea del cuerpo como tema semiótico más allá de la lingüística o de las observaciones kinésicas dirigiéndose hacia la investigación de la comunicación cultural no verbal o corporal ampliada por otras ciencias como la etología de la comunicación, el psicoanálisis, la biología y la antropología. (FUENMAYOR, 2011, p. 3)

El actor trasciende esta corporeidad cotidiana, se basa en su cuerpo, adaptado a una especie de presión que sólo el escenario le lleva a configurar y concientizar. Es decir, podemos ver miles o millones de personas con sus performances cotidianas, pero realmente, el actor es quien se dedica a esta exploración consciente, revisa su entorno cultural y lo traduce en la construcción de su cuerpo en símbolos escénicos. Por ello el actor de manera consciente o inconsciente trabaja en la construcción de una poética que desarrolla una corporeidad extracotidiana, y es efectivamente, el actor el único con capacidad de realizar la performance, ya sea desde su cuerpo en vivo, dejando deslizar los fluidos en su accionar. Por esta razón en el estudio y la exploración del cuerpo con los elencos que trabajo de Aramburo y García es fundamental para entender los giros gramaticales en los que están inmersos y las imágenes que proponen, donde se activa la conexión donde la performance del actor esté diseñada para los escenarios, pero de la misma manera el actor es parte integral de un universo mucho más complejo es llevarlo a la escritura.



IMAGEN 7: *Trilogía Boliviana* (2013) de Diego Aramburo.

1.9. Una conclusión que podría bien ser el punto de partida de una nueva exploración de la corporeidad escénica y la dramaturgia corporal.

Trabajar en Latinoamérica los procesos creativos nos lleva de inmediato a la elaboración de un discurso que busca desafiar los cánones y explorar un lenguaje que entra en sintonía con cada uno de los imaginarios en los que se mueve. La dramaturgia corporal que alimentan los actores y se emplea como herramienta en el proceso de escritura en Diego Aramburo y Rodrigo García nos encontramos en las siguientes acepciones:

En primer lugar, un proceso de dramaturgia que están explorando desde sus actores, la relación interna entre lo que se desprende de la experimentación gestual y el discurso que inicialmente se plantea, es decir, nos vemos ante laboratorios del gesto que se van desglosando en experimentaciones del performance, de la exploración antropológica y en una concepción de las artes escénicas que van eliminando los límites con otras actividades artísticas (artes visuales, danza, audiovisuales).

Como segunda acepción, una adaptación del cuerpo del actor a las formas de los contextos culturales en lo que se ve comprometido, llevando desde luego, la carga cultural suya y la del director, para luego confrontarla con la del autor y dejar que los procesos de creación se desprendan en diferentes circunstancias. Tal y como lo indica Renzo Cassalli (1996, p. 208) y su dramaturgia del cuerpo, el actor siempre está en estado de alerta aun fuera de su estructura extracotidiana, en otras palabras, que él constantemente está revisando las posibles soluciones a las que se les somete. El cuerpo del actor es una vía para continuar en su proceso creativo sin detenerse, para Casalli, es necesario entrar en esta confusión de la corporeidad y permitir que el cuerpo sea quien sugiera las posibilidades del texto, para así convertirse en cuerpo “representado” que se va reescribiendo. Como resultado se consigue que esta performance se unifique y logre concatenar ideas que terminarán llevando a los directores Aramburo y García a categorías estéticas específicas como: lo absurdo, la transgresión, lo abyecto o la violencia que serán el punto de partida para otros lectores y espectadores.

Y en tercer y última propuesta, las categorías antes mencionadas son un dispositivo propio de los trabajos en conjunto de una dramaturgia que nace del escenario, caso específicos que tenemos como antecedentes el trabajo de Grotowski, Barba o en Latinoamérica de Santiago García o Augusto Boal, que nos demuestran al realizar este tipo de trabajo nos reflejan los sentidos del cuerpo, sus confusiones y sus emociones, para desencadenar en

categorías como lo grotesco o de la transgresión de las estéticas desde los cuerpos, de allí saltar al performance y dejar de lado los patrones escénicos de la academia. Podemos ver que los espacios de escritura sin limitantes, tanto en la escritura, la puesta en escena y todo lo que representa deconstruir el discurso del orden del canon y abrirse a una poética del caos.

CAPÍTULO 2

¿Desde dónde se escribe?

Cuerpo y multiculturalidad dramática en Diego Aramburo/Rodrigo García

*El artista crea universos para que
sean habitados/experienciados por otros,
pero también por sí mismo.*

Diego Aramburo. 2014

Diego Aramburo y Rodrigo García entran en el panorama internacional del teatro desde estéticas basadas en categorías de la violencia, lo grotesco, lo obscuro y la agresividad sobre el cuerpo. Debido a las múltiples lecturas que ellos plantean desde los espacios en los que se encuentran se puede hacer esta pregunta: ¿desde dónde se escribe?, junto a esta otra: ¿hay una correspondencia entre los conceptos que se buscan y el discurso que se va hilando? Pero para responderlas, debemos acercarnos a un panorama epistémico que las cuestione y debemos plantearnos un método de interpretación de las obras en estudio. Conociendo las características e identidades de ambos dramaturgos, es necesario entrar en sus universos estéticos y comprender las líneas propuestas.

Sin duda existe un sistema cultural que los envuelve, la comprensión del espacio desde el cual se escribe define sus líneas poéticas y su propuesta estética, se puede visualizar la doble vertiente por la que transitan. Una primera, la unificación de lo corporal, que es la génesis de su producción literaria y como segundo punto, la interpretación multicultural de esta producción, que es la forma como la obra se vincula con su entorno - lectores, actores, directores, críticos y académicos - dejando que esta entre en precariedad y continúe siendo dinámica y abierta.

Se plantea la lectura de piezas dramáticas que se diversifican en función de las necesidades y de los territorios en los que se mueven los autores, pero también es posible que estas piezas sean una adaptación de los contextos donde los lectores habitan y este doble juego es el que nos lleva a buscar las posibles categorías que se le aplican.

Ambos autores crean una poética basada en la corporeidad de la escena, es decir, que las piezas han sido trabajadas de manera individual desde la idea original, luego se pasó a la interpretación con sus compañías de teatro, en síntesis, aparece el texto literario que será

objeto de políticas editoriales. Este proceso de escritura desde el cuerpo en la escena es lo que se llama dramaturgia corporal, que es el trazo del cuerpo en la escena por un conjunto de cuerpos que se describen culturalmente con la idea de registrar un proceso creativo desde el *leitmotiv*, apoyado en un trabajo de depuración o saturación de la escena (DIEGUEZ, 2004 p.2).

Dejemos claro que la dramaturgia es un texto que entra en discusión con las artes, como toda pieza literaria tiene una normativa gramatical pero su interpretación está supeditada a los movimientos de quienes intentan llevarlas a escena o quienes simplemente se convierten en sus lectores.

El cuerpo no es tan completamente cuerpo y las artes no están tan despegadas de a materialidad corporal. Eso siempre habrá que hacerlo entender en la lectura del arte y de la vida. Pueden tratarse de lecturas semiótico-lingüísticas, como en el caso de Anagramas de Saussure, publicados y analizados por el filósofo Jean Staronbinski, donde el hilo de reiteraciones literales y silábicas remite a un nombre oculto entrelíneas que es la representación de un cuerpo enterrado entre letras. (FUENMAYOR, 2007, p. 281)

Entrar en esta categoría de cuerpo como significante nos lleva de inmediato a especular sobre la forma en que los resultados de la creación artística y literaria se van posicionando de un espacio y de un tiempo que le da valor específico. Por ello entramos en conflicto con la adaptación de características de acción dramática que buscan un objetivo específico, pero posteriormente se multiplican en acciones que dependen de los contextos en los que se mueve la obra.

Tanto Aramburo como García desarrollan poéticas que van en sintonía de estas dos vertientes, es lo que da como resultado un cuerpo simbólico, dejando ver sus fragmentos; buscar en estos vericuetos, nos permite acercarnos una epistemología del hecho literario, es decir que buscamos este espacio desde dónde escribe el autor y los obstáculos que se generan en el momento en que la obra se expone al resto de intérpretes o de lectores. La dramaturgia de los dos autores, se transforma en una especie de fenómeno cultural que intenta buscar refugio en símbolos comunes, pero al unísono se divorcia del contexto para recibir la interpretación desde otras regiones ajenas a su origen. Por ello se plantea un sistema epistémico que pueda dar respuesta a las aristas en las que coexisten autores, piezas y contexto cultural en espacio y tiempo.

Es un juego de discursos que se multiplican y del cual podemos entender la propuesta de una obra abierta, que va de a mano con la suma de acciones complejas que

definen a la obra como independiente y que posee ciertos rasgos propios desde su inmanencia¹⁸.

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 2006, p. 83)

2.1 El cuerpo, un proceso discursivo.

Tanto para Diego Aramburo como para Rodrigo García, la propuesta de un texto literario está basado en su exploración con los cuerpos de los actores y de la dinámica de las artes que esto conlleva, para luego regresar a la letra escrita y la impresión de la pieza (GEIROLA, 2012, p. 4-6). El cuerpo como categoría es una visión particular que aplicamos desde las semioesferas (LOTMAN, 1996 p. 12-13) que permiten ver un texto literario como una estructura corporal que tiene una definición específica, porque ha sido establecida de acuerdo a las propuestas del autor en aspectos como concepto, estilo gramatical o idioma. Las visiones de este cuerpo son las formas que conciben los dos dramaturgos para desarrollar las piezas artísticas, es entonces donde se genera una semioesfera de valores culturales que crean un sistema de miradas particulares y que aportan una huella al texto final.

Visto desde Fuenmayor “el cuerpo humano es una construcción de la especie que con el uso del cuerpo como símbolo creó la representación escénica y otras artes” (2011, p.57), el trabajo del cuerpo está basado en una vertiente que es su transformación en la escena y para no divagar en esta teoría, podemos decir que los dos autores, García y Aramburo, buscan esta exploración desde la investigación corporal manifestándose en poéticas que se cruzan y residen en el mismo método de creación, más no de concepto:

Las palabras de este libro son despojos; cobran sentido si atendemos al universo que propuso en su día cada montaje teatral y, descontextualizadas, se presentan carentes de estructura dramática, y hasta resultan torpes para la lectura corriente.

¹⁸ En este punto la discusión queda abierta pues desde el estructuralismo se intentó buscar el resultado definitivo de la obra en sí misma a decir de Barthes “la inmanencia de la obra” que ha de interpretarse tal y como se establece desde el idioma y estilo lingüístico que ella establece, en contrapartida con los estudios culturales, donde según, la obra depende los contexto en los que la obra fue gestada como el caso de Yuri Lotman, Umberto Eco, Antonio Candido, García Canclini, Martin Lienhard y muchos teóricos que plantean esta visión de obra/contexto, lo que demuestra que el cuerpo simbólico dentro de la literatura está en constante correspondencia autor-espacio-tiempo.

Metidos en un libro, estos textos se sienten extraños. Ellos vivieron y ardieron en el teatro. Ahora ocupan un volumen como si de un saco lleno de cenizas se tratara.

Prólogo de Cenizas Escogidas. (GARCÍA, 2009, p. 9)

Lo que nos indica que el cuerpo, como definición, es el resultado final del proceso y de sus caminos, el texto escrito reside como un conjunto de cuerpo representado que trae diferentes conceptos y miradas múltiples. Aquí no se pretende entrar en la diatriba de las creaciones colectivas¹⁹ que dieron mucho para estudiar en las décadas de los 70 y 80, sino que, seguimos la propuesta del autor al unificar los detalles después de cerrar el trabajo artístico en una pieza que tiende a ser abierta, en constante movimiento y reinterpretación.

El artista crea universos para que sean habitados/experimentados por otros, pero también por sí mismo. Y cuando el creador está en su propia búsqueda, el universo propuesto está ahí inicialmente para que la experiencia de ese mundo le sea crucial y lo lleve a él mismo a un lugar distinto, más profundo, más exigente y más desafiante. Entonces la obra es un viaje iniciático hacia uno mismo, es el crucial, definitivo y eterno retorno. Entrevista realizada en La Habana (ARAMBURO, 2014, p. 101)

El texto escrito tiende a una configuración específica, de la cual ya hemos expresado con frases inconexas, espacios vacíos e imágenes agresivas. En este punto entra en sintonía con el cuerpo, su simbología y su respuesta al espacio en el que fue concebido. Por ejemplo, para Rodrigo García, las piezas pasan por un proceso de preparación, donde va tratando de entrar en un sistema europeo que se conecte con su estilo personal o supraterritorial²⁰, por definir su contexto, aunque no se pretende totalizar la visión de “argentino”, solamente se trata de insertar en el texto palabras y frases propias de contacto para denunciar situaciones del consumismo capitalista de Europa. Curiosidades de matices que tienden a desentonar y caer en lo absurdo, es aquí donde este cuerpo literario va a responder a quienes lo leen, las imágenes aparecerán de acuerdo a las circunstancias en las que se reciben.

Se llama supraterritorialidad a la condición de aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden. De esta manera, la nueva y más actualizada definición de tc (teatro comparado) propone

¹⁹ La Creación Colectiva fue una categoría establecida con las dinámicas de los 70, tuvo auge en Colombia con Teatro La Candelaria, donde Enrique Buenaventura y Santiago García generaron un movimiento teatral, aunado con la metodología de Augusto Boal en Brasil o Eduardo Pavlovski en Argentina. Sin embargo, sobre este tema profundiza Iliana Diegues (2004, p. 2) en la producción de Yuckyaskani Teatro de Perú, que se conecta con los performances culturales y se reproducen en dramaturgia regionales, ante esto, Diego Aramburo posee toda una producción denominada *Trilogía Boliviana* (2012-2017), que es una serie de piezas performáticas, *Hejarei, Morales* y *Ukhupacha*, que unifica en una dramaturgia posteriormente escrita.

²⁰ Categoría que incrusta Jorge Dubatti para definir a escritores que tienen una nacionalidad, viven en otro país, pero siguen escribiendo como del país que salieron, pero se adaptan al estilo de los escritores del país nuevo que residen. Rodrigo García termina siendo una amalgama de estilos latinoamericano y español, con incidencia en Europa.

una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etcétera), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. (DUBATTI, 2011, p. 107-108)

De igual manera Aramburo retoma el discurso popular de historias, leyendas y mitos bolivianos para estilizarlos y llevarlos a su contexto artístico, tratando de colocar en una especie de semioesfera, su poética, pero hay un lenguaje que tiende a ser depurado y como en el caso de las piezas ...*Feroz* (2000), *Crudo* (2004), *Ese cuento del Amor* (2006), *Fragmentos Líquidos* (2011), *Hejarei* (2014), *155 y contando (Batman)* (2013), *Ukhupacha* (2016), *Pornografía* (2017), *Género*²¹ (2018), en Los Andes y deja que las palabras fluyan, teniendo interlocutores que van respondiendo a sus propuestas, de una audiencia que no sólo se limita a Bolivia, sino que lo proyecta en otras instancias.

Los dos autores juegan a esta metamorfosis de sus poéticas desde una idea original a una más compleja, el contacto con los cuerpos que les rodean, sintetizan la pieza representada y su retroalimentación hacia la obra escrita y sus lectores. Este cuerpo literario la llevará a otras dimensiones de interpretación y las obras quedarán abiertas para continuar en metalecturas de otras semiosferas culturales al recibir tratamientos de montajes por otros directores, así como análisis críticos como el que estamos realizando, o su traducción, que es el punto álgido de toda reinterpretación de textos.

Esto lo podemos apreciar desde autores que cuestionan las reinterpretaciones de tiempo/espacio como Antonio Cándido, que sugieren de una recontextualización, que pretende acercarse a la literatura tomando en cuenta, primero, el período histórico en el cual fue escrita; segunda, la relación de ella con el entorno temporal en conjunto con el medio cultural; y tercera, los estilos de escritura de los autores, ya sea que estén dentro o fuera del territorio donde habitan o fuera de la naturaleza y origen del escritor que allí se establezca. (Candido, 2000, p. 31-41). También podemos acercarnos a la definición de Iris Zavala, que expone la obra como un acto ético o una responsabilidad de quien la presenta, “La valoración de un pensamiento concebido como acto ético individual, toma en cuenta y abarca plenamente el momento de la importancia teórica de un pensamiento juicio.” (Zavala, 2016, p. 9), lo que nos lleva a buscar este cuerpo en su ubicación para tratar de no alejarnos de las imágenes y conceptos que los autores nos sugieren.

²¹ Proyecto multidisciplinar de las artes financiado por IBERESCENA en 2018 y desarrollado en La Paz entre abril y mayo del mismo año.

Dubatti (2011, p. 134-136), trata de ubicar los dramaturgos y directores de teatro en las categorías de Micropoéticas, Macropoética y Archipoéticas que dependen de las teatralidades en las que se ubican los autores y de los tempos en los que se desarrollan, sin embargo, hace énfasis en su momento histórico y responde a esta discusión que siempre se ha planteado y hoy con mayor fuerza vemos los casos de:

- a) autores nacionales que hablan y escriben desde y para el lenguaje nacional;
- b) autores nacionales que escriben desde el extranjero sobre temas nacionales y que se encaminan hacia la reafirmación de lo nacional;
- c) el autor extranjero que escribe sobre lo regional, pero que le agrega su cuota de discursividad foránea en una mixtura de elementos;
- d) el autor nacional que habla en otra lengua tanto fuera como dentro del territorio físico, y lo lleva a elaborar una imagen de lo que acontece a su alrededor;
- e) autores nacionales que escriben desde otras lenguas en otros contextos fuera de la región;
- f) autores regionales que sólo se manifiestan desde lo regional únicamente resaltando lenguajes, imágenes y motivo absolutamente particulares;
- g) autores nacionales que establecen patrones foráneos para entrar en el marketin internacional plegándose a imágenes icónicas de la cultura global.

2.2. La Interculturalidad desde las Artes, línea epistémica.

Rocco Mangieri (2011) sugiere la interacción de las piezas artísticas desde la multiculturalidad basado en la lectura de Lotman y las semioesferas, se basa en la interpretación del fenómeno de acuerdo a los espacios en los que se encuentra la pieza. Las obras y los intérpretes tienen una movilidad particular, porque van delimitando significados y el cuerpo de la obra que a su vez va formando un contexto que depende de sí misma. Mangieri sugiere una frontera de interpretación de los hechos, es decir, que en el teatro y por supuesto, en la dramaturgia, estará regida por las relaciones espacio-tiempo y los sentidos semióticos que la pueden definir, que la hacen activarse en el imaginario del lector. Siguiendo esta propuesta, el cuerpo de la obra se establece de acuerdo a sus fronteras y sus contextos, es

posible que empecemos a redundar, pero la necesidad de un territorio estético es lo que puede generar esta discusión: “algunos momentos claves del discurso artístico o ritual dejan abierta una fisura que permite darnos cuenta de un cuerpo signifiante como tejido de fragmentos y que experimenta un desgarramiento fatal pero que, en algunos casos, logra restablecer una cierta condición de equilibrio y de estabilidad temporal” (MANGIERI, 2016, p. 8)

La literatura se convierte en un compendio de corporeidades que llevan la carga simbólica, si revisamos los procesos en los que se mueven Aramburo y García, podemos empezar por una similitud de métodos de trabajo que nacen desde el roce de las palabras con los cuerpos de los actores, generando la fractura de un discurso para posteriormente volver a unificar el concepto. La interculturalidad y las lecturas que sugiere Mangieri sobre Lotman y sus interpretaciones, nos indica que la obra dramática y el autor definen las formas en las que el texto debe estar organizado, y después de un proceso de relecturas, de interpretaciones simbólicas y su puesta en escena, termina recogiendo toda la información, se clarifican algunos conceptos y se concluye por cerrar el texto escrito, hecho desde el cual el autor realiza el cierre temporal de su mirada.

El cuerpo latinoamericano es, siguiendo a Juri LOTMAN, mucho más textual que gramatical y posee condiciones presemióticas interculturales y antropológicas que le permiten operar en discursos mixtos e híbridos así como también secuenciales y rituales. (MANGIERI, 2011, p. 108)

En función de esta referencia a las interculturalidades, podemos decir que en el caso de Aramburo, el cuerpo escrito es manipulado y reconoce una estructura simbólica que lo transforma en elemento artístico, pero sin embargo aún falta el tratamiento del lector y la interpretación que este a su vez realiza, pues se expone a esta movilidad del texto en tiempo y espacio. De esta manera toda la obra literaria está supeditada a semioesferas de símbolos que se mueven sin cesar, tal y como lo indica Aramburo con referencia a su obra *Crudo*, de 2004:

Por otra parte, la creación de la obra estuvo originalmente rodeada de la revisión de algunos datos paralelos.

Prácticamente todas las culturas presentan en su mitología original la existencia de seres inmortales insertos en condiciones singulares, al inicio del tiempo. La cultura andina habla de los “inka-yaya” (gigantes que superaban la muerte luego de un corto lapso; al sentirse superiores y negar el hecho de que somos una colectividad más que individuos, pusieron toda la naturaleza a su servicio y, dado el peligro de su falta de visión global, tuvieron que ser destruidos). Prólogo de *Crudo* (ARAMBURO, 2004)

La interculturalidad de los cuerpos literarios escritos, es esta característica que sugiere un análisis de contexto, la convierte en un elemento dinámico, maleable y activo, de

manera definir que una pieza nunca estará acabada, más al contrario, en cada paso que se expone ella tiende a moverse y a generar nuevas aristas de interpretación.

Para Aramburo, esta necesidad de interpretación es la que permite que el texto se mueva, que genere el caos y que entre en precariedad, de manera que las propuestas estéticas serán marcadas de acuerdo a su ubicación. Es decir, de manera consciente e inconsciente, las piezas serán leídas y adaptadas de acuerdo al espacio en el que se mueve el lector, tal vez suene descabellado y hasta poco detallista esta iniciativa, pero es aquí donde podemos tomar esta herramienta para incorporar la interpretación de las piezas y su incidencia en el cuerpo de acción de cada uno de los valores estéticos.

Siempre mis obras se nutren de mi experiencia de Bolivia y de la comprensión y visión ineludiblemente “boliviana” que tengo del universo y la vida misma. Claro que esto que denomino “boliviano” es un espectro inmenso y rico, pues no existe “una bolivianidad”, pero entre las muchas variables existentes dentro de ese nebuloso concepto, también se sitúa la mía, quizás de forma algo más consciente o más conceptualizada que la de otros, pero definitivamente tan boliviana como la de todos los que vivimos esta realidad día a día y, más aun, la de quienes hemos sido formados en nuestra comprensión del mundo en estas latitudes y por ello la llevamos afincada hasta en los huesos. (ARAMBURO, 2014, p.100)

Por otra parte, para Mangieri (2011) entrar en esta disonancia, es lo que indica que las piezas sean dinámicas, que los universos en los que se mueve puedan llegar a entrar en diatriba de una multiforme estructura, capaz de generar su relectura o su ocultamiento, si es que no se tiene claro el contenido y el contexto:

El problema en definitiva ya no es, no debe ser, el problema del montaje del espectáculo sino, mucho más allá, la re inserción del actor-danzarín, del performer como oficiante contemporáneo de los signos y discursos interculturales, como operador semiótico de la otredad que “habita en la memoria y cultura del cuerpo social. (MANGIERI, 2011 p.5)

Para esta situación, Lotman plantea de manera clara la lectura de los valores culturales que le envuelven, y ante esto, Fuenmayor indica que la estructura literaria la podemos separar como categorías el cuerpo multicultural y su metamorfosis. Es posible que nos lleve a las siguientes vertientes para hacer el análisis de estos cuerpos estéticos:

Como primer punto aparece el cuerpo intercultural de la obra junto a la idea del autor, en el caso de Aramburo y García escriben desde su *leitmotiv*, generan un cuerpo escrito basado en un concepto; luego, este cuerpo escrito, que es la obra en sí, sufre los embates de un tratamiento de la puesta en escena, donde se enfrenta a cuerpos en acción, que serán los

actores, sumado a los criterios del público y de la crítica. Por último, el autor recoge las piezas después de un tratamiento posterior que resulta más en una lectura particular y plantea su punto de vista, este es el cuerpo literario que será leído y de nuevo recibirá su reinterpretación por otros lectores y espectadores.

En segundo lugar, ocurre un paso siguiente: el lector que impone una relectura de la pieza y es allí donde se descontextualiza, por diversas razones antes mencionada, dependiendo de las condiciones de espacio y tiempo de los lectores, aunado a la necesidad de acercamiento a la obra en cada uno de los casos. Aquí es donde se generan las categorías y modelos de interpretación, ya sea, desde la academia o desde los círculos críticos que definen el valor estético de la pieza.

Como tercero, la interculturalidad marca ciertas fronteras que son las que definen las obras literarias, de acuerdo a los intereses de quienes allí se internan. Es por ello que el aporte que realiza Mangieri (2010, p.106) está en sintonía con la movilidad del cuerpo que se transforma en símbolos de acuerdo al espacio en que se ubica.

2.3 ¿Desde dónde se escribe?

Luego de hacer este recorrido sobre la concepción de la pieza y su influencia intercultural, podemos buscar la naturaleza de los espacios en los que se mueven los dos dramaturgos. De acuerdo con Jorge Dubatti, los discursos teatrales se van a basar en los espacios desde los cuales son concebidos en su propuesta de teatro comparado²² las variantes son tan amplias como las condiciones de los autores, se trata de definir una clasificación de lo nacional, regional, internacional o supranacional, que es donde radica esta comparación entre Rodrigo García y Diego Aramburo. En este enunciado trataremos de descifrar la orientación de escritura de los dramaturgos, sus variantes, sus condiciones y sus propuestas políticas.

Trabajo para una nueva generación de europeos que olvidó las secuelas de la guerra, gente con calefacción en casa e insisto: grandes problemas que me hacen reír.

Es difícil respirar en el microcosmos de la abundancia y de la insatisfacción continua. Hay abundancia de sombras. De quimeras que se compran con dinero. Y

²² Teatro Comparado es una categoría que toma Dubatti basado en la Literatura Comparada de Rene Welleck y Austin Warren, para graficar los espacios territoriales donde se mueven los dramaturgos y directores, y tratar de proponer una herramienta que permita visualizar una cartografía teatral. Por supuesto el concepto es muy maleable y los espacios no siempre se ajustan a las clasificaciones asignadas en la mayoría de los casos, para ello es recomendable leer su trabajo Introducción a los Estudios Teatrales (2011).

yo digo que son muy pocas las cosas que nos pueden rescatar del tedio y el letargo que se pagan con la Visa.

Conferencia: Ese tipo no queremos volver a verle por aquí (GARCÍA, 2009, p. 508)

Para García lo intercultural desde el modelo europeo lo emplea como posibilidad de cuestionar estilos sociopolíticos y vida del consumismo, para ello emplea la hipérbole, tanto imágenes como en estructura morfológica del texto y el discurso toma dimensiones de rupturas del orden, de cuestionamiento literario y de agresividad constante.

He visto esto ya varias veces. Una persona lleva una vida de mierda./ Para mi gusto lleva una vida de mierda. / En mi modesta opinión trabaja en unas condiciones de mierda./ su pareja es una mierda y sus distracciones, también./ Esa persona tiene un cáncer o una enfermedad de las llamadas importantes. ¿Vale?/ La persona se salva. ¿Vale? ¿Y qué hace?/ Vuelve a lo mismo de antes. A la misma mierda de vida que antes./ Vive una segunda vida de la misma manera que antes./ Se sigue revolcando en la misma mierda. Obra Jardinería Humana (GARCÍA, 2009, p. 387)

La región literaria, parafraseando a Rodríguez Carucci (2002), es una delimitación del autor que le permite conectarse con otros escritores que comparten características similares. Puede ser desde la nacionalidad, el estilo, las categorías estéticas o las características propias de una región, ya sea física o virtual. Puede ser que esta región defina el espacio desde dónde se escribe que no precisamente debe ser desde el punto de vista geográfico, pero si vinculamos estas dos visiones encontramos que, tanto Dubatti como Carucci, nos van a llevar a un cuestionamiento del escritor y deja en vilo su condición política e ideológica.

¿Cómo se logra delimitar la región literaria? Es muy difícil de encontrar estas líneas, pero, en el caso de los dramaturgos se plantean categorías desde la violencia y lo grotesco para generar una estética de fracturas discursivas desde sus palabras, hasta la estructura del texto, algo que resulta llamativo en el sentido de vincular una norma gramatical y luego violentarla.

EL PUTO ESPACIO

La niña: Se vuelve.

Él: Si.

La niña: Tu mano se vuelve. Sabes qué es?

Él: Simplemente no sirve. No quiere moverse. Se encoje.

La niña: Y si la estiro?

Él: Te da asco que phijche coca, no? Probá.

La niña: Me preocupa que te entumescas así, sabes por qué será?

Tendrá que ver con los dolores de cabeza.

...

Estiro más fuerte?

...

Se vuelve.

...
 Es cómico, no?
 Él: Sí.
 La niña: No te duele?
 Él: Sí.
 La niña: Mucho?
 Él: Sí.
 La niña: Estiro?
 Él: Sí.
 ...
Crudo (ARAMBURO, 2004, p. 28-29)

En el caso de García su poética va desde las agresiones mismas del texto, se vincula con un discurso que está entrando en una avalancha de texto violento, de agresividad, de cuestionamiento a las políticas mercantiles y de un rechazo ante las diferentes formas de vida europea la escritura entra en conflicto y el contacto con otra cultura le ha llevado a una doble discusión. Una representación de discurso que trata de vincularse con su entorno pero continúa en la carga de su origen. Rodrigo García es argentino que genera una estética para entrar en el mercado internacional.

Una postal con la cara de Hillary Clinton
 que ponga: Clitemnestra
 Una de Bill Clinton que ponga: Agamenón
 Una de Mónica Lewinsky que ponga: Casandra
 Una de Dody al Fayed que ponga Egisto
 Una de Lady Di que ponga Casandra
 Y una del príncipe Charles que ponga Agamenón cornudo
 Y una de los hijos de Sadam que ponga: Ifigenia
 Y una de Sadam que ponga: Agamenón
 Y una de Tony Blair que ponga Egisto
 Y una de José María Aznar que ponga: el mensajero
 Y una de Berlusconi que ponga: Agamenón
 Y una del canal 5 que ponga: el palacio de los Átridas
 Y una del pueblo irakí que ponga: troyanos
 Y otra de unos argentinos que ponga: troyanos
 Y una de unos africanos que ponga: troyanos
 Y una de unos misiles Scuds que ponga: SIDA
 Y otra de unos palestinos que ponga: troyanos
 Y uno de unos cubanos que ponga. troyanos
 Y una de George Bush que ponga: Agamenón
 Y una de Bin Laden que ponga: Egisto
 Y una de unos rusos que ponga: troyanos

Agamenón. (GARCÍA, 2009, p. 338-339)

Es posible que veamos aquí una dislocación de los discursos que tratan de avanzar en estilo y termina siendo la amalgama multicultural, o como indica Mignolo (2015, p. 51), hay una fractura del poder y la reivindicación de los márgenes en el centro, por eso entramos en este reconocimiento desde el Otro capaz de lacerar las estéticas y lo que fue desechado y se

coloca en la primera estancia. Tal vez estamos frente a un caso claro y concreto de un discurso que se fractura para generar el caos y lograr que su análisis e interpretación sean mucho más compleja, pues, entran en un área que va mostrando “de” y “para” otros contextos culturales y se enfrenta a otros completamente diferentes, dejándolos ver en la construcción de palabras y en las diferencias lingüísticas que generan este discurso agresivo y violento.

Por el otro lado, Aramburo está en posición de generar una poética que, si bien entra en sintonía con las propuestas de la violencia y lo grotesco, mantiene las identidades y la memoria del contexto boliviano y lo hace universal. Bebe desde relatos y situaciones políticas para definirse como el dramaturgo de la denuncia que lacera en el cuerpo de sus obras que las transforma en grandes denuncias vinculadas a un pasado sociohistórico y literario de un país:

En cuanto a la pregunta de “¿cuán local o cuán no global es el producto artístico que voy a ofrecer?”. Pregunta muy pertinente a los mercados de consumo de arte, claro, pero no sé si tan pertinente a la hora de crear, pues el artista, desde mi punto de vista, se debe a sus necesidades expresivas más que a las de un mercado de consumo. Solo así se puede generar obras que realmente “digan” y no solo se acomoden para poder sustentar económicamente a su creador –cosa necesaria y no despreciable, pero ojalá secundaria en el instante de crear– (ARAMBURO, 2014, p. 101)

Esto nos permite abrir el panorama para un autor que está tratando de relatarse desde lo que vive, desde el espacio en el que se alimenta y desde el discurso en sí que mantiene variantes y elementos que lo circundan. Es por esta razón que Aramburo se convierte en una referencia, pues desde el leitmotiv, se permite entrar en discusión y cuestionamiento, pero al unísono le convierte en un escritor de proyección universal. Es pertinente entrar en esta ideología de sus trabajos que se basan en esta historia reciente de Bolivia y lo proyectan hacia una posible poética de lo nacional/universal al unísono.

Mientras, García trata un discurso que se interna en la polémica de las dinámicas políticas, algo que es bastante pertinente, pues, cuestiona toda institución, coloca en juicio la moral, la ética y las tradiciones occidentales. Es una acción reaccionaria de los años sesenta o setenta, pero es la manera de elaborar el texto para convertirlo en una herramienta que puede entrar en contacto con un público ávido de acciones más directas, desde la risa, el cuerpo violento o la ironía, algo que es una constante y que no se detiene en toda la producción, tanto en las obras dramáticas como en sus ensayos.

Cuando digo que como artista soy consciente de esta realidad decepcionante, no me destaco como un ser más sensible o perspicaz que otros; mejor me veo como un cándido que tiene que saber llevar este tipo de cargas cual núcleo de su pasión

artesanal: soy un artesano en llevar la contraria, en generar malestar y a la vez destellos de belleza y me siento obligado a confundir. (GARCÍA, 2009, p. 506-507)

Es un trabajo complejo el que realiza, pero aporta reflexiones desde imágenes agresivas para despertar a sus lectores, es posible que sólo sea una trampa editorial, o como también, es una manera de proponer un espacio para hablar con metáforas de las temáticas que plantea. Pero estas dos vertientes es lo que podemos llamar la poética de lo pluricultural y en cada propuesta de Rodrigo García busca posibilidades de valores estéticos.

La correspondencia entre los dos dramaturgos reside en la inclusión de una temática contemporánea. Para García, se acerca al discurso del estereotipo que genera la polémica desde Europa y su incidencia en los contextos mundiales, mientras que Aramburo transforma lo regional del altiplano boliviano en una poética universal desde un estilo dinámico y violento. Ambos dramaturgos logran sondear los espacios en los que transitan y se disponen a crear poéticas que no se detienen en detalles, más al contrario, van hacia líneas profundas de reflexión sobre el medio en el que convive y se alimentan.

2.4. Volver a la Región Literaria y sus bordes

Un punto específico que nos puede dar este apoyo en la estructuración de una mirada epistemológica desde el contexto Latinoamericano, se desarrolla con la visión que mencionamos anteriormente de Rodríguez Carucci (2017) y esta delimitación del borde que dice desde y hacia dónde está el discurso:

Durante muchos años la producción literaria latinoamericana ha sido ofrecida como un conjunto coherente y homogéneo, distribuido ordenadamente sobre ejes de tiempo y espacio que simulan los límites de la palabra y de la imaginación en países, regiones y períodos sobre los cuales rige un canon que parece resquebrajarse al ser confrontado con otro corpus, no considerado previamente, o mediante otros modos de lectura y asociación que cuestionan y desestabilizan la aparente unidad del ordenamiento literario al revelarlo arbitrario o limitado en sus principios de articulación y búsqueda de coherencia. (RODRÍGUEZ 2017, p. 09-10)

Aplicar esta concepción a los dramaturgos que estudiamos, y conociendo los espacios en los que se desarrollan, tenemos que Aramburo reafirma el cotidiano del boliviano con una relectura de cuerpos que se expanden en la escena, es por ello que toda su obra es cargada de sobresaltos que refiere a lo andino y la cultura del altiplano, mientras que en Rodrigo García el estilo radica en usar el discurso violento para cuestionarse así mismo desde

España, caso que lo ha llevado a buscar en las formas de la cultura europea delimitarse y tratar de describirse²³.

Volvamos al punto que nos trae hasta este trecho de la investigación, podemos plantear un ejercicio de reestructuración de los patrones de Región Literaria para seguir por las vías que nos señala Dubatti como son la territorialidad y luego las variantes que él expone (transterritorialidad, metaterritorialidad, entre otras) sobre las formas en las que el texto se mueve, y es aquí es donde entra la propuesta de Rodríguez Carucci, los espacios de creación son dependientes de los tiempos y las circunstancias que rodean el texto en sí, lo que nos permite dar una mirada a escritores que al adentrarse cada vez más en su universo y crean una micropoética que al unísono se delimita y se expande. Pese a resultar un tanto contradictorio este seguimiento de los bordes, es fundamental dejar de manifiesto que se necesitó crear esta herramienta epistemológica del borde y las regiones literarias para realizar una exploración uniforme o categórica del hecho dramático en sí.

Por ejemplo, y abriendo un apartado más, la literatura en Latinoamérica está basada en una mirada de contradicciones, desde la categorización de los Pueblos Originarios hasta la llegada de Europa, sin embargo, estudiar estos patrones es lo que nos lleva a la diatriba sobre las literaturas regionales y las aristas que de ellas surgen, porque se puede encasillar una mirada totalizadora con la etiqueta académica. En tal sentido retornamos a la búsqueda de una epistemología que nos permita afianzar conceptos que entren en discusión con el contexto.

Caso concreto, el aporte de estas teorías nos ayudan acercarnos a una categorización del hecho dramático tomando en cuenta, el período histórico en el cual fue escrita; la relación de ella con el entorno temporal en conjunto con el medio cultural; y los estilos de escritura de los autores, ya sea que estén dentro o fuera del territorio latinoamericano y origen del escritor que allí se establezca, que en las poéticas de Aramburo y García empiezan vislumbrarse como una estética que se impregna de diferentes patrones inter y multiculturales, pues reciben la amalgama de influencias y de valores que se encuentran en sus discursos.

Partiendo de estas tres premisas, podemos encontrar que en el primer lugar los estados históricos en los que se mueve la pieza, pues entra en sintonía con estas miradas y es que vamos a encontrar obras localizadas por períodos de tiempo históricos y por ende, las

²³ Entrevista ofrecida en los Encuentros Internacionales en Cluj, donde realmente busca encontrar estos puntos de conexión de una dramaturgia que hable desde el entorno en el que sumerge, además de cuestionarse en los pasos que va desarrollando y que refleja realmente el contexto en el que se mueve el escritor. https://www.youtube.com/watch?v=-C_BI0ZCjeQ acceso 30 de enero 2019.

poéticas tienden a ser similares. En el caso de Diego Aramburo en la obra *Ukhupacha* (2016) y Rodrigo García con *El Rey Lear* (2009) en paralelo se emplea un lenguaje colmado de palabras e inventarios que resulta por trechos casi inconexos, pero la idea es generar la polifonía de una serie de cuestionamientos políticos y su relación intercultural, es decir, se marca el lugar común las dos piezas para transformarse en referentes de la cultura contemporánea, los dos autores beben de las mismas características y de las mismas líneas jugando con las contradicciones entre la memoria y el olvido de los procesos culturales que les son referentes. En ese proceso de creación y el leitmotiv que impulsa a los dos dramaturgos permite que las variables sean amplias en el sentido que abren el panorama de matices y de punto de conexión con su entorno histórico, permitiendo un cuerpo literario fragmentado que por grandes trazos de palabras:

Una revolución cultural. Un centro socio cultural con folklore, con fiesta, con chicha, macramé, artes marciales, pilates y jardín de infantes [nada de producción intelectual porque ser intelectual es pretencioso y agranda el ego y uno debe organizar horas cívicas y mantener el perfil popular.

Ukhupacha (ARAMBURO, 2016 p. 13)

O como Rodrigo García en un listado de acciones:

Ajos Tomates Aceite de oliva Un salvavidas para mí Con forma de pato Un salvavidas para el perro Con la cara de Álvarez Cascos Una radio para mí Un walkman para el perro Revistas de actualidad Los ciento catorce periódicos Nacionales regionales aldeanos Voy a levantar la vista Porque ya no sé Qué pasa con el perro ¡Pumba el perro! Vuela por tercera vez Va de mina en mina Es un dibujo animado Las aventuras de Tintín Y su perro O las de Rin Tin Tin De bomba en bomba Revienta En la quinta bomba Salta por el aire Deshecho Y cae entero Sobre la sexta mina ¡Pumba la sexta mina! Se deshace En el aire Y cae escayolado Sobre la séptima mina ¡Pumba la séptima mina! ¡A tomar por culo!

Rey Lear (GARCÍA, 2009, p. 293)

Volviendo a estas tres visiones de leer las literaturas regionales se sugiere seguir el paso de la creación estética desde el período histórico para entrelazar el contexto de las obras, es un atrevimiento sobre el cual la crítica sigue buscando desde diferentes escuelas, crear un hilo temporal y de allí surge la clasificación de los períodos, pero claramente esta clasificación nos va a arrojar conflictos como por ejemplo, en la poética de Aramburo va hacia estos cuerpos que se fragmentan, pero al mismo tiempo tratan de seguir un orden secuencial como en la pieza *Pornografía* (2017) donde las listas reaparecen y significan este exponerse y exponer patrones sonoros que en conjunto crean una mirada compacta, es allí

donde podemos ver este cuerpo que intenta desmembrarse pero al final siempre es la misma estructura:

TvHostess: Ok. Pero si voy a morir quiero morir frente a mi cuenta de periscope.
 Voy a cobrar por ver mi muerte.
 Quiero pertenecer al club de los 27.
 Quiero vivir rápido y morir pronto.
 Quiero morir frente a un espejo aunque sé que el espejo no me refleja.
 Mi reflejo pasa por el photoshop antes de que aparezca mi imagen.
 Voy a comprar una app para filtrar mi imagen muriendo y que sea la imagen que yo deseo tener –no la que tengo-, para verme muriendo bella y quedar tranquila con la imagen que verán los otros. Tengo que cuidar mi perfil. ... ¿Voy a morir de frente o de perfil?

Pornografía (ARAMURO, 2017 p. 20)

En el caso de Rodrigo García podemos tomar la pieza *Esparcid mis Cenizas sobre el Eurodisney* (2009) donde hay una relación similar y las conexiones entre los personajes se establece desde mención de lugares comunes o de conceptos que nos indican polifonía, incluyendo esa relación con sus lectores o espectadores, obligándonos a separar cada visión, como si una no tuviera la consecuencia de la otra. Podemos decir que hay una propuesta en las formas que van desentrañando los relatos, imágenes y saltos violentos del hilo secuencial de cada una de las piezas en general.

Se dan voces y puñetazos y se rompen muebles y huesos los domingos, en las casas.
 No me gusta, porque se trata de pequeños espacios controlados, de pequeños dominios protectores. Cuando la violencia queda en la privacidad de las casas, me jode, siento miedo y me encolerizo también, porque lo considero injusto. La violencia se cuele en cada casa por el televisor
 y por las cervezas
 y por las cuentas del supermercado
 y por las facturas del teléfono
 y por la hipoteca
 y por el precio de los libros del colegio
 y por el precio de la gasolina
 y esa violencia genera más violencia que no sale de casa, que se queda dentro de casa.

Esparcid mis cenizas sobre el Eurodisney (GARCÍA, 2009, p. 376)

Allí comenzamos de nuevo a alejarnos de la correspondencia de lo regional como centro inmanente, y este será un ciclo que se repite al punto de partida, buscando sintonía en patrones de creación del contexto histórico y cultural, que siempre estará cuestionado en el caos.

Podemos decir que estas similitudes entre las poéticas manifestaron se reflejan en las formas de elaboración de discurso narrativo –cuando se habla de narrativo se hace referencia a los procesos en los que el relato se ve envuelto- lo que nos da un saldo de semejanzas entre autores contemporáneos como Joel Pommerat, Sarah Kane, Rafael Spregelburd, Ricardo Bartis, Eduardo Callas, Claudia Eid, Miguel Rubio, Juan Carlos de Petre, Angélica Lidell, Paloma Pedrero, Paulo de Morais, Dimitris Papaioannou, Héctor Bourges, Hugo Wirt, Humberto Robles entre muchos otros (hemos tomado nombres de diferentes características regionales contemporáneas tanto de Europa como de Latinoamérica para marcar esta constante que es el método de escritura desde los fragmentos y sus relaciones con el contexto, ahora bien, el leitmotiv depende los espacios desde donde escriben).

Por último, en este acercamiento a las Literaturas Regionales, vemos que hay una necesidad de establecer un conjunto de autores que representan en su imaginario el espacio en que se mueven. Existe un estilo y forma de construcción narrativa que responde a intereses, en primer lugar, de los centros en los que se mueve y desarrollan sus piezas, como Aramburo en Bolivia y García desde España, pero ahora vamos mutando hacia una visión particular de la región.

Los autores van entrando en estéticas particulares que hablan de su obra y de su entorno que, a fin de cuentas, intenta buscar las conexiones naturales - para no emplear de nuevo el término Culturales - de lo que estamos leyendo y, por supuesto, va generando una relación de público lector que busca patrones específicos en medio de esta marejada de elementos que lleva a construir un imaginario colectivo con matices similares que se transforman en punto de confluencia y divergencia al unísono. En este punto Aramburo nos muestra una Bolivia desde una óptica de lo grotesco, de la transgresión del lenguaje y de las formas en que va delimitando sus personajes, como en el caso de *Ciento cincuenta y cinco y contando* (2013).

Reglas claras.
 Quién pone las reglas.
 Quién las pone y quién las sigue.
 En este país.
 Quién.

Por eso no funcionan los superhéroes en este país, porque no hay reglas, y los superhéroes funcionamos transgrediendo las reglas, sino cómo. Quiero decir que somos y hacemos lo mismo que los villanos sólo que al revés, entonces no funciona si no hay reglas que transgredir o si cualquiera transgrede las reglas, quiero decir que ese es el campo de acción de héroes y villanos, ¿o qué se creen?, ¿que todos son héroes o villanos en este país?, ¿que todos son héroes Y villanos en este país?... (ARAMBURO 2013, pag. 5)

De igual manera García desarrolla una poética de su entorno europeo buscando la degradación en la palabra, permitiendo entrar en esta categoría violenta se hace presente en cada fragmento para definirlo como esta escritura que intenta saltar y dibujar sus personajes como grandes trazos que al unirse se comprenden que van armando un gran cuerpo literario polifónico en *After Sun* (2009) que deconstruye el imaginario que les rodea.

Quiero follar como Diego, si es que Diego supo hacerlo bien.

Quiero amar a mis hijas como Diego, con esa pasión ciega que te llega de lo peor de tu educación, de las imposiciones arcaicas, de lo sagrado familiar, lo sagrado religioso, lo sagrado policial, lo sagrado militar, lo políticamente sagrado.

Quiero ser como Maradona para, con el mismo desenfreno, defender la tradición y a la vez echarle sal, aceite y comérmelo todo, romper el mundo para mí, escupir encima de todo, vaciar la vejiga a reventar encima de todo, y ser el más humano de todos.

Quiero ser Diego de Velázquez para, en vez de pintar a la Infanta Margarita de Austria o al Conde-Duque de Olivares, tener en mi estudio de Madrid en 1659 a Maradona. (GARCÍA 2009, p. 420)

Finalmente, podemos cerrar esta reflexión con las variables que se presentan en las visiones de cada uno de los planteamientos que tratan de buscar esta explicación a una relación de Nacionalidad y Regionalidad, de una literatura que intenta unificarse, o intentamos, pero que vibra y se expande a cada instante.

2.5. Reflexión general o visión parcial

Finalmente, podemos encontrar esta diatriba entre los espacios en los que se escribe y la comparación de cada autor. Es probable que estemos tratando de buscar en medio de lo evidente, pero esta reflexión nos lleva a los siguientes tópicos: revisar el contexto “¿desde dónde ese escribe?” nos indica las líneas estéticas por las que se puede mover el texto literario y sus posibles vinculaciones que lo hacen dinámico. Por ello se cuestiona tanto al autor como los diferentes caminos que toma y, por supuesto, tratamos de seguir las posibilidades epistémicas propias de un contexto que permita ver este panorama. Esta indagación nos lleva a más preguntas, pero es una necesidad que aún no se detiene y que puede generar una discusión más compleja con referencia al tema.

Al buscar la referencia epistémica, los autores nos permiten entrar en dos vertientes. La primera, un método de escritura que se basa en la exploración del cuerpo en diferentes niveles desde el momento en que se genera el *leitmotiv*, el tratamiento y exploración en los

cuerpos de los actores, así como el cierre definitivo del cuerpo de la obra. La segunda, consiste en la mediación o recepción del texto para ubicar sus valores en una mirada pluricultural, enfrentándose a los lectores y sus interpretaciones, aquí es donde se le asigna este valor estético y aparecen los discursos de interpretación basados en espacio y tiempo.

Por último, esta comparación nos permite ver una línea que conecta a Diego Aramburo y a Rodrigo García en la estética contemporánea que, aunque hablan desde distintos espacios, las propuestas tienden a ser similares, por cuanto se internan en los contextos en los que se mueven. Podemos decir que este trabajo aún está por sondear las estéticas no sólo de Aramburo y García, sino que puede servir como modelo para incluir otros dramaturgos en contraste y comparación desde diferentes espacios de Latinoamérica.

CAPITULO 3

Comparación en las dramaturgias de Diego Aramburo y Rodrigo García

La comparación de estéticas es punto álgido en la literatura y el arte, es por ello que nos vamos acercando a esta profundización de patrones estéticos de Rodrigo García y Diego Aramburo, se empiezan a aclarar las líneas que sostienen sus discursos y de allí podemos buscar los motivos que impulsan la escritura de la pieza teatral. Pero al unísono encontramos respuesta de esta exploración corporal en la que se sustentó su escritura y es en base a este proceso que tres momentos que hemos escogido de manera arbitraria, pues consideramos que hay elementos que responden a los intereses de nuestra búsqueda. Es necesario recapitular las categorías que estamos desarrollando desde este cuerpo escrito que fue representado en la escena y desde este roce aparecieron nuevas líneas estéticas como la violencia, lo grotesco, lo obsceno, la transgresión del cuerpo y la agresión del texto escrito.

En este sentido, vamos a buscar tres momentos específicos en las poéticas de los dos dramaturgos como son: primero, la violencia y la transgresión del lenguaje dramático; segundo, el Imaginario del cuerpo fragmentado y la poética *trash*²⁴; por último, la palabra y el cuerpo olvidado como forma de representación.

En el primer caso, la Dramaturgia es el resultado de un trabajo que los escritores realizan desde la exploración del cuerpo de sus actores y desemboca en una poética violenta, vemos un cuerpo que escribe y se rescribe sobre la escena, generando una poética agresiva de manera voluntaria, pues, se pretenden tocar los límites de la transgresión del discurso del orden, se desplaza por los márgenes de una estética que genera categorías como lo grotesco, lo obsceno y el *trash*. Y es sobre esta última categoría que hacemos un énfasis especial, pues es constante en cada uno de los dramaturgos en estudio, el *trash* como categoría estética y como propuesta de lenguaje artístico, se desplaza al extremo de imágenes corporales, profundiza en la desacralización del mismo lenguaje y es la herramienta que permite la exacerbación de las imágenes contenidas en cada pieza. Para este caso hemos tomado dos piezas particulares *En algún momento de la vida deberías de pensar seriamente en dejar de*

²⁴ Categoría estética que desarrollamos en el primer capítulo, basados en la propuesta de Pedro Alzuru (2011), al buscar en el resultado final del arte contemporáneo una tendencia a explorar en los límites del cuerpo, teniendo como base lo grotesco, la hipérbole, los fluidos corporales y la inversión de los planos de arriba/abajo, e decir mostrar el cuerpo oculto como orificios, sexo, sangre, esperma, palabras ofensivas, entre otras acciones que so el sustento de estas poéticas que vamos explorando.

hacer el ridículo (2009) de Rodrigo García y *...Feroz, la historia de las tres cerditas* (2000) de Diego Aramburo, que nos llevan con juegos de imágenes y palabras hacia un universo de patrones que entran en esta propuesta de *trash* y lo aplican en cada una de las escenas. Por supuesto que estas propuestas tienen como punto central el cuerpo escrito que es violentado, desde la misma morfología del texto, para luego desplazarse en las imágenes que describen, y en igual proporción, nos demuestra que el cuerpo se representa desde la transgresión de sí mismo.

En segundo lugar, el imaginario del cuerpo fragmentado como resultado de los trabajos *Borges y Jardinería Humana* (2009), de Rodrigo García y *Fragmentos Líquidos y Ese cuento del amor* (2004), de Diego Aramburo, que nos permiten ver este del cuerpo desarticulado y que explora en la desmitificación de patrones estéticos y la necesidad de buscar desde el fragmento las formas de romper con la secuencia narrativa. Por supuesto, se hace referencia a este cuerpo que genera una lectura en cada una de sus partes y de allí, ampliar el horizonte epistémico que permite la imagen literaria desde la exacerbación de los discursos. Aunque parece una gran polifonía de voces, nos lleva hacia la búsqueda de una línea estética uniforme que puede resultar contradictoria y hasta confusa, pero el cuerpo fragmentado es el motivo por el cual este discurso unifica, pues resulta constante una y otra vez en cada una de las piezas y sus métodos de escritura.

Por último, tenemos el Cuerpo como representación y sus símbolos. Que es esta representación de los cuerpos y su resemantización en *Ukhupacha. Monologo de mierda de un enano de mierda* (2016) y Rodrigo García en su pieza *La historia de Ronald el payaso de Mc Donald* (2009) que nos trae a referencia la marca del cuerpo en el vacío y el olvido, es decir, el cuerpo como aspecto símbolo de lo que está silenciado y termina siendo polifónico demostrando que el cuerpo es un depósito de símbolos interculturales.

Finalmente, en este capítulo vemos cómo se desarrolla cada uno de los puntos que nos hemos propuesto con anterioridad, por ello hemos tenemos la alternativa de buscar nuevas líneas de exploración que puedan permitir resaltar esta poética que se rescribe y se adapte a los contextos en los cuales se mueve.

3.1 Cuerpo Violento y el discurso agresivo de *En algún momento de la vida deberías de pensar seriamente en dejar de hacer el ridículo* (2009) de Rodrigo García y *...Feroz, la historia de las tres cerditas* (2000) de Diego Aramburo.

...mis textos son infortunados residuos de mis montajes teatrales.
A fin de cuentas, unas víctimas. (Rodrigo García, 2009.)

Desde que aparecen en escena las propuestas performáticas y dramatúrgicas de García²⁵ con la construcción de una estética de lo violento, partiendo de la palabra hasta su representación, se va a tornar en una constante que aumenta a medida que corren las piezas teatrales. De manera similar se encuentran estas variaciones de la transgresión en la producción literaria de Aramburo²⁶, esto nos lleva a buscar los puntos de conexión entre los dos autores se debe revisar el uso del lenguaje escrito y su manipulación.

Lo violento y la transgresión desde la palabra, son los patrones del cuerpo literario fragmentado que rompen el orden:

El escritor, fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua - el estilo y el contenido. Pero, por otro lado, como el sentimiento de la abyección es juez y cómplice al mismo tiempo, igualmente lo es en la literatura que se le confronta (Kristeva, 1989, p. 9).

Sobre esta aseveración, Jorge Dubatti la define como la violencia o rompimiento de la estructura del cuerpo escrito sobre la palabra: “la poiesis se diferencia de la vida cotidiana por el pasaje ontológico que implica la instalación de otro régimen del ser en el ente poético, y este a su vez genera expectación y zona de experiencia y subjetividad singulares” (DUBATTI, 2007, p. 179). Esta acepción lleva a dos relaciones: una, la imagen metafórica del relato; otra, la irrupción del texto escrito, la impresión de la palabra, frases inconexas, anulación de los signos de puntuación, vacíos semánticos, incompreensión y la negación del sentido. “La estética no es una doctrina o una ciencia que se pueda sentar en el banco de un

²⁵ *En algún momento de la vida deberías de pensar seriamente en dejar de hacer el ridículo* (2009) es la pieza central sobre la que se realiza el estudio de la violencia como transgresión, y cabe la aclaratoria de que todas las piezas mencionadas fueron montadas por Rodrigo García en la Compañía La Carnicería Teatro. El año que se da es el de su estreno y divulgación en diferentes medios; más el corpus empleado en esta investigación se toma de *Cenizas Escogidas* de 2009, que recopila las piezas teatrales además de agregar un ensayo sobre su experiencia en la creación teatral. Como nueva aclaratoria, *Gólgota Picnic* no está en esta recopilación, pero se menciona para que se abra el espectro de la poética teatral, puesto que la obra fue estrenada en 2012 en Francia y luego censurada en España.

²⁶ *...Feroz, la historia de las tres cerditas* es la pieza en estudio. Igualmente, las fechas que se dan son las que corresponden con los estrenos con la Compañía Kiknteatro en Bolivia. Sin embargo, las piezas se han logrado rescatar por medio de los textos originales del autor, así como en la recopilación realizada en España bajo el título *Hojas volantes (Nuevas dramaturgias bolivianas)*, publicada por Teatro El Astillero en 2011 en Barcelona.

tribunal, es una configuración de lo sensible, un horizonte, que no se abre sino tumbando las palizadas que limitan a cada quien en su parcela disciplinaria” (ALZURU, 2007, p. 16).

Lo violento y transgresor lleva a tres componentes, que son lo grotesco, lo abyecto y lo escatológico aplicado al lenguaje (GARCÍA, 2012, p. 22). También lo grotesco se define como la “exacerbación de la Hipérbole” (BRAVO, 2004, p. 30), el uso de lo hiperexagerado que crece y rompe con el discurso académico y la norma: “el símbolo estético nace contra el símbolo científico” (DEWEY, citado por ALZURU, 2007, p. 8). Por ello, lo grotesco busca la exacerbación y se extiende, no sólo en la elaboración de la historia, sino que también recae directamente en el lenguaje, y este, a su vez, se verá manipulado generando fracturas violentas en su morfología.

En una perspectiva aplicada al ámbito de las Artes Escénicas, ¿hablaremos de un género grotesco o quizá con más propiedad de elementos grotescos, procedimientos grotescos, registros grotescos, parámetro grotesco, estilo grotesco, categoría estética grotesca, cosmovisión grotesca o código de comunicación grotesco? El grotesco no es considerado un género, sino una forma contracultural subversiva de los códigos establecidos (GARCÍA, 2012, p. 22).

Lo grotesco como categoría cultural entra en la diatriba de profundizar en las deformidades físicas, la exageración del discurso, y depositarse en elementos que generen la risa desbordante, es decir, que es igualmente la exacerbación del humor basándose en la burla, y de esta manera se contiene en una serie de códigos que se extienden en el texto literario, pero que responden al uso del cuerpo como centro de deformación. Es la construcción del imaginario donde la hipérbole del lenguaje y de las imágenes crecen en cada frase, para definir la línea del orden en cada una de las escenas, que es el caso particular de los dramaturgos en estudio: “en ese límite de las palabras que casi siempre es tocado finalmente en forma directa y banal o a través de múltiples tácticas retóricas, como el chiste, la “coletilla” del discurso serio, la intromisión elegante” (MANGIERI, 2016, p. 68). Lo grotesco se oculta en el texto: “la eficacia de lo literario es justamente decir algo diciendo siempre otra cosa (el juego metafórico)” (ZAVALA, 2016, p. 5), y lo abyecto como violencia, según Kristeva: “en ocasiones, estos contenidos se manifiestan abiertamente en prácticas simbólicas, sin integrarse por ello al nivel del juicio consciente de los sujetos en cuestión” (1989, p. 7). Se habla de polifonía de términos y situaciones narrativas, que se pierden en medio del relato. Lo abyecto es más amplio, porque siempre estará allí oculto, detrás de las imágenes del despojo de lo sucio, putrefacto y obsceno.

Lo abyecto en el lenguaje va desde y hacia el margen, ubicándose en la exacerbación de lo corporal como medida de transgresión, entrando al juego semántico que oculta un mensaje. Es un recurso violento que se emplea en todo el cuerpo de la obra, tal vez en un juego hiperrealista de los dos autores —García y Aramburo— que los lleva a buscar construcciones de lenguaje, primero, claro y prístino; pero, metafóricamente, ocultan otra idea de caos.

Por último, lo escatológico, de un cuerpo que trata de unirse y de separarse constantemente en la composición general del texto, “por ello el sacrificio de la imagen tradicional del hombre, plena y digna, la pérdida de sí a través de la ebriedad, el deseo sexual, el éxtasis que trasgrede todo límite del pudor” (ALZURU, 2012, p. 14). Este recurso es reiterativo en los autores, y el lenguaje se construye desde flujos (semen, excrementos, vómitos, sudor) y frases sublimes que permiten la transición de estilo y ritmos. Dentro de las piezas dramáticas hay un eje que se mantiene escondido en la risa, o el chiste unificado, la laceración del cuerpo, la muerte como chiste, el maltrato verbal y la agresión sexual, que terminan en grandes y desbordantes relatos de esperma y sangre.

Al unificar lo grotesco, lo abyecto y lo escatológico aparece la poética de la violencia y la transgresión del cuerpo del lenguaje escrito, en imágenes trazadas de fragmentos en la obra impresa como tal. Esta construcción polimórfica responde a un conjunto estético de “la inmundicia” (GARCÍA, 2012, p. 26) o arte *trash*, que, de acuerdo con Alzuru:

Tiene que ver con el sacrificio de la imagen tradicional del hombre, plena y digna, la pérdida de sí a través de la ebriedad, el deseo sexual, el éxtasis que trasgrede todo límite del pudor. Pero se trata de un potlatch interno al arte, el artista se auto-denuncia, se expone, con el precio del derroche de sí mismo. Para radicalizar este proceso, llega a afirmar que lo hace sólo por dinero, denunciando entonces la misma interioridad, desmantelándola, confesando la derrota a todo nivel (...). La auto-iconoclastia, el denigrar de la propia imagen (ALZURU, 2012, p. 14).

3.1.1 Rodrigo García y Diego Aramburo: Texto y contexto

Rodrigo García y Diego Aramburo crean poéticas similares en diferentes contextos en los que habitan, pero el punto de unión es precisamente la categoría de la violencia y la transgresión del lenguaje que se traduce en las imágenes que van elaborando en cada una de las escenas de sus piezas dramáticas. La comparación de sus estéticas de lo violento en el

cuerpo literario resalta la modificación de la morfología del texto. En el caso de Rodrigo García se ven múltiples líneas discursivas basadas en frases, palabras e historias ligadas a lo escatológico. Cuestiona el orden del discurso, y por ende pone de manifiesto su oposición a la academia: “La obra teatral con sus personajes y la manía de la representación, pasa en otro espacio y en otro tiempo. El teatro tradicional tiene algo horrible y es que te hace olvidar durante un par de horas de que estás vivo”²⁷ (GARCÍA, 2015).



IMAGEN 8: *Gólgota picnic* (2012) de Rodrigo García.

Entrar a esta poética consiste en revisar la polifonía del texto, como recurso violento y transgresor desde la publicación de *Martillo/Klitemnestra/Acera* (1990), pasando por esta producción desmesurada desde 1986 de piezas como *En algún momento de la vida deberías de pensar seriamente en dejar de hacer el ridículo* (2007), *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* (2004), *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003), *La historia de Ronald el payaso de McDonald* (2002), *Jardinería humana* (2003), *Aproximación a mi idea de desconfianza* (2006), *Esto es así y no me jodáis* (2009) o *Gólgota Picnic* (esta última, de 2012, le ha valido la censura en España y otras regiones de Europa).

Si García busca, en medio de las palabras el lenguaje que lo lleva a lo escatológico como herramienta de lo violento, entonces el cuerpo escrito en cada uno de sus patrones dramáticos estará orientado por la intensidad de la imagen que construye del lenguaje en sí mismo. “Bien vale pensar en esta paradoja actual. Por una parte, la desublimación y la

²⁷ Entrevista realizada por el diario El País en 2015 el 29 de mayo de 2015.
https://elpais.com/ccaa/2015/05/28/madrid/1432829259_944255.html acceso: 20 de junio 2017.

sacralización de los procesos artísticos-poéticos de élite; y por otra, la sacralización y el encantamiento de la cultura masificada por el mercado” (Fajardo, 2001, p. 129).

Por otra parte, Aramburo va hacia la conformación de un cuerpo violento de sus piezas, desde sus primeras producciones como *Recuerda al Sol* (1990), *Cave ne cadas* (1992), y *Salomé* (1993), *Nosferatu: Ejercicio del folklore del poder y el romance* (1997), *Tres fases de la Luna* (1998), *...Feroz, la historia de las tres ceditas* (2000), *Amataramarta* (2002), *Ese cuento del amor* (2003) —escrita junto a Claudia Eid—, *Crudo* (2004), *Fragmentos líquidos* (2005), *El preciso instante para no ser amado* (2011), *Hamlet de los Andes* (2012), *Romeo y Julieta* (2013), *Morales* (2015) *Pornografía* (2017), estrenada en Santa Cruz de la Sierra en mayo 2017 o *Género* (2018). Los personajes transitan la violencia cotidiana, donde la historia es contada en diversos planos temporales y espaciales, pero un hilo narrativo liga la fragmentación del discurso. Aramburo explora dentro del lenguaje y construye frases repletas de modismos bolivianos urbanos, basado en un lenguaje agresivo, visceral, abierto, sin límites.



IMAGEN 9: *...Feroz. La historia de las Tres Ceditas* (2000) de Diego Aramburo.

Puesto que todas sus narraciones llevan este matiz, las imágenes desaparecen detrás de una metáfora literaria, pues sugiere entrar en la celebración del cuerpo abierto que lo lleva a manifestar esta violencia sin límites en imágenes grotescas y obscenas, que recae en la muerte de sus personajes de manera trágica.

Existen dos puntos de conexión entre García y Aramburo, primero las temáticas de lo urbano, luego, la fragmentación de sus discursos tanto escritos como representados, generando un contexto dinámico, violento y agresivo. Por tanto, el método de escritura se nutre desde el texto corporal representado, y luego del proceso de montaje, se comienza a escribir el texto que será definitivo para su impresión.

3.1.2. Conexiones estéticas

Buscar estas categorías de violencia y transgresión se escogen dos piezas que se acercan a la temática. De Rodrigo García se toma *En algún momento de la vida deberías de pensar en dejar de hacer el ridículo* (2009) es un texto que busca la violencia desde el humor y lo grotesco, partiendo desde el principio con un lenguaje que se mueve en el margen de la hipérbole y se transforma en caricatura, en el humor:

Nadie sueña con follarse una cajera. Usualmente uno fantasea con follarse azafatas de avión o enfermeras de hospital o colegialas, pero nunca una cajera de supermercado. El salario no lo es todo, pero modifica los comportamientos. Y digo que a las cajeras hay que pagarles mejor. (GARCÍA, 2009, p. 451).

En esta misma categoría, Aramburo en *...Feroz, la historia de las tres cerditas* (2000), los personajes bajan a las profundidades de la noche buscando la oscuridad, imagen que será constante en estas tres mujeres supeditadas a los embates del personaje Lupo, que viene a ser el cancerbero del prostíbulo en el cual están encerradas. Cada situación, cuadro o escena está organizada de manera que lo oscuro es la marca que permite desarrollar una estética de lo profundo, de la búsqueda de la caída del orden; pero, en definitiva, los personajes estarán sumergidos en estructuras de violencia, refugiándose siempre en la noche, en el prostíbulo, en la muerte, el maltrato verbal y físico:

INESITA: El primer día de trabajo de la Maga, fue noche de luna llena: ...ella tenía 13 años cuando vestía su primer traje de puta, el portaligas rojo, la falda mini, las botas...

MAGA: Este será mi vestido de novia, mi velo... que me lo quitarán esta noche...no sé quién (ARAMBURO, 2000, p. 12).

Estas dos propuestas sobre el lenguaje y el imaginario violento, acompañado de lo grotesco, permite ver un laberinto sintáctico al que han sido sometidos los personajes, enclavados en la disociación del discurso y la posibilidad de entrar en una tragedia. “Si lo que distingue una palabra de un registro de lenguaje es hablar a otros (mensaje), palabra plena, la

palabra comprometida está fundada en la estructura de la palabra invertida” (ZAVALA, 2012, p. 40).

Lo violento se sumerge en el espacio sin tiempo, son piezas anacrónicas, con un lenguaje que se recurre a ruidos lingüísticos; entonces, Aramburo introduce en las tres mujeres de la pieza un diálogo donde lo abyecto transcurre en un plano al horizontal permanente, con un significado que desemboca en símbolos comunes de los dos autores, es decir, la dialogía de sus personajes. En García, esta referencia culmina en humor para entrar en lo abyecto:

La noche ¿es agradable o por el contrario, desorienta, inquieta y enloquece?
 el amanecer y el ruido de los primeros coches ¿nos sobresaltan o nos tranquilizan?
 la muerte, que siempre es de otro, ¿Qué relación tiene con lo que uno entiende o
 espera por muerte?
 ¡quién es capaz de afirmar que puede ‘esperar’ la muerte! (GARCÍA, 2009, p. 451).

Aramburo transita en la escena, y el humor de la caricatura define lo abyecto, apoyado en situaciones del absurdo y dejando grandes vacíos en su desarrollo cronológico:

LUPO: ¡Te adoro!
 MAGA: ¿Qué pasa?
 LUPO: Ah...
 MAGA: Bueno... Es la huevada de este negocio...
 LUPO: ¿Qué dices?
 MAGA: Que estuvo fantástico. ¿Un cigarro?
 LUPO: ¿Un cigarro?
 MAGA: ...El cliché del macho latino... Bueno... Tengo cosas que hacer... Son cincuenta pesos.
 LUPO: ¿Qué? (ARAMBURO, 2000, p. 12).

Lo abyecto está en la lectura general del cuerpo de la obra; por ello, Kristeva (1989) introduce esta terminología para buscar en el arte y la literatura lo oculto, lo siniestro y lo extraño dentro de la narración: Rodrigo García reside en la conformación de un universo en el que los personajes buscan un destino incierto, pero el conflicto está en lenguaje que se construye desde lo absurdo detrás de las palabras:

De mis amigos aprendí que yo tenía que dejar de ser un tipo arrogante. Es lo más desagraciado y ruin que me ha tocó aprender hasta ahora, y si de algo me arrepiento es de haber seguido los consejos de mis amigos en este asunto (GARCÍA, 2009, p. 437).

Aramburo crea un viaje hacia la disociación del lenguaje, pero sus personajes no soportan la idea de libertad; entonces, es posible ver un imaginario de la palabra abyecta que quiere representarse:

MAGA: Tócame el cabello.
 LUPO: Dame tu cuello.
 MAGA: Nada de besos.
 LUPO: No en la boca.
 MAGA: Dame calor.
 LUPO: Te saco la falda.
 MAGA: Yo te desvisto.
 LUPO: ¡Déjame los zapatos!
 MAGA: Es lo de menos.
 LUPO: Es lo demás (ARAMBURO, 2000, p. 11).

Lo escatológico ahora es el punto concluyente de esta apreciación en las poéticas de la violencia. Hay que dejar claro que las manifestaciones de lo escatológico van desde los fluidos, hasta insertarse en lo prohibido, buscando dentro del *trash* o la pornografía como fuente (ALZURU, 2012, p. 19). Rodrigo García elaborar la imagen escatológica desde lo escrito y fragmenta el espacio desencadenando la repulsión:

Las buenas tetas suelen estar en manos de los que no las acarician bien, y las pollas caen en bocas que no se deleitan con las pollas, y la gran literatura jamás alcanza al lector perfecto.
 Así los libros caen en manos de cualquiera (GARCÍA, 2009, p. 445).

Aramburo se sumerge en lo escatológico para presentar este perfil de sus personajes:

MAGA: No puedo. Debo salir a comprarme un enjuague vaginal, si quieres puedes acompañarme.
 LUPO: Si quieres yo lo compro por ti, así podemos vernos ese tiempo... ¿Un enjuague vaginal?
 MAGA: Tengo comezón, tal vez es una enfermedad.
 LUPO: ...Yo te cuidaré...
 MAGA: No hay forma, algunos tipos hacen las cosas mal y me lastiman, me emputan los que se ponen violentos, y más aun los que se sacan la protección y vuelven a entrarse (ARAMBURO, 2000, p. 6).

Cada pausa, silencio o posibles vacíos lingüísticos cambian la fisonomía de este objeto literario final. Por ello, es necesario volver a Víctor Bravo (2003) y su metáfora de lo grotesco, donde reside lo abyecto, dejando claras las inminentes caídas del centro que se oscurecen con el viaje, palabras que van de un lado a otro sin definirse y poseen la capacidad de realizar un camino polifónico casi sin terminar. Por eso, en este punto, Diego Aramburo, con *...Feroz* va más allá de un viaje hacia un submundo en el que se encuentran las cerditas: las lleva a explorar en medio de la disociación del lenguaje que pretende liberarse, pero no

soportan la idea de libertad. Es el imaginario de la palabra abyecta, pero en medio del contexto se mueve hacia la infinita posibilidad de contar lo contrario:

LUPO: Tú me gustas, Maga.
 MAGA: ¿No lo soportas?
 LUPO: ¡Qué dices...!
 MAGA: Soy una prostituta, Lupo.
 LUPO: Ya lo sé.
 MAGA: Una puta de mierda...
 LUPO: No.
 MAGA: Sí, una mujer que se vende, como un objeto, como una flor...
 LUPO: No Maga, puede que trabajes todas las noches, pero tú no eres eso, tú eres...
 ¡Mi Maga! (ARAMBURO, 2000, p. 12).

Lo escatológico transita por la transgresión del cuerpo, y es una propuesta que está respondiendo a patrones estéticos contemporáneos que se recrean desde los fluidos, pero se insertan en la demostración de lo prohibido. Allí aparece esta denominación de *trash* que se equipara con la pornografía en las frases que se elaboran. En este caso se habla de “la negación del arte como territorio separado y de la secuencia finalidad/proyecto/forma, la pérdida de la definición entre arriba/abajo, bello/feo, forma/informe, la sustitución de la rebelión por la aceptación, de la subversión por la subvención, el mismo mundo deviene obra, la indistinción.” (ALZURU, 2012, p. 19).

En Rodrigo García, el lenguaje se fragmenta en el mismo espacio, a manera de contradicción, para acercarse a un lenguaje que se desliga en los márgenes y busca la contradicción de sí mismo; es decir que la imagen desencadena la repulsión, pero es desde el humor como lo plantea Kristeva en lo abyecto como enfermedad - en este caso el lenguaje-, que es la que causa repulsión por el cuerpo que se descompone. Por ello, el impropio, en la poética de García, llega al extremo del *trash*.

Que todo el mundo habla de sexo y nadie sabe follar como tiene que ser, hostias. Y que le llaman a esos intentos patéticos nada menos que practicar sexo. Como si se tratara de tirar la jabalina o de chutar un corner. Van a saber ya desde chavales, que los tíos se corren incluso metiendo la polla entre dos almohadas o en el peor de los casos en una almohada doblada por el medio. Y que las tías, no se corren casi nunca si no es metiéndose mano a sí mismas (GARCÍA, 2009, p. 435).

3.1.3. Cuadro final

La violencia y la transgresión están insertas en estas dramaturgias; por ende, los autores estudiados se mueven entre estas líneas estéticas de sus cuerpos literarios, buscando conectarse con imágenes de lo abyecto como premisa, y abriendo la interpretación de lo

grotesco, lo absurdo y lo escatológico. Sin embargo, de manera paradójica, la estética en la que se mueven llega al extremo de la violencia exacerbada en materia de lenguaje y de imágenes para llegar a una categoría del *trash* como parte de este discurso polifónico.

El *trash* es entonces una herramienta que permite ver las líneas de la violencia y la transgresión en las que se mueven los dos dramaturgos en cada una de las piezas seleccionadas. La propuesta genera una obra abierta de múltiples visiones en cuanto a estilo y orientación simbólica se refiere. El *trash* viene de definir este conglomerado de categorías que se han usado para una lectura del trabajo dramaturgico, de ahí que la polifonía de imágenes y sonidos concluyen en estas líneas que rompen el orden del discurso para generar el caos.

Rodrigo García y Diego Aramburo, recrean espacios estéticos similares, puesto que llegan a poéticas compartidas y desarrollan esta estética de la violencia de la transgresión desde lo grotesco, el humor y la ironía, dejando de manifiesto nuevas lecturas, visiones o percepciones en cada una de las piezas teatrales escogidas.

3.2 Cuerpo Fragmentado y la poética *trash* en *Borges y Jardinería Humana* (2009) de Rodrigo García y *Fragmentos Líquidos* y *Ese cuento del amor* (2004) de Diego Aramburo.

Los dramaturgos Rodrigo García y Diego Aramburo divagan en las poéticas del imaginario de cuerpo que se va manifestando en fragmentos para generar la transgresión de la palabra desde sus textos, acompañados de imágenes, acciones, frases y relatos que incorporan en cada una de las escenas del cuerpo literario. Pero el sentido de esta relación entre los dos, pese a pertenecer a contextos culturales muy diferentes, radica en una poética de la violencia que está enmarcada en el *trash* (ALZURU, 2011) mostrándose en el uso del lenguaje escrito y en la fragmentación de la morfología del texto.

La comparación que se realiza de sus textos escritos, en este caso Rodrigo García con *Borges y Jardinería Humana* (2009) y Diego Aramburo con *Fragmentos Líquidos* y *Ese cuento del amor* (2004) que tienen como punto fundamental las variaciones literarias de la categoría del cuerpo, al decir de Kristeva (1989), donde el cuerpo es definido como el texto literario completo. Este código o forma gramática logra llevar al lector hacia una serie de imágenes violentas, y se construyen imágenes de fracturas, fragmentos, transgresión desmesurada y la inclusión de categorías como lo grotesco, lo agresivo, lo violento y lo abyecto que los sumergen en poéticas como el *trash* finalmente.

El *trash*: inmundicia, basura, desecho, es una categoría estética que se estudia cada vez más en Occidente, aunque es menos conocida que la categoría del Kitsch, con la cual guarda semejanzas y diferencias. Trata de una apreciación de los aspectos bajos de la existencia, de la cual encontramos referencias pioneras y significativas en Nietzsche y Bataille. Nietzsche, opone al idealismo, adorador de la bella apariencia, el hombre subcutáneo, la carne sangrienta, las vísceras; excrecencias, heces, orina saliva, esperma. (ALZURU 2011 p.9)

La comprensión del cuerpo que se desplaza desde este “cuerpo” morfológico hasta la elaboración de imágenes poéticas de personajes y situaciones, tiende a bordear lo absurdo desde vacíos, silencios y polifonías, para entrar en la transgresión como recurso de violencia, que se convertirá en una poética del *trash*. Esta trayectoria desde la concepción del texto escrito y sus posibles estructuras gramáticas serán llevadas a escena con cuerpos orgánicos transformándose en cuerpos simbólicos.

El cuerpo escrito como visión de lo fragmentado permite entrar en la concepción de representaciones simbólicas, por ello se considera como depósito de representaciones culturales que incluyen el arte y la literatura.



IMAGEN 10: *Fragmentos Líquidos* de Diego Aramburo (2013)

3.2.1 El cuerpo y sus significaciones:

El cuerpo responde a interpretaciones culturales, es decir, el cuerpo escrito es el resultado de la creación literaria, convirtiéndose en una categoría que tiene como centro de atención la elaboración de discursos estéticos o poéticos. El cuerpo literario es el depósito de las significaciones (DURAND, 2001), así como para Kristeva (1989), es la forma elemental de ver el universo donde se desenvuelven las acciones del discurso, y el cuerpo atraviesa diferentes etapas de desarrollo, desde la gestación de un cuerpo orgánico hasta la muerte del mismo, más lo que implica la representación del vacío o las polifonías se va modificando y adaptando su interpretación simbólica. Sin embargo, hay que estudiar el contexto para entrar en la construcción de un discurso desde diversos campos.

As estruturas verbais primárias representam, de alguma forma, os moldes ocultos que aguardam serem preenchidos pelos símbolos distribuídos pela sociedade, sua história e situação geográfica. Reciprocamente, contudo, para sua formação todo símbolo necessita das estruturas dominantes do comportamento cognitivo inato do sapiens. (DURAND, 2001 p.91)

Primero desde la idea de lo escrito, en este caso se revisan las normas del lenguaje, pero a su vez se interpreta de acuerdo con los espacios en los que se escribió la pieza literaria, ya sea por regiones físicas, culturales o intelectuales, así, las formas lingüísticas se adaptan a los lectores o espectadores. Consiste entonces en revisar el planteamiento desde Saussure (1983) y la exploración del signo de manera arbitraria, pero luego el contexto cultural lo lleva determinar significaciones que se atribuyen dependiendo de su origen.

El texto dramático es un cuerpo creado en este caso por los dos dramaturgos, pero la simbolización está supeditada a los contextos particulares y la exposición impresa del discurso que estará abierto para que este cuerpo se estudie de manera fragmentada, y posteriormente, se unifiquen en una poética. Esta metamorfosis del cuerpo literario y sus significaciones desde las formas en que el lenguaje, va cimentando interpretaciones múltiples, para aparecer en medio de una trifulca de ideas que lo atraviesan y generan un particular estilo morfológico.

Por ejemplo, la poesía como género intenta saltar en medio de los estilos para generar una dinámica de lectura, de igual manera, las dramaturgias de García y Aramburo intentan armar un constructo de líneas estilísticas, por ello, el lenguaje escrito incluye elementos que generan el caos en las páginas. Aunque esto no es determinante en el orden del

discurso, sí se puede apreciar en los resultados literarios de los dramaturgos, por ende, la estrategia para analizar el cuerpo del texto, se limita a lo desarrollado e impreso al final y luego se interpretan las estructuras sintácticas y morfológicas de los textos.

Donis: No reacciona ¿Qué espera?
 ¿Qué esperas?
 ¿Te faltan fuerzas? ¿Necesitas más tiempo? ¿Es cuestión de tiempo? ¿Cuánto tiempo más debo esperar? ¿Debo esperarte para siempre? Me estoy desesperando Mañana es nuestro aniversario y tú ya deberías estar aquí
 ...
 ¿Es eso?
 ¿Una sorpresa de aniversario?
 Claro
 Siempre le diste importancia a esas cosas
 ¡Tú quieres que sea mañana!
 ...
 Haré todo lo que necesitas Tu corazón en mi mano, latiendo, y mi calor en todo tu cuerpo No puedo fallar Festejaremos como nunca, toda nuestra alegría saldrá mañana, bailaremos y cantaremos felices por seguir juntos y nada nos va a separar Prepararé el corazón más maravilloso y prodigioso de todos los tiempos, lo puliré y limpiaré sus arterias para que corra tu sangre y por intermedio de tu cuerpo llegaré a tu alma
 Es mi última esperanza
 Obra: Ese cuento del amor. (ARAMBURO, 2006, p.6)

Las poéticas de Rodrigo García y Diego Aramburo son cuerpos escritos que residen en fragmentos, buscan siempre la imposición polifónica en el lector, para que el vacío se origine y reproduzca una imagen mucho más violenta, es decir, la representación de la palabra trasciende la línea, y va hacia un Cuerpo completo que une los fragmentos y logra la fractura del lenguaje.

Voy por la calle. A un tipo se le cae una moneda al suelo. La levanta se la mete en el bolsillo y sigue su camino. Parece natural esto. Yo, en cambio, no veo nada de natural en esa situación. Si a alguien se le cae dinero al suelo lo natural es aparecer por la espalda, darle un codazo en la nuca, pisarle la cabeza, rematarlo con una navaja y salir pitando con la moneda y las manos llenas de sangre, aunque se trate de 2 euros. Dicho en un escenario, parece que es parte de una obra de teatro un poco loca y provocadora. En cambio, si te das una vuelta por Caracas o en cualquier provincia de Argentina o Brasil o Colombia, ves que es lo más normal del mundo. Estoy empezando a descreer de la ciencia ficción...

Jardinería Humana (GARCÍA, 2009 p.353)

Lacan (1993, p. 93) indica que en el lenguaje el signo y su representación están en juego, por tal razón la polivalencia de los grafemas dependerá de la interpretación cultural, lo que indica que la palabra escrita como tal, siempre lleva a un significado. Se debe hacer la aclaratoria que Lacan plantea, y es que el lenguaje se basa en el signo como arbitrariedad,

pero la necesidad de crear el símbolo ya responde al contexto intercultural, y de allí nace lo imaginario y lo simbólico.

Al revisar estas categorías, las piezas dramáticas de García y Aramburo se basan en la uniformidad de un signo lingüístico que propone la imagen única, pero al revisarla en conjunto, el lenguaje entra en un grado de simbolización que convierte el texto en todo que expone un símbolo particular, que en este caso será la transgresión en el discurso. Volviendo a Lacan, se recurre a la imagen del objeto en estudio, resaltando que la convención cultural, lo lleva a dilucidar las formas del discurso en diversos escenarios del imaginario.

En las poéticas dramáticas planteadas, la imagen que los sujetos interpretan crea imaginarios colectivos e individuales, donde las referencias multiculturales responden a los circuitos en los que ha estado vinculado. Es complejo este sentido de referencias, pero la imagen empieza a buscar representación en un espacio, a lo que Lacan se refiere como lo simbólico, y es donde radica el sentido de lo literario, porque el símbolo marca referencia con lo imaginario, pero los autores agregan categorías y valores de lo que ocurre alrededor de la pieza.



IMAGEN 11: *Jardinería Humana* (2005) de Rodrigo García

En la literatura este punto es constante, pues la idea de la imagen se inserta en la poética, y luego se refiere a contextos culturales que buscan patrones múltiples. Las piezas de García y Aramburo son tan variadas y tan complejas para su categorización - casi ilógica - puesto que ellas en sí mismas, responden a estímulos en los que han sido concebidas para

recrear un espacio simbólico que es, a fin de cuentas, la representación de un imaginario particular. El cuerpo escrito como depósito de significaciones en las dramaturgias de García y Aramburo son un cúmulo de acciones, de representaciones que dependen de lo real, de lo imaginario y de su simbolización, es necesario conocer los contextos de ambos escritores y luego establecer la relectura de sus poéticas.

Rodrigo García, argentino nacionalizado español, construye una poética en medio de un contexto eurocentrista que lo lleva a la denuncia de consumismo extremo, por ello las imágenes de sus personajes son una exacerbación del canon. En el caso de Diego Aramburo, boliviano formado en diferentes instancias internacionales, se mueve en una poética de lo nacional, denuncia los contextos andinos, por ello las referencias están en constante evolución al generar una poética de la violencia. En este punto, Bachelar indica que la representación e interpretación de los contextos dependen del espacio donde convive el autor y, en este caso, la dramaturgia de ambos está inmersa en la poética de una representación del contexto, entonces esta será la imagen del texto que dependerá de las construcciones del *imago* en cada uno de los sujetos que se acercan a ella.

Todo lector un poco apasionado por la lectura alienta y reprime, leyendo, un deseo de ser escritor. Cuando la página leída es demasiado bella la modestia reprime ese deseo. Pero el deseo renace. De todas maneras, todo lector que relea una obra que ama, sabe que las páginas amadas le conciernen. (BACHELAR, 2000 p.14)

La interpretación del sujeto se resiste a la representación y sus aristas multiculturales, es paradójico, pero lo imaginario, aunque es una categoría que busca universalizar el concepto, termina por difuminarlo y plantea nuevos patrones que se mueven desde los contextos multiculturales (MANGIERI, 2010) que lo transforman en parte de la obra. En la dramaturgia de García y Aramburo, este cambio responde a los intereses de los autores, pero a su vez, ella va en búsqueda de los patrones de sus lectores que, regularmente están vinculados ya a sus poéticas recurrentes.

Se habla de piezas que se mueven desde sus contextos, pero al unísono buscan interpretaciones particulares y en este caso se puede hacer referencia a artistas de otras áreas que han generado interpretaciones tan variadas como contradictorias como John Cage, Banksy, David Lynch, Philippe Glass, Leonard Cohen entre muchos, que transitan en este hilo de interpretación, pero que se dinamiza en cada uno de los contextos culturales de los que provienen.

El cuerpo escrito en fragmentos y sus significaciones que plantean Diego Aramburo y Rodrigo García va hacia la construcción de un cuerpo artístico que, de acuerdo con Durand (ibid.), es un cuerpo que se resignifica, que busca interpretación simbólica para establecer una estética que se aferra a sus referencias culturales. Para Durand, el cuerpo se mueve en medio de diferentes categorías como “adentro y afuera”, “arriba y abajo”, “lo oscuro y la luz”, “lo abierto y lo cerrado” pero es el contexto el que definirá el símbolo de este cuerpo. Es necesario que se vea la unificación de las imágenes y que luego ellas sean corporalmente representadas por el espectador o el lector.

Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del sí y del no que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo. Los lógicos trazan círculos que se encabalgan o se excluyen y en seguida todas sus normas se aclaran. (DURAND, 2000 p.185)



IMAGEN 12: *Arrojad mis cenizas sobre el Eurodisney* (2006) Diego García

3.2.2. Cuerpo Fragmentado:

El cuerpo como totalidad es por donde pasan todos los significantes y símbolos que se pretenden exponer en cada una de las propuestas poéticas de Aramburo y García. El cuerpo que se mueve en su espacio, que se extiende en función de las referencias culturales que de ellos emana. El cuerpo como punto que delinea la dramaturgia en el espacio y elabora un discurso - en la literatura el cuerpo ya no es el cuerpo biológico -, (FUENMAYOR, 2010), busca las propuestas estéticas y los factores que llevaron al escritor para elaborar las imágenes, en este tópico, Latour (2013) señala que se puede estudiar el contexto literario de la

pieza para comprender su universo y, en este caso, el fragmento para explorar en las categorías estéticas, que terminan por expandirse en el discurso poético.

Tanto para Aramburo como para García, recoger el resultado de los textos ya representados por sus actores en el escenario, los obliga a organizar el discurso desde muchas formas de interacción²⁸, pues, el resultado impreso es el que proporciona las visiones de este cuerpo que se fragmenta constantemente en el texto y conduce a su organización sin posible orden de signos gramaticales, aunado a los vacíos de la página en blanco, agregando las imágenes que van edificando palabras desde lo obscuro y lo grotesco para transformarse en una estética que llega al borde o del *trash* (ALZURU, 2012) para volcarse ante la avasallante construcción de categorías de lo abyecto.

Siguiendo con Latour (ibid.), el cuerpo responde a las indicaciones que el contexto cultural le impone, entonces, si el cuerpo literario se alimenta de su entorno, es claro que la orientación de este resultado final lo atraviesan tres grandes propuestas que son el simbolismo mental, el social y el colectivo:

El símbolo mental: desde la propuesta mental la huella que impone el autor, en los casos de García como de Aramburo, la palabra está supeditada por la incorporación de la violencia, la búsqueda de la libertad desde la caída de las instituciones, el juego de palabras absurdas para generar el vacío, el caos, la soledad y el silencio. El cuerpo escrito desde lo mental estará marcado por un estilo que es parte de lo que autor va a recrear una y otra vez. ¿Cómo se logra esto?, al entrar en contacto con sus obras, la estructura lingüística y literaria va repitiendo las estructuras dramáticas.

La poética del cuerpo fragmentado nace precisamente de estas alteraciones dentro de la estructura dramática y la palabra manipulada, por ejemplo, para Rodrigo García es recurrente hablar desde el exilio, o mejor, autoexilio, tratando de acercarse a un lenguaje latinoamericano, pero de manera inevitable las temáticas son eurocentristas, lo que genera la construcción de un discurso de la transgresión, donde violenta el texto sin detenerse en cada una de sus propuestas. Siguiendo al autor este podría ser un caso de estudio de obra partiendo de la implicación de la conciencia que reclama su espacio, pero hay una acepción desde la antropología. Para evitar divagar en medio de estas incursiones en la conciencia del creador,

²⁸ Caso que no se estudia acá puesto que, de acuerdo con Gustavo Geirola, el cuerpo final está definido por los diversos factores que han incidido en la construcción del discurso escénico como el caso de actores, director, autor, técnicos, equipo de producción escenógrafos, vestuaristas, personal de mantenimiento, público y crítica teatral. (GEIROLA, 2012)

es indispensable mantener el centro de discusión en el discurso escrito, revisado única y exclusivamente desde su inmanencia y las líneas que de allí se intentan exponer.

¿Qué es eso de las camisetas de fútbol con esa mierda escrita en el pecho, marcas de coches, de electrodomésticos, de neumáticos, de yogures?
 ¡Antes, los colores del club eran los colores del club!
 Ahora ya no se es del Real Madrid, se es de Móbil. Ya no se eres socio del París Saint Germain, eres socio de Danone. Ya no se va a ver al Milán, se va a ver jugar al Pirelli. Ya no se grita un gol de Bayer Munich, se grita un gol de Audi. ¡Y nadie se da cuenta! ¡Vaya hinchas de mierda! (GARCÍA 2009, 355)

Para Aramburo, el lenguaje fragmentado de su creación en Latinoamérica, siendo un escritor boliviano, responde a su contexto, más intenta crear una estética que se conecta con lo universal, por eso es una estética que responde a los estímulos de su entorno.

El símbolo social: siguiendo a Latour, la obra se mueve en otros dos contextos, el social y el colectivo. El social que está fundamentado en el espacio del autor y por ende, estará mostrando matices que interpreta, en el caso de García, el discurso trata de buscar espacios comunes y genera una poética que concrete lo universal para acercarse a la transgresión contra instituciones (políticas y religiosas), mientras que en el caso de Aramburo, esta transgresión va directo al contacto de su obra con el contexto boliviano y termina por explorar un estilo de estética vinculada a la región andina, es decir que va detrás de la denuncia del poder político y las consecuencias de su opresión contra la acción social de Bolivia.

Donis: Hoy tampoco tocaste tu plato de comida
 Yo no puedo moverme Estoy congelado con tu corazón en mi garganta
 Me da vergüenza que me veas así, no estoy derrotado, sólo estoy cansado
 Alicia No conseguí que tu corazón empiece a latir
 El mío sigue latiendo contando el tiempo Es para ti
 Empiezo a pisar el vacío, ya no es necesario moverse (ARAMBURO 2004 p.18)

El contexto colectivo: Latour señala que este espacio es donde la obra dialoga directamente con el microespacio que ha creado, al lograr estos efectos, será parte de un compendio más amplio que no sólo está respondiendo a los efectos culturales en los que fue concebida, sino que se adapta a otros contextos similares, en este caso los dos dramaturgos logran entrar en el contexto colectivo y se convierten en referentes de la cultura. Latour deja de manifiesto que esta representación sobre la que trabajan Bachelard y Durand -lo imaginario como respuesta los espacios culturales - está ligada a los medios simbólicos del cuerpo literario, y se manifiesta en el cuerpo fragmentando que genera un caos y deja en vilo los géneros literarios. Al estudiar esta concepción se puede pensar en el cuerpo literario como

creador o promotor de polifonías simbólicas, aunque esta característica puede dejar de manifiesto la búsqueda del cuerpo profanado - retomando a Durand -, donde las imágenes del cuerpo literario se sumergen en lo oscuro, indicando que la poética de la transgresión se sumerge en lo extraño, entonces, el cuerpo literario se basará en lo profano o en lo violento, que será lo que para Alzuru llama la poética del *trash* (ibid.)

Esta poética del *trash* es una categoría que aparece desde el fragmento que ha sido consecuencia del uso de categorías como lo abyecto, lo violento y lo grotesco. De esta manera busca matices agresivos desde la palabra y la imagen construida se acerca a lo prosaico en un contexto donde el cuerpo como símbolo concluye siendo *trash*. Estas imágenes de cuerpo pretenden abarcar los espacios de lo bajo, lo oscuro y lo agresivo, para oponerse a la belleza como planteamiento estético -en caso de occidente. Para reforzar esta categoría del *trash*, se puede tomar una afirmación de Bachelar (2000, p.14), donde indica que para occidente la estética se debate entre la luz y la oscuridad, y cada uno tendrá su simbolización de acuerdo con el espacio en que se accione, pero en este caso del *trash* aplicado a Rodrigo García y Diego Aramburo irá hacia la oscuridad.

El *trash* como categoría, para resumir, deja de manifiesto lo violento y el fragmento en sí mismo, se representa desde los grafemas, las imágenes agresivas reiteran desde el inicio de la obra literaria. Mangieri señala que estas imágenes están sumergidas en los fluidos de los personajes - retomando lo abyecto de Kristeva - como sangre, vomito, semen, sudor, cuerpo descompuesto, referencias directas a la pornografía y la imagen de la muerte.

El intercambio simbólico que se produce a través del trabajo de la mirada en la escena pornográfica es también fragmentaria y metonímica, produciendo (en forma semejante a los otros textos aquí analizados) un espacio semiótico de captura oscilante entre el sujeto mirante y el objeto mirado. La escena porno mediatizada por las redes, trabaja intensamente (si bien casi siempre con efectos de código repetitivos) en un cuerpo productivo y fundamentalmente en una economía de signo y del rendimiento de la pulsión escópica del sujeto mirante. (MANGIERI, 2016 p.7)



IMAGEN 13: *Romeo y Julieta* (2013) de Diego Aramburo

3.2.3 El Fragmento como Representación

Podemos empezar este apartado señalando a Rodrigo García y su Imaginario poético de lo abyecto: porque es el punto más importante de su trabajo y es el cuerpo quien muestra lo oculto, por tal razón, se invierten los planos de representación donde lo más importante es lo de abajo, lo oscuro y lo oculto. García construye la imagen de un cuerpo agresivo, logrando desarrollar la categoría del *trash* y, desde el fragmento, las imágenes se construyen en la palabra, en el humor como elemento agresivo y en el fragmento de imágenes, genera vacíos y se aleja de las normas gramaticales, pero al unísono el texto se unifica.

El sexo se lleva en la mente y la sexualidad en los dedos, y los que llevan no sólo el sexo y la sexualidad en la mente y en ninguna parte más son la peor carroña del planeta, muchíiiiisimo peor que los animales y me refiero nada menos que al 90 por ciento de la población. (GARCÍA, 2009)

Igualmente, este apego a lo abyecto lo define con personajes sin nombres, pero además busca en la nomenclatura del arte posdramático un teatro que deconstruye los personajes, como en el caso del Teatro del Absurdo y es más importante la palabra. El texto no lleva un orden secuencial, pero es fundamental que las imágenes, al transformarlas en un todo, terminan por construir una historia. Para García, las condiciones del cuerpo literario están remarcadas de imágenes de un cuerpo de palabras, de personajes que el lector busca entre las líneas del texto sin orden secuencial, dejando que desarrolle una historia desde estos fragmentos casi inconexos, pero al unísono se construye la imagen de la transgresión.

Mientras para Aramburo, los personajes están marcados por un punto, por un signo o por un número y desde allí nace el discurso, los personajes se relacionan en medio de un cuerpo narrativo que va dejando esas huellas de la transgresión, desde la violencia.

Corre sin freno, sin freno se desboca. Te gusta mi boca. Lame. No dejes que me inflame. Infame. Mengua. Coloca. La carne no es poca. Mi boca. Habla mi boca. La tuya toca. No loca. Un poco. Una poca. Me toca. Te toca. Te toco. Te quiero. Tocar. Te quiero.
 . No más?.
 Con yapa
 Con aumento.
 . Con jabón.
 . Se resbala por todo el cuerpo. Se desliza. Con jabón. Tu te quiero estaba medido para que te pida la yapa.
 . Para que ahora hablemos.
 . Para que yo te pida más.
 . Se desliza.
 . Para que yo te de más.
 . Frota.
 . Había trampa.
 . El jabón.
 . Me podías pedir una rebaja.

- . Más.
- . No.
- . Si.
- . No creo.
- . Siempre se puede.
- . No creo.

Fragmentos líquidos (ARAMBURO, 2011 p. 4-5)

El cuerpo de los personajes, tanto para García como en Aramburo, son imágenes de la transgresión, lo abyecto surge en esta poética del *trash*, por ello es importante mantener la construcción de escenas desde el fragmento, que posiblemente se sostienen desde la anulación del lenguaje, pero al negarse dejan de manifiesto la identidad lingüística y recursiva del texto que es donde radica el discurso contradictorio. Si se anula el lenguaje entonces se puede deducir que el fragmento posiblemente está tratando de separar cada una de las partes, pero en cada caso dramático se manifiesta la lectura de un todo con imágenes similares lo que nos deja ver piezas que se unifican.

Los fragmentos de las piezas escritas también llevan esta manifestación de un cuerpo que se construyen desde lo abyecto, es decir, en el primer caso la palabra está en el grafema que deja espacios vacíos, hay una imposición gramática, pero el cuerpo de imágenes está unificando las frases y terminan por generar un cuerpo organizado donde el cuerpo imaginario se representa en las variaciones que se desprenden de sí mismo.

Antes cuando mosqueaba, yo decía “Que os den por el culo y os quedéis ciegos”

Al fin conocí a Borges metido entre otras personas y no tuve huevos para decirles la famosa frase, mi frase acuñada celeberrima, “que os den por el culo y os quedéis ciegos”

Y no tengo nada en contra de los ciegos ni de ningún minusválido, pero jamás les suelto monedas, ya sabéis, para ganarme el cielo o la sonrisa del lisiado, toda la recaudación se la pulen en porros, dicen que es para médicos, para la cirugía, para recuperar el sentido perdido, para la prótesis, pero no nos engañemos: es para vicio. (GARCÍA, 2009 p.77)

Aramburo radicaliza su propuesta en estos fragmentos de un cuerpo que se refugia en el *trash* como poética, lo transgresor busca imágenes desde el incesto y la sexualidad rompiendo el orden. Esta visión de un cuerpo fragmentado se va desarrollando en planos invertidos de una poética que busca las manifestaciones de la deconstrucción de imágenes.

- . Un muerto. Una familia rota. Mi cabeza mi cuarto. Mi silencio. Menos voz. Yo menos.
- . Listo. Nada en la cabeza.
- . Vomitar. Hablar por hablar. Todo. Sin prejuicios. Mirada vacía. Nada en el fondo. Yo. En la luz. Luz blanca, brillante, te ciega. Expuesta. Dispuesta. Apuesta. Sobreexpuesta. Vacía. Presencia vacía. Sin risas. Sin nada. Hay que alimentarme. Listo.

. Medio viva. Una vida a medias. Una familia rota. Media familia. Vivo en mi medio. En medio de mi medio. En medio de mi medio mi miedo. Miedo de mi medio. Miedo de la media noche en mi medio. Miedo después de las once. No quiero estar en el medio después de las once. Algo se rompe. Tengo que volver antes de las once. Algo pasa. Algo. No quiero que pase algo. Qué. No se. Quiero saber. Qué. Algo. No quiero que pase. A las once. Tengo que lograrlo. Antes de las once. No puedo seguir. Después de las once.

- . Pasa.
- . Me pasa.
- . El jabón.

Fragmentos Líquidos (ARAMBURO, 2011 p. 06)

En cuanto a estas formas discursivas de Diego Aramburo van acrecentando imágenes de lo sexual, la muerte y la fragmentación de cuerpo y la categoría se erige desde el *trash*.

Tripas. Tripas rellenas. Agujero en las tripas. Las tripas al aire. Los trapos al sol. Se te ven las tripas. Mostrando las tripas. Hasta las tripas. Hechas tiras tus tripas. Tu calzón hecho tiras. Las tiras de tu calzón. Estiras tu calzón. Tiras tu calzón. Estiras tu corazón. De tripas corazón. Tu corazón hecho trazo. Un trazo. Un sapo. Soñar con un sapo. Besar un sapo. Transformar un sapo. Tu lengua sabe a mil sapos. En tu boca un sapo. Blando. Sapo blando de panza blanca de cuero frío resbaloso y blando. En tu boca. Mascar tu boca. Hacerte heridas.

Fragmentos Líquidos (ARAMBURO, 2011 p.12)

De igual manera, en García va desde un cuerpo que deja ver sus fluidos y se caracterizan por la imaginación de cuerpo en deconstrucción, de un texto que se desliza por los bordes de la poética y construye el *trash* como manifestación de este cuerpo literario que nace del discurso de lo abyecto.

En estos dos meses después del accidente tuve que trabajar y mientras tanto me despreocupé de un par de asuntos bastante importantes: desatendí unas heridas en la mano y el brazo que me van a dejar más cicatrices de las previstas y no fui a ver a los cirujanos que me abrieron la cabeza para comentarles que no recuperé la sensibilidad en más de medio cráneo, que no me crece el pelo en una zona amplia y que sangro por las noches y dejo la almohada perdida. ¿Qué es este trabajo al que me dedico, que es capaz de joderme vivo? (GARCÍA, 2009 p.356)

3.2.4 Puntos de Conexión entre los dos autores:

Las poéticas de los dos dramaturgos están estrechamente ligadas a la violencia en función de la estética que construyen, para Rodrigo García la palabra ataca y genera el caos en el orden morfológico del cuerpo escrito, esto lo lleva a elaborar imágenes violentas que se basan en lo grotesco y su hipérbole. Lo grotesco a su vez es la exacerbación de la violencia, en este caso de las formas gramáticas que se obvian a adrede, generan un discurso polifónico

plagado de vacíos, silencios, espacios en blanco, en una estructura caótica, tal vez amorfa, vinculada a imágenes agresivas que rompen violentamente el cuerpo escrito.

Por su parte Diego Aramburo, mantiene la secuencia dramática en búsqueda de un lenguaje donde la historia lleva una línea secuencial, pero al unísono se desdibuja en los personajes, aplica la omisión de parlamentos, sustituye la nominación del personaje por un signo o un número, para luego comenzar en una combinación de prosa y estructura polifónica del cuerpo. Elabora imágenes que se proyectan en lo obscuro y lo grotesco, encontrando de nuevo este cuerpo que se transgrede en palabras, para luego permitir la aparición de contextos que señalan este cuerpo descompuesto que genera una poética de la violencia.

Los dos dramaturgos caen en la poética del *trash*, en este imaginario de lo violento que se expone desde la muestra de cuerpos abiertos, de palabras que se transgreden a sí mismas y al lector. Estas dos poéticas logran conectarse pese a la distancia de los dramaturgos, pero reclaman este espacio donde las variaciones y la sobreexposición de los cuerpos en sus textos crean las poéticas de la transgresión que recaen en el *trash*. Se puede decir que los tópicos y las poéticas entran en diálogo y se reconocen en función de su construcción discursiva y en la ubicación de las imágenes brotan en situaciones similares para generar esta polifonía que termina en un cuerpo escrito que es parte de un todo simbólico de la transgresión y la violencia.

3.3. La Palabra y el Cuerpo Olvidado en *Ukhupacha. Monologo de mierda de un enano de mierda* (2016) y Rodrigo García, en su pieza *La historia de Ronald el payaso de Mc Donald* (2009).

Como ya hemos repetido en diferentes ocasiones Aramburo y García poseen una poética violenta basada en la utilización de palabras casi inconexas, que permiten desarrollar una polifonía constante y marcan la construcción de un cuerpo representado desde lo vacíos que quedaron en el proceso de elaboración del discurso, convirtiéndose en autores de piezas absurdas, irónicas, grotescas, violentas, de saltos vertiginosos casi indetenibles, pero que emergen en respuesta a estos cuerpos que han sido olvidados en diferentes circunstancias temporales y en diversos contextos culturales latinoamericanos. Con esta idea no vamos entrar en el universo exclusivo del autor y su contexto, pues cada uno de los casos proviene de circunstancias muy violentas donde acontecieron revueltas militares y dictaduras férreas que diezmaron parte de la población. Sin embargo, estos sucesos les permiten entrar en el campo

de la exploración de la palabra como herramienta que reafirma la existencia de este cuerpo olvidado que retorna de manera polifónica y estruendosa.

Y sé que esa historia no es nada. Es tan chica, es una enana blanca frente a la historia de antes, la de varios siglos y culturas y civilizaciones e imperios, pero luego están los otros, y Kant y Voltaire y “los indios no son aptos para la civilización y están predestinados al exterminio”, “los indios tienen la piel más gruesa, por eso hay que pegarles con palo más duro”, y el “Memorial de Remedios para las Indias” y la “Conquista del Desierto” o ‘solución final’ de estas partes del mundo y sesenta y cinco millones de muertos en la colonia, más de mil por día, uno por minuto, y todo en un instante de evangelización... Pero tampoco ese momento es mío. (ARAMBURO, 2016, p. 11)

Aramburo desde este enunciado en la pieza *Ukhupacha. Monologo de mierda de un enano de mierda* (2016) y García en su pieza *La historia de Ronald el payaso de Mc Donald* (2009) vienen a construir una poética donde resemantizan la palabra y le dan valor de memoria a este cuerpo olvidado que ha sido despojado de la capacidad de enunciarse en el contexto donde tuvo sus relaciones interculturales. En otro sentido, las piezas buscan remarcar el cuerpo literario con la hipérbole de imágenes, la violencia de lo grotesco y la reconstrucción de discursos polifónicos que tienden a ser inconexos.

Es el destino, joder.
 ¿Para qué tuvimos Auschwitz
 ¿Para nada?
 ¿Para que tuvimos las Islas Malvinas?
 ¿Para nada?
 ¿Y Afganistán?
 ¿Para nada?
 Tuvimos Malvinas, tuvimos Afganistán, tuvimos Auschwitz para aprender de una puñetera vez que alguien tiene que poner la otra mejilla, esto no avanza, joder.
 (GARCÍA, 2009, p. 401)



IMAGEN 14: Ukupacha (2016) de Diego Aramburo

3.3.1 La palabra violenta que señala el cuerpo olvidado.

La palabra es el medio más simple para semantizar el contexto en el que se ubica quien la emplea, ella es aplicada para denominar el objeto en sí mismo y este a su vez, se expande en la construcción del imaginario cultural, por tal razón, ella es una derivación de lo que significa y su significante, capaz de nombrar el cuerpo olvidado en espacio y tiempo para permitir que este se represente y tenga un lugar de enunciación. Pero aquí es donde tendremos este conflicto, entre lo que es el cuerpo es en sí - en caso que se logre desentrañar esta gran premisa - y lo que el contexto cultural le asigna para su representación, tal vez sea un laberinto donde el camino siempre lleve a un inicio interminable, pero el recorrido es este seguimiento de los discursos fracturados por el olvido constante.

De acuerdo con Huyssen, los procesos de olvido de hechos que sucedieron de manera violenta en contextos culturales traen una huella de la memoria sesgada desde el mismo instante en que se sufre el acontecimiento, caso de bombardeos, terrorismo, masacres, genocidio. Todas estas situaciones tienen en común la imagen de las víctimas en contradicciones de testimonios y narrativas que pueden ser ajustadas adrede, a múltiples formas del olvido ya sea colectivo y público (HUYSEN, 2014 p. 163)

En parte, es un mecanismo de apropiación del olvido que se transforma en espacios mediáticos para exaltar la imagen específica de la víctima o del victimario en una dialéctica constante sobre oprimidos y opresores, lo que nos lleva a una mirada sesgada de los hechos, claro ejemplo, los medios de comunicación y su incesante bombardeo de memorias avasallantes, donde un bando relata una versión con respecto al otro. Deja bien remarcado que esto no sólo ocurre con la espectacularización de la violencia, como el caso de Alemania,

Argentina, Iraq o Palestina, sino que va con un contexto donde la historia es reconstruida con el beneficio del centro de poder que allí prevalece:

É claro que os debates sobre a memória nacional estão sempre imbricados com os efeitos das mídias globais e seu foco em temas tais como genocídio e limpeza, ética, migrações e direitos das minorias, vitimização e responsabilidade (HUYSSSEN, 2000 pag.17)

Siguiendo en esta misma línea, Huyssen nos planea un proceso de exacerbación de la memoria desde el capitalismo - por supuesto, basado en Walter Benjamín y su concepto de la historia - donde la estruendosa campaña de imágenes mediáticas, nos conducen a una emancipación del olvido, pero ¿hasta qué punto esto es peligroso? Pues en medio de la reacentuación de la memoria se cae en el conflicto de la industria cultural de ella, que es la paridad planteada por Theodor Adorno y su banalización inminente sin control. Y es que en esta paridad, Huyssen sabe llevar bien el destino último de la memoria que puede convertirse en industria cultural, en el intento de emanciparse del olvido y, en consecuencia, ha sido llevado a cubrirse de palabras transformadas en imágenes que tratan de ilustrar algunos aspectos de los hechos violentos, pero siempre estarán supeditadas a una línea conceptual específica, ejemplo la mitificación del holocausto nazi, la banalización mediática de las guerras en el medio oriente caso Iraq, Palestina y recientemente Siria, la grandilocuencia del 11 de septiembre de 2001²⁹. Esto lo vamos a encontrar de manera recurrente en Diego Aramburo y Rodrigo García de manera reiterativa, es ese juego entre la enunciación de la palabra como fragmento casi inconexa, que busca la correlación entre las partes del texto para llegar a exponer esta memoria con lugares comunes, situaciones históricas de dudosa credibilidad, caricaturización de los hechos donde la memoria nacional y la ironía ante los sucesos que generan en los medios gran interés público que termina siendo un fuerte basamento narrativo.

²⁹ Sobre este punto Rocco Mangieri en su trabajo *Ipsa-Facto. La Insoportable estética de la desaparición antes y a partir de la caída d las Twins Towers* de 2012, nos indica que la caída de las Torres Gemelas y su espectacular transmisión en vivo permite la construcción performática transmitida en vivo al mejor estilo de reality show, y vemos un cuerpo exacerbado e hiperbólico que se va narrando de manera rápida, logrando construir una memoria sesgada, que se inclina hacia un objetivo claro de victimización. Esto permite generar una serie de imposiciones de fechas, lugares y hechos como en una especie de filme preconcebido. Además, nos habla de una forma nueva de ver los hechos bélicos como escenarios que grafican la necesidad de transmitir en vivo, y establecer el guión en una suerte de agredidos y justicieros desde CNN, por ejemplo, y demás cadenas privadas financiadas desde el departamento de estado de EEUU. Pero no sólo queda allí, sino que se establece el olvido invisibilizando las víctimas y enaltecendo el hecho violento del agresor señalándolo con la palabra *terrorista* como nomenclatura mediática hacia los contrarios. Lo que nos va haciendo la idea de una construcción de memoria sesgada y sin posibilidad de contrastar hechos.

Para Aramburo, la palabra construye este cuerpo olvidado en simples listados de acciones que repercuten su entorno, pero al mismo tiempo busca esta carga de violencia irónica colmada de humor e intriga que genera el personaje principal. Desde el mismo instante en que se señala el título de la obra, ya inicia el conflicto de esta memoria irónica, por ejemplo *Ukhupacha* pese a tener una connotación ritual del mundo subterráneo, va acompañada de la frase “enano de mierda”, lo que nos refiere a esta conexión de la historia oficial reciente que está más cargada de palabras que de hechos, según lo explica el mismo autor y que se extienden a lo largo de la pieza y se repiten al final, donde hay una paridad de todo el recorrido narrativo. Este ir y venir de imágenes casi similares es una herramienta que se aplica adrede para crear la narrativa caótica con un final estruendoso. Para esto, revisemos la didascalia del inicio del monólogo:

La única indicación previa, para este monólogo, es sobre la expresión infantil que se sugiere para el enunciante –suerte de “enano”, lo que aludiría al ‘dios de la abundancia’ andino, el Ekheko, que es un pequeño ser mitológico mezcla de humano mezquino con dios bondadoso y que regenta los tesoros materiales del mundo y la naturaleza. ‘Ukhupacha’ precisamente significa ‘el reino de abajo’, que es donde residen dichas riquezas –en la Y, al ser este ser/personaje el detentor de la riqueza, fácilmente uno asume que es también el detentor de la historia (al menos la oficial), quien la escribe a capricho... (ARAMBURO, 2016, p. 01)



IMAGEN 15: *Historia de Ronald el payaso de Mc Donald* (2002)
de Rodrigo García

Aquí podemos encontrar la línea que nos deja Huyssen para seguir el paso de esta memoria que sigue al cuerpo olvidado y se cobija en las imágenes de los medios, tan

dinámicas que se adaptan a múltiples espacios que intentan volverse más generales culturalmente.

Rodrigo García, por su parte, reconstruye este cuerpo olvidado desde la palabra en un discurso frontal e hiperrealista que lleva de manera violenta relatos de genocidios hacia espacios comunes del consumo capitalista, desde la elaboración de su personaje Ronald, el Payaso de Mc Donald, que planea envenenar los niños que compran la *Happy Meals* en una especie de acto reivindicador para salvarlos de la masacre capitalista desde la muerte.

Sólo estudio la relación de los gases y de la comunicación de los gases con el cerebro por medio de los eructos. Y las deformaciones del pensamiento y las deformaciones de la conducta. He pensado seriamente en envenenar los *Happy Meals* de los niños. Con matarratas. Porque mejor que mueran rápido, ese domingo, a que anden toda la vida con la cabeza hecha una peste y echando pestes, o sea, echando pensamientos que apestan, joder. Y las cosas que yo pienso, ojo... las hago. Lo común es que una persona piense muchas cosas y que no haga nada. O que piense cosas terribles y al final siempre acabe haciendo cosas más o menos correctas. (GARCÍA, 2009, p.404)

Este fragmento del personaje se construye en un cuerpo literario representado que transforma lo polifónico en horror y humor, pero más adelante, la página se va atosigando de palabras, listados, frases que desembocan en las torturas de Argentina durante las dictaduras militares. Allí encontramos la posibilidad de desempolvar este cuerpo olvidado, para seguir a Huyssen, y vemos que se reconstruye una memoria por medio de objeto mencionado, de personajes y situaciones que fueron selladas por el capitalismo en una especie de atmósfera exclusiva de tratados de paz de como, por ejemplo, el “Nunca más”³⁰, pero este cuerpo olvidado surge de nuevo, en modo de enunciación directa como posible metáfora que se contradice. Esta idea contradictoria entre la enunciación directa y la metáfora, genera un cuerpo que se reforma y se oculta por palabras agresivas que transitan en lo violento, lo irónico y lo grotesco, dejando ver su trasfondo de esa memoria escondida.

Un torturado puesto en libertad, tiene pánico hasta de quemarse los labios con una taza de té demasiado caliente. Seguramente hay vídeos de las torturas dirigidas por Jorge Rafael Videla en la Argentina a partir de 1976 y hasta 1984. Sí que los hay.

³⁰ Sólo es una referencia al “Nunca más” firmado por los argentinos durante el gobierno de Menen ante las atrocidades de los militares, pero es una fiel copia de los mecanismos de olvido aplicados por los alemanes ante el Holocausto, permitiendo así una nueva estructura de imaginarios que logren reafirmar una renaciente y manipulada “identidad nacional”, que de seguro va tener asidero es en monumentos físicos que empiezan a invisibilizarse con el paso del tiempo. Aquí es donde Huyssen etiqueta este olvido como “obligatorio” que sólo será silenciado por la cotidianidad del mercado, los impulsos capitalistas y toda una cultura superflua de compra-venta de frases, objetos y edificios que se van difuminando.

Sólo que están bien guardados. Pues que los pongan cada tarde junto a los dibujos animados; antes y después de los Picapiedras, porque es infinitamente más sano, esclarecedor y realista que tus hijos vean vídeos de torturas reales que putos dibujos animados de mierda. (GARCÍA, 2009, pag.402)



IMAGEN 16: *La Historia de Ronald el Payaso de Mc Donald* (2002) de Rodrigo García

3.3.2 Cuerpo Olvidado

La representación del Cuerpo en el contexto intercultural que lo expone, nos indica que tanto la palabra como el cuerpo van a construirse de acuerdo a los contextos en los que se interrelacionan y, de esta forma, su función intercultural estará supeditada a las relaciones espacio-tiempo que los presionan a coexistir.

...se puede hablar de interculturalidad como tal. Lo intercultural supone previamente el reconocimiento del otro, “la otredad como valor, como objeto de valor”, incluso como “significante enigmático y seductor” del cual todavía no conocemos sus efectos y sentidos pero que nos “atrapa” en la red de su producción signifiante. (MANGIERI, 2013 pag.2)

¿Pero qué ocurre cuando esta relación de “reconocimiento en el otro”, funciona como definición de vacíos que prevalecen en los imaginarios colectivos? Estos son provocados a su vez por dos categorías como son la Memoria y el Olvido, y es donde entran en conflicto las poéticas de Diego Aramburo y de Rodrigo García cuando intentamos buscar la razón de existencia de sus excesos de palabras casi inconexas en cada una de las obras.

Entrar en estas estructuras, nos permite encontrar las líneas interculturales que se conectan en corrientes narrativas, el sentido conceptual y cómo desembocan en una extensión polifónica de palabras que tratan de señalar un elemento que les son comunes pero que fue olvidado.

El cuerpo se resignifica de forma polisémica, es decir, de él sobresale el contexto que va generar un significado específico y se responde con una representación escrita de manera abrumadora, de allí el resultado de su proceso intercultural, por esto el cuerpo olvidado, para los dos dramaturgos estará ceñido la polifonía que remarca el absurdo, pero el texto en sí, trata de mantener a flote los giros que dan los excesos de palabras. Aquí el aspecto dramático simplemente va armando una serie de listados para componer un cuerpo en su totalidad al final de la pieza, las formas narrativas son cuerpos que se nombran y se remarcan de manera reiterativa, pero al unir cada una de las partes vemos la construcción no sólo del personaje, sino que se visualiza por completo el cuerpo olvidado y envía toda su carga semántica.

Podemos buscar en cada una de las piezas seleccionadas estas estructuras y encontrar que hay una diversidad de elementos, que bien podrían ser una respuesta al contexto sociopolítico en el que conviven los autores. En este caso nos limitaremos a la construcción de este cuerpo olvidado, que se representa por palabras que no dejan de fluir y que son el resultado de un proceso de escritura que ha sido forjado desde los escenarios y la manipulación de sus elencos. Sin embargo, es necesario definir el contexto del cuerpo que va a tratar de sobrevivir en el tiempo y empieza a desempolvar los vestigios de una memoria que bien pudo ser olvidada, de manera voluntaria por estructuras de poder y de allí, permitir que los vacíos aparezcan de manera estrepitosa o violenta desde las frases y estructuras lingüísticas.

Gustavo Geirola, basado en la idea de Lacan y la construcción de la idea del reflejo del Otro, se plantea que los vacíos de un suceso traumático, como el caso de una desaparición, represión o violación, el cuerpo se representa en sí mismo un proceso de olvido³¹ voluntario (GEIROLA, 2018 p. 235), o peor aún, obligatorio, que lo conduce a una exacerbación del discurso donde los vacíos se reconstruyen con discursos hiperbólicos.

³¹ Esta especulación se inserta en función de los patrones que utiliza el psicoanalista francés para definir los vacíos dejado por el centro de poder, sobre todo, al revisar el texto de Lacan sobre la lectura que logra hacer de Foucault y su imagen del Otro que se mira al espejo y se distorsiona. Punto que Gustavo Geirola destaca con mucha insistencia en función de la literatura del norte de México que se interna en las desapariciones en la frontera y los retornos de este imaginario cargados de violencia verbal.

Y entonces soy de los afortunados que ven “Barnaby Jones”, y en la radio está “Kalimán”; se construyen las Torres Gemelas, China suspende la prohibición de Shakespeare y en Argentina Mafalda y Sui Géneris dicen ‘adiós’; en Estados Unidos un error humano alerta la guerra termonuclear final; Irak invade Irán y en todo el continente reina la CIA: veo morir o desaparecer a mitad de mi generación; pero por suerte están “Dallas”, “Chiquitita” de Abba, y el recuerdo de mi amor –la del concurso que vi cuando chico, en televisión. (ARAMBURO, 2016, p.05)

La palabra entra en juego de nuevo y el resultado es la polifonía semántica que está allí emergiendo para cuestionar el contexto, las posibilidades de una desaparición del cuerpo en el suceso temporal, termina siendo renombrado en otras acciones, que al parecer están inconexas, pero son excusas para recordar un período específico. En este caso de Aramburo, la referencia al contexto político de Bolivia donde la desarticulación del estado ante los embates de la economía llevó al país a enfrentamientos crueles durante el siglo XX, como el caso de la Guerra del Chaco, las incursiones guerrilleras del Che Guevara, el movimiento indígena y campesino, la masacre de los mineros, que a fin de cuentas, los culpables que desataron los sucesos fueron absueltos y se transformaron, posteriormente, en partidos políticos que no se orientan ideológicamente, sino que se someten a las líneas que el poder se plantea. Es evidente esta conexión de Aramburo con la historia boliviana y la herramienta que desarrolla, es este monólogo colmado de palabras y frases que parecieran inconexas, pero al unificarlas están creando un cuerpo que se resignifica, que sale del olvido y ahora regresa con más fuerza en rechazo a los sucesos traumáticos del colectivo.

Es la era de la Guerra de las Malvinas, la guerra de las galaxias de Ronald Reagan, el rey de la cocaína Roberto Suárez, que ofrece pagar la deuda externa de Bolivia; las colas y el salario mínimo en costales y más del 600% de hiperinflación, “Bolivia se nos muere” y viene la relocalización. Es “La Familia Ingalls”, “Colorina” y “Los Ricos También Lloran” en la televisión. (ARAMBURO, 2016, p. 06)

En este punto el vacío del cuerpo olvidado sale a flote desde un relato irónico que cuestiona su contexto, además de renombrar y denunciar, que detrás de los olvidos están las palabras ocultas en sombras de lo que aconteció que de seguro nunca se tendrá certeza. Estas formas de la agresividad discursiva están presentes en la dramaturgia del escritor boliviano y se manifiestan constantemente.

Por su lado, Rodrigo García en una compleja red de relatos va creando una paridad entre lo que acontece en Argentina de los años setenta, hace hincapié en las desapariciones, y su metáfora empieza a hilarla desde las tiras cómicas o dibujos animados de la *Warner Brothers*, con el personaje del Gallo Claudio, que va a representar la violencia por la

violencia, por ello *La historia de Ronald...* se llena de imágenes hiperbólicas que se entrecruza unas a otras en una suerte polifónica semántica de lugares comunes, que en conjunto señalan a los culpables de las torturas y desapariciones.

Los americanos dibujaban sus dibujos animados y financiaban la tortura en Chile, en la Argentina y en África. Dibujaban resurrecciones ficticias en los dibujos animados y la memoria de tus muertos en Santiago y en Buenos Aires. Exportaban por un lado dolor real y, por otro, técnicas de olvido en forma de dibujo animado. Cada mañana, millones de niños frente a la tele aprendían esto del gallo Claudio: aprendían a aguantar y a estarse callados. Pero con el paso de los años, no consiguieron que ninguno olvide. (GARCÍA, 2009 p.402)

Sin embargo, para llegar a este punto volvemos revisar a Lacan en su necesidad de regresar a un discurso que lacera para poder encontrar esta memoria que fue olvidada y para regresar debe estar en conexión con aquello que la obligó a olvidar, pero antes entrar en este laberinto de vacío generados por la memoria apagada, considero que es justo seguir el enunciado de Huyssen al decir que el olvido tiende a marcar silencios, desarticulación, evasión, apagamiento, desgaste, represión (2014, p. 157), cuando hace referencia a las formas en que la memoria fue impedida, manipulada y obligatoriamente olvidada, porque tanto Lacan como Huyssen coinciden en un discurso que se aferra a la reconstrucción del torturador o del opresor, pero que regresa de manera violenta, definiendo un cuerpo olvidado en un cuerpo resignificado donde cada uno de sus fragmentos muestran las cicatrices dejadas en el camino.

Una nación cree que puede desollar Hiroshima y quedar impune. Que puede destrozarse económicamente Argentina y quedar impune. Que puede bombardear cualquier pedazo de tierra y quedar impune. Y hace propaganda del discurso opuesto: dicen que son un pueblo herido. (GARCÍA, 2009 p. 405)

Rodrigo García, en una especie de discurso caricaturesco empieza a erigir un discurso de palabras que señalan este cuerpo enviado al olvido, posiblemente llega al punto de su inexistencia, pero es renombrado para no dejarse ahogar en las formas manipuladas del discurso oficial. Ante esto, Miguel Rubio (2010, p. 273) nos indica que el olvido regresa en fragmentos y trata de incorporar su carga violenta en las conciencias de quienes han sido víctimas de una desaparición y esta imagen que se deconstruye vuelve de nuevo en forma

desarticulada, donde cada uno de los elementos están siendo renombrados de acuerdo el espacio donde son referidos³².

Aquí retornamos una y otra vez a Lacan y la imagen del Otro en el espejo que él mismo indaga, pero que es su representación de Cuerpo al mirarse en el vacío de su reflejo, entonces, sólo regresa por medio de una imagen distorsionada, colmada de señales que intentan unir estos fragmentos y al llevar esta idea a las palabras, ellas recrean un universo que se difumina en las formas, frases, gramática agresiva y sin pausas para el lector o el espectador en caso de su representación teatral. Me permito citar a Geirola, con referencia a este caso que plantea Lacan:

...el otro como individuo, el objeto amado al que podemos alcanzar, sino solo su imagen, su sombra, la ilusión y ficción que lo mantienen en la prisión de la fantasía, del fantasma. Y esa imagen está hecha, obviamente, a la medida del yo, que divide el mundo entre lo que le es afín y ama, y lo que no le resulta idéntico, lo que no calza en su propia imagen y a la que dirige su agresividad. Esta tensión se da en el yo mismo. (GEIROLA, 2018 p.135)



IMAGEN 17: *Ukupacha* (2016), de Diego Aramburo

³² Miguel Rubio junto con Yuyachkani Teatro en Perú, van desarrollar una poética de construcción de personajes en función de los relatos de desaparecidos durante la dictadura de Alberto Fujimori y la reyerta contra Sendero Luminoso, que dejó un saldo sangriento en las comunidades indígenas y campesinas. Uno de los trabajos más representativos ha sido *Adiós Ayacucho*, basado en el cuento homónimo de Julio Ortega, donde el personaje regresa de la muerte para buscar su cuerpo fragmentado y olvidado en una fosa común diciendo este parlamento: “Sus antropólogos e intelectuales han determinado que la violencia se origina en la subversión. No, señor, la violencia se origina en el Sistema y en el Estado que usted representa. Se lo dice una de sus víctimas que ya no tiene nada que perder, se lo digo por experiencia propia. Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal entero, aunque sea enteramente muerto. Al final dudo seriamente si usted leerá esto mío.” (RUBIO, 2010 pag.273)

El cuerpo olvidado retorna con esa carga de símbolos que generan una hiperbólica presencia de su ausencia inducida, lo que nos lleva a convivir con imágenes grotescas que se niegan al silencio o la soledad del vacío y por ello se renombran, es decir, hace que el cuerpo se resignifica y al hacerlo se niega a sí mismo en un constructo nuevo, pero esta negación le permite su existencia. Tal vez resulte paradójico, pero, si seguimos a Geirola, esta imagen que nace ahora, será una visión que se organiza desde los fragmentos de posibles puntos de conexión, entonces negarse a asumir su olvido le lleva a transformarse en una versión de sí, que niega su desaparición.

Aparece un último proceso que es la imagen carente de esta aceptación, que está claramente escrita en los dramaturgos Aramburo y García, en todas sus piezas, lo que nos llevan a reafirmar que buscan su retorno en el Otro y no hay respuesta posible dando paso a la “imagen violenta” en la incertidumbre de su propia versión.

Una revolución cultural. Un centro socio cultural con folklore, con fiesta, con chicha, macramé, artes marciales, pilates y jardín de infantes [nada de producción intelectual porque ser intelectual es pretencioso y agranda el ego y uno debe organizar horas cívicas y mantener el perfil popular.] (ARAMBURO, 2016 p.13)

O en Rodrigo García:

Que aprendan. Que aprendan del perro del gallo Claudio, joder. A curar las heridas... ¡Y a olvidar! Mientras que el dibujo animado olvida y se prepara para la siguiente entrega, como si nada hubiera pasado, el torturado cada mañana sale de su celda un poco más mermado, física y psicológicamente. Un tipo de 35 años o una mujer embarazada no aguanta diez sesiones de electricidad sin que el cuerpo y el cerebro se queden marcados para toda la vida... y ojo con la frase «toda la vida». (GARCÍA, 2016 p.401)

En el caso del imaginario colectivo la memoria es una herramienta simbólica para renombrar el olvido y el cuerpo resalta como movimientos unificados y performáticos, tales como *Madres de mayo* (Argentina), *Cásate con la verdad*³³ (Perú), *Ni una menos* (México) o *Los museos de la memoria* (Chile, Argentina y México), entre muchos otros diseminados en cada uno de los países Latinoamericanos, transformados en organizaciones que recogen estos “cuerpos olvidados” de memorias y logran armar una polifonía de relatos, imágenes y crónicas dejándonos una visión agresiva del vacío generado por la desaparición o el secuestro

³³ Performance de apropiación de espacios en Lima Perú el 28 de mayo de 2011, hecho que es parte de un movimiento por visibilizar los desaparecidos, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzH8yRXXcaA> acceso 28 de agosto de 2018.

de un grupo. Para la investigadora y artista mexicana Diana Taylor (2011, p.8) esta representación es un acto político que camina por la censura y el cuerpo empieza a sufrir deformación por parte de sus espectadores, cuando intentan buscar los puntos vacíos que cubre todo el relato, lo que le lleva a una amalgama de valores violentos desde las palabras escritas y o interpretadas en voz alta, en performance o en teatro. Por esta razón, considero que el cuerpo olvidado sólo es renombrado por las letras que de él se desprenden y para el caso de los dos dramaturgos que estamos trabajando, este cuerpo en sí mismo está tratando de representarse consciente e inconsciente en los grupos en los que se sumerge.

Mientras exista este vacío del hecho ocurrido, la palabra será la herramienta para devolver su significado desde una perspectiva caótica. He allí donde se resume este método que he tomado de Lacan para tratar de explicar las categorías de la violencia y sus variables en el teatro de Aramburo y García. Las piezas se mueven en espacios casi atemporales con múltiples aristas que las convierten en laberintos de palabras casi polifónicas, pero que develan ese cuerpo que fue olvidado. La palabra jugará un papel fundamental en la construcción de esta representación del cuerpo olvidado, para establecer una relación de tiempo y espacio en los elementos que le son propios, colmados de estos vacíos de la memoria que fue olvidada oficialmente.

Para Miguel Rubio, esta relación de espacio-tiempo es lo que nos lleva a una persistencia de la memoria, donde el discurso está latente y es causante de una imposible conciliación de cada una de las partes involucradas, por el contrario, es el momento para mostrar este conflicto que igualmente quedara en el olvido por fragmentos. Por ello, retornamos una y otra vez a Lacan, que nos indica que el discurso violento estará allí donde el cuerpo no se reconoce, pues no ha tenido la oportunidad de reconstruirse a sí mismo y el reflejo del Otro es una idea de construirse en sí, porque este reflejo regresa en una imagen distorsionada que aparece en detalles y termina siendo un discurso deformado que va a concluir, en el caso de la dramaturgia, en la violencia de la palabra como herramienta para imaginar este cuerpo olvidado.

Un torturado puesto en libertad, tiene pánico hasta de quemarse los labios con una taza de té demasiado caliente. Seguramente hay vídeos de las torturas dirigidas por Jorge Rafael Videla en la Argentina a partir de 1976 y hasta 1984. Sí que los hay. Sólo que están bien guardados. (GARCÍA, 2009 p. 402)

3.3.3. Palabras en los cuerpos, los cuerpos en las palabras

Víctor Fuenmayor (2007, p. 168) nos indica que el cuerpo es el espacio de los significantes, es el territorio de representación de esa compleja amalgama de símbolos culturales que se manifiestan constantemente de manera consciente e inconsciente y, en este punto, introduce el término de “descongelamiento del cuerpo” donde él siempre tendrá las señas de su contexto colmado de vacíos de memoria. Entonces, el cuerpo se convierte en ese depositario de carga simbólica de experiencias, pero cuando esta memoria es obligada al olvido involuntario, es el mismo cuerpo el que empieza a buscar sus referentes en el vacío, pero es un vacío que no le pertenece porque es incierto, y peor aún, le lleva a concluir y especular de lo que acontece en cada uno de estos fragmentos olvidados. Aquí se deja un cuerpo a la deriva colmado de preguntas sin respuestas que, en el caso de los dramaturgos en estudio, se transforma en palabras que caen como grandes avalanchas polifónicas que intenta descongelar este cuerpo y sus significantes en medio de un contexto caótico.

A este proceso le llama descongelamiento del cuerpo, que será representado por palabras repletas de letras, al parecer inconexas, pero, lleva una línea simbólica específica y encontramos series de formas discursivas que rescatan una memoria trastocada de un olvido difuso.

Nos remitimos a Huyssen, “el olvido es necesario para esta reconstrucción de la memoria” y es que el olvido es este vacío que el cuerpo no puede encontrar, que es parte de lo que le fue arrebatado, sin embargo, él mismo indica que trata de resignificarse para entrar en medio de una hecatombe de relaciones interculturales. Por ejemplo, en medio de las acciones del teatro en todo el continente latinoamericano, encontramos que las piezas llevan gran parte de esta relación de procesos traumáticos que han sido despojados de la memoria, llámese el teatro del norte de México con las mujeres y los migrantes desaparecidos en la frontera, el conflicto armado de Colombia y la desaparición de la población civil en los últimos sesenta años, caso similar en Perú con hechos mencionados o en Bolivia con las dictaduras que le acompañaron en los setenta y ochenta desde Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay, donde los saldos son descomunales y las recientes muertes en Venezuela por el conflicto político del cual salen cifras y datos alarmantes. Entonces, en medio de este largo inventario de dictaduras, genocidios, guerras y enfrentamientos civiles, sólo prevalecen las palabras con una carga más política que emocional para señalar este cuerpo que pretende ser olvidado pero que siempre retorna de su congelamiento una y otra vez.

Ahora bien, Rodrigo García recrea estos cuerpos de manera polifónica con elementos literarios que transitan en lo absurdo, lo irónico, lo grotesco y lo obscuro, de manera que trae a referencia formas en que el olvido ha tratado de mantenerse en el cuerpo maltratado. Esta propuesta nos trae de nuevo a Huysen, y es que la memoria nace del olvido que se instaló como mecanismo para sobrevivir, de manera que la memoria persiste en la hecatombe de sonidos que genera el vacío del olvido.

3.3.4 Aproximación a la idea de comparar de nuevo

Tal vez es la necesidad de instalarnos en la palabra, desde su estructura poética para modificar la morfología del texto, las imágenes hiperbólicas y las referencias a la violencia que permitan avanzar hacia la aplicación de símbolos culturales, demarquen espacios aun incomprensibles que surgen como mecanismos de memoria. Vemos que en los casos de Aramburo y su mundo subterráneo de *Ukhupacha* y de García, con *La Historia de Ronald el payaso de Mc Donald*, el concepto y la estructura literaria se erige de forma que voces de los silenciados que intentan sobresalir de manera polifónica en los personajes que viven del discurso irónico, por ello considero que sus poéticas dramáticas son una especie de espiral retórica que reclaman la reconstrucción de una memoria histórica callada oficialmente y que es parte de ese pasado reciente de Latinoamérica:

...y entonces uno critica qué, ¡nada!, otras cosas de mierda, las inventadas, y entonces uno está contra y a favor, y de tanto revolcarse en la mierda, uno está muriendo en la mierda cuando en realidad uno debiera haber tenido el cielo en las manos, porque estaba escrito hasta en la mierda ¡que uno no es cualquier mierda!
(ARAMBURO, 2016 pag.14)

Finalmente, los dos autores tienen esta necesidad de representar el cuerpo olvidado en Palabras y las Palabras en cuerpos violentos que se resisten al olvido, y de igual manera, van a denunciar los grandes vacíos que aún quedan en los contextos en los que se mueven. De esta manera, exploran en una dramaturgia agresiva que resalta el cuerpo del olvido y la memoria estará emergiendo de las fuerzas violentas que la ocultaron.

CONSIDERACIONES FINALES

Realizar un trabajo comparatístico entre las poéticas de Rodrigo García y Diego Aramburo nos obliga entrar en las raíces propias de su creación teatral y entender el proceso de construcción de la dramaturgia corporal y desglosar este paso, desde el cuerpo escrito hasta el cuerpo representado en escena y en viceversa. Debemos tener presente que la escritura “desde” y “para” el cuerpo como centro de exploración nos lleva a revisar desde su primera concepción, que podemos llamarle *leitmotiv*, para luego entender estas formas de escritura que fueron desarrolladas en el contacto de los actores, técnico, público y crítica que se van a consumir en el momento de mostrar el texto final, si es que podemos hablar de un texto escrito al final, que es en el que nos hemos basado.

Pasar del cuerpo escrito concebido en una idea, es hablar de un texto que nace del mismo autor, luego recibe los embates del proceso creativo sobre la escena, con cuerpos de actores aportando narrativas múltiples, es lo que podemos definir como este cuerpo representado en la escena, que genera una serie de patrones interculturales y valores que se extienden por todo el texto. Finalizando en una gran masa de información que desemboca en estilos poéticos que tienen su carga específica y que nosotros hemos aplicado ciertas categorías necesarias como la violencia, lo grotesco, lo obscuro, lo fragmentado, el vacío, por mencionar algunas que son parte de este constructo discursivo.

En tal sentido debemos comprender que el punto de partida de esta búsqueda de los cuerpos representados, ya sea en la escena o en el texto escrito, es lo que nos hace definir este cuerpo artístico como centro de exploración, donde todo inicia y termina, donde los autores van delineando su estética y al unísono afinan sus dispositivos discursivos. Debemos tomar en cuenta que los métodos de trabajo aplicados, tanto por Aramburo como por García, nos llevan a introducirnos en sus conexiones interculturales, a decir de Mangieri (2013), al referirse a las líneas que unen las estéticas teatrales, pero que luego este elemento se encuentra reflejado en la dramaturgia final, que en el caso de los dos autores es una constante. No debemos olvidar de las relaciones que estas piezas teatrales puedan generar con otros contextos culturales, pues ellas son adaptadas a espacios en los que se van a interpretar, es decir, que la pieza se va a mover y va tener diferentes interpretaciones culturales, pues son tan dinámicas como el número de espectadores que puedan acoger.

Por ende, las dramaturgias corporales como método de escritura son un proceso constante en la práctica teatral, podemos decir que es un imprescindible efecto de los dos

autores en cuestión, y la vamos definir como la base desde donde se va explorando y creando cada universo allí plasmado en los textos escritos que nos hemos centrado. De esta misma dinámica de dramaturgia corporal y sus diferentes resultados, hemos encontrado que funciona como detonante de exploración para los lenguajes estéticos que transitan en los dos dramaturgos, pues podemos vincular esta correspondencia de motivos y líneas de investigación corporal que permiten visualizar un camino donde los matices de sus lenguajes tienden a sobresalir, pues existe una fuerte conexión de patrones que se repiten, tanto en Aramburo como en García, como son el discurso violento, o las alteraciones del lenguaje escrito y corporal, aunado a los conceptos artísticos que se persiguen en cada uno de los casos.

También enfrentarnos a dos dramaturgos con estas características, encontramos sus espacios territoriales de creación y esto nos empuja a una dicotomía, pues, mientras Aramburo desarrolla su poética desde Bolivia y se sumerge en el contexto de la cultura andina, García se enfoca en la mirada de latinoamericano en Europa y logra su propuesta desde la agresión. En este punto podemos decir que se distancian en concepciones y motivos, pero, comulgan en las mismas líneas estéticas, lo que nos obliga a indicar que hay más puntos de conexión que diferencias.

En el primer capítulo hemos hecho un tránsito sobre los procesos de escritura, intentando contextualizar las dramaturgias corporales y cómo este proceso se desplaza del cuerpo escrito al cuerpo representado en la escena, es decir, ambos autores generaron una metodología que se transforma en estrategia para llevar su idea a una propuesta estética. Pero nos remontamos a este construir un discurso inicial, para luego explorar creativamente con sus elencos donde van a sufrir tentativas de modificación frases, palabras y escenas que de seguro entran en conflicto, desde los conceptos de la pieza, hasta los dispositivos escénicos que desarrollan.

El teatro en sí mismo se construye en medio de los aportes de cada uno de quienes están vinculados, pues, deja una abertura de interpretación del texto, para ello podemos seguir la idea de Fuenmayor (2011), donde nos habla de este cuerpo en la escena que se va adaptando a una serie de valores culturales que lo llevan a interpretar el proceso de creación y genera un lenguaje particular en cada caso a explorar. Las ideas de cada uno de los autores han sido modificadas para que los actores respondan y, al mismo tiempo, alimenten sus textos. Esto es lo que vamos definir como dramaturgia corporal, es este cuerpo que se transforma en

una escritura, o que va de la escena al texto y en viceversa, podemos ver que es una dinámica que no se detiene.

Para entender más este punto, podemos buscar, desde las inmediaciones de las semiosferas de Lotman (1996), porque es quien nos permite ubicar el proceso y resultado de la pieza en el espacio, tanto físico, como conceptual que permita interconectar sus valores interculturales. Ante este punto, también encontramos que Mangieri (ídem) nos hace referencia a una búsqueda de lenguajes interculturales, donde los cuerpos, tanto los que han sido escritos, como los que son representados en la escena, sufren retroalimentación desde sus espacios culturales permitiendo que la interpretación sea siempre una nueva mirada y una renovación de la pieza. Afirmamos que cada una de las piezas de García y Aramburo, que fueron seleccionadas, responden a este resultado de ubicarse en el espacio, de buscar conexiones interculturales, desde donde han sido concebidas, convirtiéndose propuestas estéticas polifónicas.

Este proceso de la dramaturgia corporal es, para García y Aramburo, una forma de sostener su discurso pues consiste en dejar correr imágenes e ideas que van alimentando cada uno de los trazos narrativos, por tal razón la exploración es dinámica, pues se enfoca en profundizar una estética que se busca en sí misma y rescribirse. Tal vez resulte paradójico, pero el proceso de escritura con los cuerpos de los actores, hace que los textos sean más abiertos y con mayor cantidad de huellas culturales. Es necesario dejar claro que la dramaturgia corporal es un acto natural en la dinámica de la puesta en escena, pues es desde y hacia ella que se orientan las relaciones estéticas.

Cada uno de los autores maneja en sus poéticas una temática a desarrollar, desde espacios territoriales diferentes, en conceptos, tienden a alejarse, pero se conectan en las propuestas discursivas desde la exposición de los cuerpos de los actores representados en la escena y la posterior manipulación del texto escrito. Este movimiento que aparece en la pieza teatral, tanto escrita como la representada en escena, nos lleva a percibir ciertas conexiones, como por ejemplo, el reconocimiento de su interculturalidad que plantea Mangieri (2016) y es que el cuerpo de los actores empieza a emitir una serie de valores que van a corresponder a los trazos narrativos que fueron escritos, para alimentar este trabajo en un final que será su publicación. Entonces, vemos que la dramaturgia corporal ayuda a generar un fenómeno que va mucho más allá de las palabras y frases que aparecen, pues también inciden sobre la morfología del texto en una amalgama de escenas que pueden resultar inconexas y complejas.

Las dramaturgias corporales al ser concebidas en conjunto, se desligan de un universo unilateral y se van acercando a esta posibilidad de ser polifónicas. Es probable que estemos ante un elemento que nos lleva a desarrollar esta teoría de la dramaturgia corporal como una herramienta o método constatare en los dos dramaturgos, pero allí es donde se va fraguando cada uno de los conceptos que ellos pretenden plantear y que se va configurando este capítulo.

Teniendo esta dimensión de las formas polifónicas en las que se mueve el texto como resultado de un proceso de dramaturgias corporales de actores en escena, aparece este segundo capítulo que hemos denominado “¿Desde dónde se escribe?” porque nos sumerge en la discusión sobre los procesos de territorialidad de los dramaturgos. En función de esto, debemos dejar claro que, a lo largo de la investigación, hacemos énfasis de los espacios donde se mueven, que puede ser en Latinoamérica o en Europa y la manera como Aramburo y García van hilando un discurso que los lleva a definir espacios de sus discursos y la manera que se encara este proceso de conexión con su entorno. La dramaturgia corporal al ser un componente de lo intercultural, nos lleva hacia la polivalencia que los autores van imprimiendo en cada uno de sus casos, y nos permite relacionar estos cuerpos escritos, generando un escenario para la discusión, por eso permiten vacíos y caos en sus estéticas, porque serán las que vamos a tratar, dilucidar y explicar, pues, se transforman en la violencia en cada una de las imágenes generadas.

De acuerdo con Gustavo Geirola (2012), el proceso de estas dramaturgias nacen desde la mismas forma en la que se conciben, hay un planteamiento con una clara de orientación conceptual y nace del mismo autor que genera la discusión, de allí pasa a configurar su lectura completa desde el número de actores de su montaje, que sería desde la tríada inicial autor, director y actor, pero nos lleva más allá e indica elementos como los técnicos, público y la crítica que hace que este texto se dinamice una vez más. Ahora bien, la territorialidad que nos plantea Dubatti (2011) entra en este punto, pues, para conectar el método de la dramaturgia del corporal, debemos conocer este complejo universo de patrones culturales de los autores, porque, para Aramburo es reiterativo hablar del contexto boliviano con una estética que se va renovando en cada montaje. Pero en García, que siendo argentino que habla de su territorio europeo, nos da la posibilidad de seguir un discurso que tiende a colocar la violencia, lo grotesco y lo obscuro como base primordial de su estética, pero al unísono ambos autores intentan expandirse en espacios que les son cotidianos.

Teniendo definido este universo de Aramburo y García, su metodología de la dramaturgia corporal, junto con su posición en espacio y territorio, vamos a conseguir tres puntos de conexión en los que se va a expandir la poética de cada uno de ellos y que hemos desarrollado a profundidad:

El primero, la violencia del cuerpo desde el discurso y las imágenes allí expuestas, empleando como principio la estética del *trash*, que es una definición expandida por Alzuru (2011) aplicada a estas imágenes grotescas que van a aparecer en cada uno de los fragmentos escritos. Por esta razón, vamos a remitirnos a los resultados escritos de los dos autores, pues manejan las piezas como tal. La violencia en la imagen sin restricciones es lo que nos interesa en esta primera parte, esta violencia que emerge de la necesidad de hablar de sus entorno abarcar una estética que pueda contener todas las formas en las que puedan violentarse, ya sea desde la escrita, la morfología del texto, pero lo más importante que parte de las imágenes, las palabras y las frases que fueron recopiladas y construyeron este universo *trash*, que es acertado emplearlo, pues permite su comprensión y sus exacerbadas imágenes de lo grotesco.

En segundo punto tenemos el cuerpo fragmentado como categoría que permite ver un cuerpo escrito desde diversos trazos, que trata de orientarse y de buscar una relación de sentido generando el vacío, el caos y la polifonía, es allí donde la morfología del texto va a sufrir igualmente este proceso de violento y nos permite ver una serie de elementos que son los más activos de las piezas escogidas, como son hablar desde los fragmentos para crear la tensión en el cuerpo del texto, buscar una ruptura del sentido del cuerpo del texto y tratar de unificar cada uno de estos fragmentos para generar vacíos que pueden ser cubiertos por el lector o espectador.

Como tercero, la representación del cuerpo vacío, que viene a ser parte de este reflejo en cada uno de los espacios territoriales donde los dos autores se sitúan y con las palabras, tratan de reconstruir estos fragmentos de memoria. Aramburo, desde su espacio boliviano, va a exponer los restos del olvido en cada uno de los sucesos propios de la historia reciente del altiplano, y García, en los acontecimientos del terrorismo y de la guerra en diferentes regiones del mundo, desarrollando listados interminables de palabras, situaciones y nombres que se unifican en las imágenes de lo violento. De acuerdo con Geirola (2018), son las formas discursivas de representar el vacío que nacen de la duda ante lo que parece estar en el olvido, y ella retorna en un constructo agresivo como parte de esta incertidumbre. De allí que estas temáticas sobre la memoria del vacío los autores concluyen en medio de la ironía, lo obscuro

y la violencia de nuevo, permitiendo asomar una poética que fue centrada en este paso con cada uno de sus elencos.

Finalmente, podemos decir que los dos autores permiten tener una visión de conjunto y nos llevan a transitar por una línea discursiva no uniforme, y se mueven en diversos planos o categorías como resultado de esta aplicación de la dramaturgia corporal. Entendemos que esta herramienta es propicia para entrar en sus contextos culturales y todo lo que esto conlleva para definir estéticas, que erigen este universo polifónico y agresivo para responder a esta dinámica de la Dramaturgia del Cuerpo: Cuerpo/escrito y Cuerpo/representado en la escena, una perspectiva de la estética del teatro y del actor en Latinoamérica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos teatrales de investigación:

ARAMBURO, Diego. *Género* (2018). (Inédita) La Paz.

_____. *Pornografía* (2017). (Inédita). Cochabamba.

_____. *Trilogía Boliviana: Hejarei (2014), Morales (2015) Ukhupacha (2016)*. (Inéditas). Cochabamba.

_____. *Fragmentos líquidos*. En Hojas volantes (Nuevas dramaturgias bolivianas) Barcelona: Teatro el Astillero. 2011.

_____ y EID, Claudia. *Ese Cuento del amor*. Cochabamba: 2006.

_____. *Crudo*. (Inédita). Cochabamba: 2004.

_____. *...Feroz. La historia de las tres cerditas*. (Inédita). Cochabamba 2000

GARCÍA, Rodrigo. *Cenizas Escogidas*. Segovia: La Uña Rota. 2009.

_____. *Acera derecha/Martillo/ Matando horas*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias. 1991.

Bibliografía general

ALMADA, Roberto. **Fenomenología y psicopatología en Tiempo vivido de Minkowski**. Texto en línea: <http://www.robertoalmada.com/blog/wp-content/uploads/2016/01/minkowski.pdf> acceso 16 de junio 2018.

ALZURU, Pedro. **La estética americana contemporánea**. Revista Estética. N°009, (2008). P 7-16. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20457/2/articulo1.pdf>

_____. **El Trash: la estética de la basura**. Revista Bordes. N°2, (2011) P 8-21. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/4933/6535> acceso 20 de agosto 2017.

ARAMBURO, Diego. **De Shakespeare hacia uno mismo**. Revista Conjunto 168. La Habana: Casa de las Américas. 2014 Pag 96-101. Disponible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/168/aramburo.pdf> acceso 20 de agosto 2017.

ARISTÓTELES. **Poética**. Caracas: Monte Ávila editores. 1998.

ARTAUD, Antonin. **El teatro y su doble**. Octava edición. México. 2001.

BACHELAR, Gastón. **La poética del Espacio**. Traducción de Ernestina Champurcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2000. Pag. 208.

BAJTIN, Mijail Mijailovich. **Yo también soy: fragmentos del otro**. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EGodot Argentina, 2015. 160 p. 20x13 cm. ISBN 978-987-3847-09-7

_____. **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais**. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial. 2003.

_____. **Hacia una filosofía del acto ético de los borradores y otros escritos**. San Juan: Universidad de Puerto Rico. 1997, p. 249.

BAKTIN, Mikhail. **Questoes de letura e estética-a teoria do Romance**. São Paulo, Ed. UNESP, 1998.

BARBA, Eugenio. **La canoa de papel**. Centro dramático nacional. Caracas. 1992.

BRAVO, Víctor. **El mundo es una fábula y otros ensayos**. Mérida: La puerta del sol, 2004.

BROOKS, Peter. **El espacio vacío. Arte y técnica del teatro**. Barcelona: MacGibbon and Kee, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Literature e Sodiedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. 9ª ed. 2006, p. 83.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CARDONA, Patricia. **Entrevista**. Revista Proyecto Fronteras N°1 año 2017. Texto en línea: <https://drive.google.com/file/d/0B9cDDmDHIZPrUDd1Q0JDbDFrRmc/view> acceso 16 de setiembre 2018.

_____. **Diario de una danza por la antropología teatral en América Latina**. México: Ed. Quinta del Agua, 2012.

_____. **La percepción del espectador**. México: Instituto Nacional de Bellas Artes Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

CASALI, Renzo. **No “anticipar la historia”**. En: Pedagogía y experimentación en el teatro Latinoamericano. México: Escenología, 1996.

CASTILLO, José. **...FEROZ y EXTACIONES. Dramaturgia Boliviana, una experiencia poética**. (2015) La Escencia. Revista de Artes escénicas. Número 9. Octubre 2015. <https://laescencia.wordpress.com/2015/10/01/la-escencia-9-revista-digital-de-artes-escenicas-noveno-numero> acceso: 15 de diciembre 2018.

_____. **Cartografías dramáticas. Violencia en el discurso del teatro y las artes plásticas**. Revista Cifra Nueva. Revista de investigación literaria, lingüística y estudios

culturales. Volumen 22. Número 22. Julio-diciembre 2010. ISSN 0798-1570. Pag. 63-73. Texto en línea <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/33606> acceso: 13 de junio 2018.

_____. **Teatro/cuerpo. Teatro/escrito.** En Revista Bordes n°1 pág. 3-9. San Cristóbal: Bordes. 2010. Texto en línea <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/4915/6525> acceso: 13 de junio 2018.

_____. **Diablos protegidos por la Cultura Popular.** Inédito. San Cristóbal. 2001.

DAMATTA, Roberto. **Conta de mentirosos.** Sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DIÉGUEZ, Ileana. **Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro).** Revista Teatro al Sur, n° 27, noviembre 2004, Buenos Aires. Texto en línea: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=41>

_____. **Espacios liminales: teatralidades, performances y política.** 1ª edición. Buenos Aires. ATUEL, 2007. Pag. 224

DUBATTI, Jorge. **Introducción a los Estudios Teatrales.** 2011. México: Libros de Godot, p. 161.

_____. **Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad.** Buenos Aires: ATUEL. 2007, p. 223.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário: ensaio acerca das ciências de filosofia da imagem.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2001. 128 pag.

ECO. Umberto. **Lector in fabula.** Barcelona: Edit. Lumen. 1993, 330 pag.

FAJARDO, Carlos. **Estética y Posmodernidad.** Nuevos contextos y sensibilidades. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2001. Disponible en: <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/11516/Est%20y%20posmodernidad%20nuevos%20contextos.pdf?sequence=1> acceso: 16 de julio 2017.

FUENMAYOR, Víctor. **El cuerpo en los bordes El cuerpo en la escena y la escena del cuerpo.** Revista Bordes N°2 año: 2011. Texto en línea: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/4937/6539> acceso: 08 de julio 2018.

_____. **Corporeidad, semiosis y memoria.** Revista Situarte. Volumen 5, n° 9 (2010). Disponible en: <http://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15997/15970> acceso: 08 de julio 2018.

_____. **Corporeidad, semiosis y memoria.** Conferencia dictada en el VI Congreso Venezolano-Internacional de Semiótica, "Nuevas formas de la comunicación, escrituras, cuerpos e imágenes". Trujillo, 14, 15 y 16 de Julio, 2010.

_____. **El Cuerpo de la Obra.** Maracaibo: Universidad del Zulia. 2007, p. 485.

GARCÍA, Raquel. **Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica.** Monografía del Doctorado en Artes de la UNED. 2012 (Teatro Contemporáneo). Madrid: Universidad de Educación a Distancia. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6299/6032> acceso: 16 de agosto 2017.

GARCÍA, Rodrigo. **En Madrid me han despreciado siempre.** Diario El País. Entrevista realizada el 29 de mayo de 2015. Madrid.

GEIROLA, Gustavo. (2018) **DRAMATURGIA DE FRONTERA/DRAMATURGIAS DEL CRIMEN. A propósito de los teatristas del norte de México.** Argus-a Vol. VII Edición n° 28 / Junio, 2018 California - U.S.A. / Bs. As.- Argentina. Libro en línea: <http://www.argus-a.com.ar/ebook/710-dramaturgia-de-frontera-dramaturgias-del-crimen-a-proposito-de-los-teatristas-del-norte-de-mexico.html> acceso: 20 de agosto 2018.

_____. **El director y su público: la puesta en escena y las estructuras espectatoriales.** Revista Telón de Fondo. N°15. Julio 2012. Texto en línea: <http://www.telondefondo.org/numero15/articulo/403/el-director-y-su-publico-la-puesta-en-escena-y-las-estructuras-espectatoriales.html> acceso: 20 de agosto 2018.

_____. **Teatralidad y Experiencia Política en América Latina.** Irvine: Ediciones Gestos, 2000.

GENÉ, Juna. **Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro).** Caracas. CELCIT, 2005.

GUMBRECHT, Hans. **Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir.** Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro, Ed. PUC, 2010.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória** (coordenação Tadeu Capistrano) Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto Museu de Arte do Rio, 2014.

_____. **El olvido es siempre la sombra de la memoria.** Diario El País. Entrevista realizada el 23 de abril de 2011. Madrid. https://elpais.com/diario/2011/04/23/babelia/1303517581_850215.html acceso 15 de diciembre 2018.

_____. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KRISTEVA, Julia. **Las nuevas enfermedades del alma.** Madrid: Cátedra, 1995.

_____. **Poderes de la perversión.** Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

LACAN, Jacques. **Aún. El seminario de Jacques Lacan.** Libro 20. Bs As: Paidós, 1998.

_____. **Hamlet (II).** Freudianas n°7. Barcelona: Paidós, p. 93

LATOURE, Bruno. **Investigación sobre los métodos de existencia.** /Bruno Latour, adaptado por Alcira Bixio. 1ª edición. Buenos Aires: Paidós, p. 232.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto.** Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid. Ediciones Cátedra. 1996, p. 174.

MANGIERI, Rocco. **Corpos em ação, artes vivas e interculturalidade.** PesquisAtoR, [S.l.], n. 2, may, 2013. ISSN 2238-7838. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pesquisator/article/view/56403/59521> . Acesso em: 20 apr. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-7838.pesquisator.2013.56403>.

_____. **Ipsso-Facto. La Insoportable estética de la desaparición antes y a partir de la caída d las Twins Towers.** Revista ACTUAL Investigación. n° 72, año 45, n° 01 (2012). Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/4630/4400> Acceso: 06 feb, 2018.

_____. **Cuerpos en interacción: teatro, danza y multiculturalidad.** Actual Divulgación, [S.l.], n. 71, p. 104 -111, oct, 2011. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualdivulgacion/article/view/3393/3294> Acceso: 14 feb, 2018.

_____. **Guerra global, sujetos y fronteras: Para una semiótica de la geopolítica a través del modelo de Yuri LOTMAN.** Ontosemiótica, [S.l.], n° 2, pp. 65 - 88, feb. 2016. Disponible en: <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/ontosemiotica/article/view/7117>>. Fecha de acceso: 06 feb. 2018

_____. **Cuerpo y discurso: cinco ensayos sobre la construcción social del sentido.** Mérida: Bordes de Papel, 2016.

MIGNOLO, Walter. **HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad** (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ. 2015, p. 507.

RICOEUR, Paul. **A memoria, a historia o esquecimento.** Tradução Alain François. Campinas - SP. Editora UNICAMP, 2007.

RODRIGUEZ, Alberto. **Leer en el caos: aspectos y problemas de las literaturas de América Latina.** Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, p. 217, 2002.

RUBIO, Miguel. **Persistencia de la Memoria.** En Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica / coord. por Oscar Cornago Bernal, 2010, ISBN 978-84-8427-686-9, pp. 265-287.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística general.** Alianza Editorial, Madrid, 1983.

SCHOPENHAUER, Arturo. **O Mundo como vontade e representação.** Edição ACRÓPOLIS, 2006.

TAYLOR, Diana y Marcela A. Fuentes (edits.) **Estudios avanzados de performance** / ed. e introd. general de Diana Taylor, ed. e introd. de cada capítulo de Marcela A. Fuentes; trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. — México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York,

University, 2011

VIGUERAS, Ruth y Brault, Christine. **Territorio liminal Proyecto binacional México – Canadá.** Revista FRONTERAS N°2 Julio - Diciembre 2017, p. 44. Disponible en <http://fundacionproyector9.wixsite.com/proyectorfronteras/fronteras-n2> Fecha de acceso: 06 feb. 2019

ZAVALA, Iris. **BAJTIN y el acto ético: una lectura al reverso.** San Juan: Letra y pixel, p. 40, 2016.

ANEXOS - ANEXO A – A ESTE TIPO NO QUEREMOS VOLVER A VERLE

El 6 de noviembre de 2004 participé en Rennes en un encuentro llamado Mises en scène du monde. Me tocaba hablar en una mesa, junto a gente de la cultura y gente del Gobierno, sobre la puesta en escena y el orden político. Más tarde, durante la cena, una vez finalizado el evento, el director del Teatro Nacional de Bretaña, François Le Pillouër, se acercó a decirme: «Mucha gente está entusiasmada con lo que has leído, pero los políticos de la ciudad, no. Me han preguntado por qué te invitábamos, y uno me ha dicho: A este tipo no queremos volver a verlo». Ya que mi texto para ese coloquio, que transcribo aquí abajo, no tenía título, pensé en aprovechar este deseo de los gobernantes de la región para encabezarlo.

Como tenía que escribir acerca de Puesta en escena y orden político, empecé a buscar, anoche, algo que los artistas que trabajamos en la escena podíamos tener en común con los políticos. Me daba un poco de asco buscar coincidencias con esa clase de gente, pero me puse con ello y pensé mucho, pensé como tres minutos aproximadamente, una eternidad, detenerse a pensar ciento ochenta segundos seguidos sin que suene el teléfono móvil, y finalmente concluí que una cosa que los dos tenemos en común es la mentira: mentir.

Es la primera relación que encontré entre estas dos figuras: artista y político. Ambos mienten. Y se mienten a sí mismos. Los políticos se mienten al decir que mejoran la vida de los demás, cuando realmente trabajan para mejorar económicamente la situación de unos elegidos, y fijos que hago ya una gran diferencia para empezar: mejorar la vida no guarda relación con mejorar económicamente, una vez que tus necesidades básicas están cubiertas.

Por su parte, un grupeto de artistas clama ante la mentira de la clase política y elabora para sí la siguiente falsedad: alguien tiene que arreglar el gran desarreglo que los políticos han hecho con el mundo y esa misión, en parte, les corresponde. Ciertos artistas creen que están en la escena para desterrar la mentira sembrada por los funcionarios públicos. Es una actitud ingenua y bondadosa, que nos presenta al artista como a un tipo simpático. A fin de cuentas, los políticos traicionan a la gente que ha confiado en ellos. Y los artistas se traicionan a sí mismos en su ingenuidad.

La espectacularidad de la política no es comparable a la del teatro. El espectador que va al teatro paga una entrada elevada generalmente, para reencontrarse con su pasado (el solo hecho de ir al teatro ya es una afirmación de la tradición). Mientras que el espectador que vota, tiene una mínima esperanza en el futuro. Hablo de ciudadanos que lo son hasta el momento de votar. Luego se convierten en pasivos espectadores de las decisiones de una minoría que se arrima a los gobiernos, que arrima dinero a los gobiernos y espera el beneficio.

El teatro no nos ofrece un futuro, lo digo muy a mi pesar. La política, sí. Y ese futuro es claro: un falso bienestar para unos elegidos en detrimento de millones de personas desnudas. Sacamos entradas de teatro para olvidarnos de lo que hacemos el día de las elecciones. Y lo que hacemos el día de las elecciones es nada menos que autorizar a un grupo de compinches a apartar la miseria de nosotros y llevarla lo más lejos posible: primero a otros continentes y más tarde a los vecinos, elevando por supuesto fronteras, muros reales, con ladrillos y cemento y pedazos de botellas rotas.

Desde hace muy pocas horas sabemos que el presidente de los EE UU es el mismo que mandó

bombardear allí donde los intereses económicos y de dominio geopolítico dictaban. No es novedad ninguna. ¿Quién esperaba otra cosa? Le votaron ciudadanos, no personas. La polis ha embrutecido a las personas, la polis ha anestesiado a sus habitantes. ¿Quién lo diría en la Grecia antigua? No nos tropezamos ya con nadie, porque en la calle deambulamos los traslúcidos.

Es cierto que los americanos son seres traslúcidos, pero no es menos cierto que los europeos también lo somos. Podemos demostrar que un americano es idéntico a un europeo y que siglos de historia fueron arrasados por la fiebre del oro. Y la fiebre del oro no nació en América. La codicia es inherente al hombre.

Un americano –defiendo– es tan tonto como un europeo, por favor, no nos olvidemos de esto. De lo contrario, en Francia y en mi país, en España, no crecerían como hongos esas extrañas manchas en el paisaje rellenas de edificios aterradores en su sencillez y grandiosidad (me refiero a los metros cuadrados, a la superficie) rodeados, custodiados como fortalezas por parkings y que albergan supermercados y tiendas desproporcionados, fuera de la escala humana: contenedores que intentan ser continentes densos de cines sin películas reales, restaurantes sin comida real, ropa de abrigo sin materiales reales, automóviles de plástico sin una seguridad real, música sin una sola nota real y libros de fast-read apilados a montones y en el hueco recóndito de la estantería bajo la escalera, un volumen de Schopenhauer lleno de telas de araña.

Woody Allen pidió el voto en contra de George Bush. Demostración clamorosa de que el artista es un ser ingenuo y sin maldad real. Si pretendía quitar poder a ese loco, más le hubiera valido proclamar a los cuatro vientos que él es un incondicional de Bush. Así cientos de miles de ciudadanos-ligeros-invisibles estadounidenses habrían pensado: Si un tipo que hace películas tan asquerosas está a favor de Bush, es que Bush no nos conviene en absoluto. Y no le habrían votado.

Pero fue Britney Spears la que sí hizo campaña a favor de Bush. Y eso ha dado magnos resultados, ya que ¿quién no quiere ser como B. Spears, qué mujer no quiere tener las caderas y la sonrisa de B. Spears y qué hombre no quiere follarse a B. Spears y qué mujer no quiere follarse a B. Spears? Yo no conozco a B. Spears. Si me ponen una foto de esa chica junto a otra foto de otra chica no las distingo, joder.

Quiero decir que somos lo que ingerimos. Y lo que tragamos (por la boca y por los ojos y por las orejas), curiosamente, insisto, nos hace cada vez más transparentes, traslúcidos, y nos debilita. Gran parte de la población del primer mundo lucha por controlar su sobrepeso y es sorprendente que a más kilos de grasa, sobrevenga un menor espesor del ser. La acumulación de datos banales no tiene nada que ver con el conocimiento. Esto que llamamos información, debilita.

Me ha molestado que en la introducción del programa general de este encuentro comparen al artista y al político, por eso comencé diciendo que los dos mentían, que tenían en común ser mentirosos. Pero lo he dicho por rabia y no creo en absoluto en lo que he dicho. Por el alcance de las acciones de uno y de otro. Un artista, con sus mentiras, no mejora la vida de casi nadie. Sin embargo, valiéndose de sus mentiras, cualquier político chafa, arruina, el destino de millones de personas. La democracia se ha convertido en un lugar frío, oscuro y siniestro. En España decimos, para hablar de problemas de difícil solución, que siempre remiten a otra causa: es la pescadilla que se muerde la cola. Para tener gobiernos justos hay que tener un

pueblo informado, que sepa lo que elige. Para tener un pueblo informado hay que tener gobiernos justos. Ahora no me pregunten ustedes cómo hemos llegado a tal grado de desorientación. De ahí los gobiernos que nos intentan gobernar: inútiles seres despiadados hijos de la gran puta.

Cuando escribo intentan gobernar es evidente que estoy haciendo mención y hasta un homenaje a todo pequeño núcleo de resistencia. Una persona que trabaja gratis en un comedor popular en Tucumán, provincia de la Argentina, es parte de un pequeño núcleo de resistencia. Ciertos artistas plásticos y de cine y de teatro se atrincheran en sus pequeños espacios de resistencia. Del otro lado, ningún político puede resistir, ya que su partido lo barrería de en medio en el acto: por tonto y por naif. Y hay gente que pone bombas y quita la vida a otra gente y, aunque ustedes ahora mismo van a empezar a pitarme y a decir muchas cosas que ofenderían a mi madre, esos combatientes de lucha armada real, también constituyen grupos coherentes históricamente de resistencia.

Terrorismo es una estúpida sola palabra para definir una multiplicidad de acciones armadas que son irreductibles: no podemos llamar terrorismo a la guerra. Es ruin. La ocupación de Irak es guerra. Y cuando se pasa a cuchillo a un rehén, también es guerra. Pero a algunos les ha dado por invertir los términos. Y llamar terror a lo que les conviene. Y muchos se lo han creído. Ahí tenéis los resultados de las elecciones en los Estados Unidos, y ahí tenéis cómo los medios de comunicación siguen pegando encima de los acontecimientos las etiquetas que a cada cual le vienen en gana.

Como ciudadano sé perfectamente que me encuentro al límite de mi propia deshidratación y luchando como un salvaje a favor del espesor del ser desheredado, atontado, alejado de la tierra, apartado de la fabricación de las cosas que utiliza a diario, deshumanizado hasta los huesos. No creo que un niño, dentro de poco, pueda entender que una lechuga es un cogollo estupendo que crece de la tierra, que suele tener algún gusano entre sus hojas, que es algo frágil que muchas veces se quiebra entre las manos, algo que hay que lavar con cuidado. Los nuevos habitantes del primer mundo pensarán que una lechuga son hojas cortadas y limpias que nacen en una bolsa de plástico que crece a su vez en un gran frigorífico que contiene a su vez otras bolsas de plástico con tomates del mismo tamaño todos, rábanos que ya no pican en la boca y pedacitos verde oscuro de una cosa llamada desde tiempos inmemoriales espinacas. Y no encontrarán la relación entre conseguir la verdura y hacer un mínimo esfuerzo. Los productos envasados se heredan, no tienes que luchar, trabajar la tierra ni esperar por ellos. Llegan solos.

Pues estos chicos y chicas, los de la lechuga en bolsa lavada y cortadita, sin gusanos, son los que van a elegir en un futuro muy cercano a cada nuevo primer ministro, siguiendo el dictado de la moda, la velocidad y una falsa idea de bienestar. Como algo positivo, debo augurar que ya no tendremos atascos porque en nuestra ligereza flotaremos y bajaremos a las ciudades las horas que hagan falta para reafirmarnos como seres productivos, es decir, gente que maneja información y que no toca prácticamente nada con sus manos a lo largo del día, personas sin ninguna relación con la literatura y con el lenguaje cada vez más mermado: nosotros empeoramos nuestra lengua cada día y ocupamos idiomas milagrosos, como el castellano, en asuntos irrelevantes. Y si multiplicas el vacío de cada día por toda una vida, el resultado es tu aparición en el mundo como el único animal que pisa y no deja huella.

Cuando digo que como artista soy consciente de esta realidad decepcionante, no me destaco como un ser más sensible o perspicaz que otros; mejor me veo como un cándido que tiene que

saber llevar este tipo de cargas cual núcleo de su pasión artesanal: soy un artesano en llevar la contraria, en generar malestar y, a la vez, destellos de belleza, y me siento obligado a confundir. Para certezas ya sabemos lo que hay: está la televisión, las políticas de Danone y Coca Cola, el sistema de educación y cualquier cosa que se pueda poner de moda durante tres días seguidos: no importa si se trata de una zapatilla, un cantante o un falso escritor.

La certeza empequeñece y si ya os aburro repitiendo y repitiendo que hemos perdido espesor, que somos el animal que pisa y no deja huella, puedo cambiar de tercio y afirmar que junto a nuestra densidad humana también se nos ha extirpado el misterio. Para empezar, te anestesian. Funcionas años como ser anestesiado. Y cuando despiertas sientes que falta algo en tu percepción de la realidad: te han quitado el misterio.

Una sociedad sin misterio puede que exista y me importa más bien poco. Pero cada hombre debe llevar su secreto como algo sagrado. La religión fue un impulso erróneo para desarrollar una parodia de misterio, pero al menos fue algo. Una vez perdida la religión, el misterio podíamos buscarlo en nuestra tradición: hay ciertas maneras de encender el fuego, de preparar arroz con leche en Asturias, en el perolo de cobre de toda la vida, que nunca se lava con Fairy, sino con la ceniza del fuego donde se cocinó, y ese arroz con leche solamente lo hace una persona y al morir, otra, que lo aprendió de aquélla. Ya no nos queda nada del misterio religioso (que personalmente no reivindicó en absoluto), ni tampoco del misterio ancestral, de la tradición (que como inmigrante e hijo del desarraigo tampoco puedo defender y menos perpetuar, ya que no la he vivido).

Sin embargo, he pensado que hay una oportunidad para la poesía. Y volvemos con las diferenciaciones: cuando, como artista, entrego poesía y confusión en una sala de teatro, algo de mí se revela como ruin y engañoso. Pero cuando consigo un instante de poesía en mi vida cotidiana, me abandono a derrocharlo y me pongo manos a la obra en la creación de uno nuevo. La capacidad poética está en el hombre y hay que entrenarla. Es más importante compartir un momento real de poesía en mi vida cotidiana con otra persona, que hacerlo en el teatro con miles de desconocidos a lo largo de varias representaciones, ya que esto último se enmarca siempre dentro de lo fingido. En cambio, una acción real mía puede modificar la conducta del que camina a mi lado. Por supuesto aquí hablo de poesía nuevamente asociada al término resistencia. Poesía es todo lo que a vosotros no os gusta ni os parece bien. Poesía es lo que predicáis y jamás hacéis.

Es lo que os regocija cuando está en el arte (o sea, dentro de una vitrina) y os asusta mortalmente en vuestras quirúrgicas vidas reales. Seres incapaces para la poesía, deberíais marcharos ahora de esta sala.

Yo sostuve una gran esperanza. Encontré fuerzas extraordinarias para crear sin respiro, sin darme cuenta de que el trabajo era titánico para un tipo como yo. Ahora ha llegado el momento de la desazón, la duda y el temblor. No encuentro, por mucho que busque, ninguna relación entre mi obra y la mejoría de un mundo enfermo. Descreo profundamente de los que pagan para ver mis creaciones: personas arrastradas por la moda, gente que tiene problemas graves del tipo: se me rompió el Macintosh o cosas por el estilo. Trabajo para una nueva generación de europeos que olvidó las secuelas de la guerra, gente con calefacción en casa, e insisto: grandes problemas que me hacen reír.

Es difícil respirar en el microcosmos de la abundancia y de la insatisfacción continua. Hay abundancia de sombras. De quimeras que se compran con dinero. Y yo digo que son muy

pocas las cosas que nos pueden rescatar del tedio y el letargo que se pagan con la Visa.

Finalmente me siento parte, engranaje, de una gran máquina lavaconciencias. Yo lavo mi conciencia con mi discurso inconformista y el público hace lo propio, y juntos, creador y su público, no hacemos más que engrasar la misma rueda que nos está aplastando.

Ya conocéis el Eclesiastés: «Todo tiene su tiempo bajo el sol. Pues hay un tiempo para hablar y otro para callar». Este coloquio me ha pillado justo en el inicio de mi tiempo de callar. Pero me había comprometido meses antes. Y os pido disculpas por traer de mi aldea en Asturias tanto nubarrón y tanta niebla a esta Bretaña gris y entristecida un poco más si cabe por esta clase de encuentros.

ANEXO B – MORALES

MORALES

Diego Aramburo

16 – 6 – 16

“Morales: 1. (Adj.) Pertencientes o relativos a las acciones o caracteres de las personas, desde el punto de vista de la bondad o malicia. Que no pertenecen al campo de los sentidos, por ser de la apreciación del entendimiento o de la conciencia. 2. Apellido. También del actual Presidente de Bolivia. (Evo).”

... Diego, artista en tiempos de Evo, va a exponer sin censura alguna –obscenamente-, una mirada sobre Bolivia ...

Si bien los hechos y roles presentados en la obra se basan en los actores, sus historias, personalidades y eventos, la obra final es una ficción y “cualquier semejanza con la realidad es mera coincidencia”. “Morales” es una creación libre sobre “un presente de ciertas bolivianidades”.

La obra es parte de un bloque de creaciones que reflexiona sobre Bolivia y que sostiene que el devenir que puede reconocerse como “identidades” o “idiosincrasias” de este país no consiste en una construcción basada en carencias (lo que muchos postulan por la pobreza económica extrema de Bolivia), sino en excesos. En este sentido, y coincidiendo con propuestas Guattari-deleuzianas, “el boliviano” (o lo que puede coincidir de una proporción importante de las personalidades de las distintas características que hacen a las poblaciones de diferentes culturas y naciones de este territorio), tendría como constante un estado de derroche y exceso de potencias materiales y espirituales.

Sobre la puesta de *Morales*, ‘Diego’, ‘Camila’ y el ‘Enano’ resultan personas de clase media algo más blancoides que ‘Abi’ y ‘Jorge’. Por su parte, ‘Jorge’ tiene cierto parecido con el tipo físico de Evo Morales. Ese detalle permite entender varios comentarios clasistas característicos del resquebrajamiento social de Bolivia. La escenografía original implicaba un espacio rodeado de espejos y las partes escritas en itálicas así como aquellas sin espacios entre palabras estaban dichas por la actriz ‘Camila’, vestida y maquillada como un doble muy sutilmente femenino de ‘Diego’.

En la Trilogía Boliviana, precede a esta obra *Ukhupacha*, que convierte a la historia de Bolivia en un monólogo cuasi stand up bizarro; y la tercer obra, *Hejarei*, es un evento performativo de mujeres que se ofrecen en una danza en la cual una, la única bailarina en escena, termina cediendo su capacidad de movimiento.

Es importante aclarar que los pies de página se incorporan sólo para una comprensión a detalle del lector no al corriente de ciertos “bolivianismos” (para Bolivia no serían necesarios), pero se advierte que en el texto dicho, esas expresiones se hacen perfectamente comprensibles contextualmente –y cuando no es así, son datos mutables por equivalentes locales.

I. EDIPO : EL DE LOS PIES HINCHADOS.

1. JORGE: Al indio-indio en Bolivia se le dice “hijo”: “hijo traé esto”, “hijo, apurá”, “no hay hijo, no hay”. Y se le dice hijo porque no se maneja a sí mismo, deambula por la ciudad. [Hay indios que no son indio-indios. Es difícil de explicar, pero es así nomas.] Aún así, no hay comederos públicos para nadie que deambule por la ciudad. No. Hay para los perros que deambulan por docenas. Para ellos sí. Y entonces, ¿qué se hace? Una cadena de anuncios y un llamado de atención hasta que alguien adopte y ponga en su perfil su foto con su perro-adoptivo-salvado-del-frío-y-del-hambre-de-la-calle que le hace la vida más ligera a uno porque da paz espiritual ver la vida que uno puede salvar con un pequeño gesto. Por eso se intercambian fotos de perros adoptados y han instalado comederos para que coman esos animalitos que no han hecho mal a nadie y pululan por culpa de dueños insensibles que los han echado. Y los comederos tienen cartelitos que piden colaboración para que sigan con comida y siguen con comida y cada vez son más y hay cada vez más dueños felices y fotos de perfil. No hay fotos de perfil con indigentes adoptados. Entonces una madre india desfallece en la plaza mientras su hijo penúltimo llora porque no entiende y mueve la mano de su mamá gritando mamá-mamá, entre llantos, y nadie le presta atención, y el hijo penúltimo llora mamá-mamá mientras se le congela el culito desnudo apoyado en la sucia acera donde yace la mamá india desfallecida abrazada al bebé-último que quién sabe si está bien dentro su manta bajo el pecho de la mamá desfallecida de cara al piso helado y sucio, en el que se congela el culito del hijo penúltimo de un año o dos que entre llantos grita mamá-mamá... Y entonces uno pasa y, ¿qué es lo que uno enseña a sus hijos? Uno les enseña a poner su manito en el pecho y decir “no hay”. Porque son astutos los que mendigan, y ponen cara triste cuando piden y se dirigen a los niños para acudir a su tierno corazón y, por eso, un buen padre debe enseñar al niño a seguir camino mientras dice “no hay”.

2. DIEGO: Tengo miedo de comenzar esta historia. Desde chico fui miedoso –cómo no. Mi madre me decía “basta de miedo”, pero yo era miedoso, ahí ella me decía “¡basta de miedo o te muelo a palos³⁴ carajo!”, y entonces yo seguía con miedo –no sé por qué, ¿no? ... Y ahora tengo miedo. Como cuando me avisaron de la muerte de mi padre, a mis cuatro años. Aunque no murió a mis cuatro años. Tampoco a sus cuatro años. A sus cuatro años se cayó de una cumbre y dicen que eso le causó el tumor cerebral que luego lo mató, pero no perdió la vida entonces –perdió la consciencia, perdió sus anteojos, perdió un zapato, se perdió una semana, pero no murió. Y a mis cuatro años no murió nadie tampoco. O quizás sí. Es decir, me dijeron que él iba a morir. Y aunque eso le tomó unos años aún, ese día él murió un poco, delante de mis ojos. El arquitecto Aramburo, el “famoso” arquitecto Aramburo. Y entonces yo comencé a verlo como a un muerto, alguien que no iba a estar más, alguien a quien hay que escuchar en la distancia, no ahí; porque está ahí, pero no está ahí ya, su voz viene desde otro espacio, aunque él esté ahí. Entonces uno se pregunta si lo que está ahí, realmente está ahí. Si lo que es, es. Y si uno es. Si lo que uno ve como uno, es uno, o una especie de estela en el tiempo. Un reflejo quizás. Una versión de uno. Porque hay muchas versiones de uno a lo largo del

³⁴ ‘Te muelo a palos’ es una expresión usada por viejas generaciones de padres en Bolivia para decir ‘te doy una golpiza como castigo’.

tiempo y todas van dejando estela, como las estrellas. Un poco Mick Jagger. Bueno, no tanto, pero un poco. Y digo Mick Jagger, no por ser el más popular, sino por ser el antistablishment y no el buen chico. Es decir, un Beatle seguro no sería yo, en cambio un Rolling Stone, sí... Mi padre murió delante de mis ojos, me abandonó. Y esa es mi historia. Lo que miro muere.

Al mismo tiempo, miro lo que me rodea –y eso no puedo matarlo con mi mirada. Y como no puedo cambiar lo que me desagrada, entonces lo miro más. Mirar algo es desnudarlo –cuando uno lo mira de verdad, claro, y yo trato de desnudar lo que me rodea. Trato. Pero mi mirada tiene un inconveniente, ojo, tiene un filtro mi mirada: mis afectos. Mi hija, claro, que es mi mayor afecto y a quien rindo cuentas en última instancia –...uno diría que los hijos se reportan con uno, pero qué van a explicar nada; somos pelotudos los padres, ¿no?, tiene cuatro y es ella quien me pide cuentas a mí, obvio... El afecto de mi hija y el afecto que me tienen otros, que además exigen afecto de mí –y ahí debo decir que no me siento bien dando afecto, no sé si doy algo real. Y trato de no mirar mucho a mis afectos para que no muera nadie –la muerte se me va metiendo al mirar. Entonces, todo acaba penetrándome más a mí de lo que yo entro en todo. Me perfora lo que me rodea. Siempre acabo con algo incrustado, algo que ocupa espacio y hasta se mueve dentro mío –es como en la película “Aliens” lo que me pasa. Pero es normal. Somos lo que miramos. Todos tenemos algo ajeno incrustado, estamos constituidos de fragmentos y, mientras más distinto sea y más quiera uno evitar algo ajeno, más lo penetra precisamente eso a uno. Y eso termina saliendo algún momento –seguro; hay que estar listo, por eso lo prevengo aquí. Pero no vamos a hablar de eso ahora, no; porque en esta nueva obra, en realidad voy a tratar de reflejar lo que miro en mi entorno últimamente:

3...Uncolor.Unaforma.Colorqueserepite.Coloreschillones.Serepiten.Pardeformas.Serepiten.U nadocena,tres.Tresdocenasdeveces.Repeticiónderepeticiones.Decolorescontrastados,coloresch illones.Iteración.Blancoesvacío.Quejamásfaltecolor.Abundaciaycolor.TransformerCholet³⁵ E elnegocioyelsalón.Yunstickerporfavor.Dos,tresdocenas.Iteración.Ochoasientos,peroentranvein tidós.Asadoalaceite,papayarroz.Ajídedefideo,cebollayolor.Pollofritoconpapa,sandwichdechola³⁶, yaromasfuertesparasazón.Minibús,todoenunminibús.Panzachofer.Panzadoctor.Panzacomercio. Panzaautoridad.Notenerpanzaestámal.Ycanciónenlaradio,ycancióndecelular,yelquehablacomi endo,elniñoquellora,elpaco³⁷ conpito,ysupitoentuoreja,insultoalconductor,bocinasatrás,vended oresafuera,músicaenventa,músicados,siquieremasfuerte,ysiguientemas,yaceitesalpicadelaco mida,limpiarsemanosenelasiento,picanteenlacomida,picantequeraspalagarganta,ycarraspearlag arganta,carraspearyescupir,multiplicadoporcién,todoporcién,sóloentuesquina,esquinaquesu be,subidaempinada,autoscolados,casastambién,entrada³⁸encarnaval,entradadesanto,entradadev irgen,virgendeUrkhupiña,coloresentrajes,dineroenlostrajes,dineroquenohay,yfiestaalcharango³⁹ 6,yfiestaaldurazno,ymilesdefiestas,siempreconchupa⁴⁰,ypilasdediarios,pilasdecosas,blancoja

³⁵ ‘Cholet’ es el nombre que se ha dado a las construcciones de la ciudad de El Alto (y La Paz), que usan la estética neo barroca que ha generado un nuevo movimiento de estética arquitectura andina “de la abundancia” –sus propietarios suelen ser ricos comerciantes aymaras. El nombre ‘Cholet’ resulta una derivación despectiva de chalette (chalet), y alude al sector ‘cholo’ de la población que gusta de esta estética –siendo ‘cholo’ el apelativo despectivo, a su vez, con que se denomina a las clases populares, no rurales, pero que provienen de éstas y que históricamente tuvieron que vestir a la usanza española de donde provienen las ‘cholitas’ y su apariencia – mujeres de grandes faldones a la española (chulas, cholas).

³⁶ ‘Sandwich de Chola’ es el nombre que se le da en Bolivia al sandwich de carne de cerdo al horno. Lo suelen preparar las ‘cholitas’.

³⁷ ‘Paco’, se le dice a los policías en Bolivia.

³⁸ ‘Entrada’ es la fiesta estilo peregrinación en la que se baila durante kilómetros danzas folklóricas, en grupos de muchos (cientos) de bailarines, en homenaje o devoción a una entidad religiosa o tradicional.

³⁹ Charango es el instrumento de cuerdas andino parecido a la guitarra, pero más pequeño y agudo.

más, cama en el medio, aún no de hospital, su cuerpo es un bulto, tirado entre sábanas, tirado entre dolores, a me y alcohol, balbuceo y dolor, es que aún no murió, y no morirá, y lloró por él, y lloró por él, quiero morir y por él, una y otra vez, ambulancia a través, querer matarme por él, morir y antes que él, blanco j amás, miedo a morir, no y sino él, ¿quién?, él, ¿quién?, él.

4.

JORGE: ¿Tan difícil siempre es crear?

DIEGO: La clave es escoger a quién miras y a quién escuchas.

JORGE: Yo quiero dirigir algún día.

DIEGO: Me decía este personaje malhumorado y se quedaba en su esquina mirándolo todo. ¿Será que él va aguantar?, –me preguntaba yo.

JORGE: Hay que saber muchas cosas, parece, ¿no?

DIEGO: Yo trato de sacar lo que se me mete; sacarlo en una historia –no, secuencia, no, bueno, eso: Ésta es la historia de una mirada. La de Diego, yo –bueno este yo receptor; este yo ‘aparato-vaginal-yo’; bueno, la imposible afirmación de un ‘yo’ pierde sentido a cada paso en que soy yo y lo que siento y miro son vestigios, no, fantasmas más que un ‘yo’, no; bueno, eso. Ok.

Ésta es la historia de la mirada a un momento: a un tiempo de Diego, y de Jorge, que es él. Sí, es una historia de hombres –bueno, eso en tanto no hay Jorge sin una mujer que Jorge pueda llorar, y eso en tanto yo soy hombre, o quiero serlo, o, en realidad no; bueno, no sé. Historia de hombres hijos de hombres.

ABI: (A Jorge.) ¿Y tú? ¿No vas a decir nada sobre eso?

JORGE: ...

ABI: ¿Sólo porque te conviene trabajar con él?, ¿eso dices?

DIEGO: Sí, eso es lo que dijo. Exactamente eso. O, por lo menos, lo pensó. Aunque nunca se sabe lo que éste pueda pensar, en este instante eso es lo que pensó. Ésta es la cara de Jorge, pensando eso...

JORGE: ...

ABI: Entonces de callado nomás aceptas que diga cualquier cosa, tragándote tu empute, [porque, aunque no digas que estás emputado, todos sabemos que estás emputado, y aún así, aceptas de callado], aunque diga que tú vives llorando por tus amores, tú aceptas, ¿sí?

DIEGO: Sí, lo acepta. Es que aquí, nosotros callamos. Callamos sobretodo los deseos, lo caliente, lo que pide salir. Los bolivianos “nos callamos nomás”⁴¹. ¿No?

JORGE: Mirá, a mí me han enseñado que para hacer teatro, lo primero es dejar que el director dirija, aunque diga huevadas. Si quiero proponer como director, hago mi propio grupo y listo. “Para no fracasar, cada cosa en su lugar”. Y yo no quiero fracasar. No quiero que me digan que no sirvo para nada, que no se nada y que soy nadie. Tengo que rajarme. Porque puede que yo no haya nacido con todo regalado, pero esa no es excusa, y no quiero ser el fracaso de la familia, y no quiero que la primer palabra de mis hijos sea fracaso ni la de los hijos de mis hijos, por lo tanto de mis nietos, ni de sus hijos, mis bisnietos, ni de sus hijos, mis tataranietos, ni de sus hijos que no sé cómo nombrarlos porque solo aprendí hasta tataranietos, no quiero que su primer palabra sea fracaso y su segunda palabra sea mi nombre que a esas alturas alguno de mis nietos, bisnietos o tataranietos en honor a mí le habrá puesto a alguno de sus hijos; no. Porque entonces habrá otros ‘Jorges’ que también sean fracasos, así, igualitos, hechos millones, no quiero eso.

⁴⁰ ‘Chupa’, en ‘boliviano’ popular equivaldría a “tomar mucho alcohol”.

⁴¹ Muchas expresiones en la obra que serían malos usos del castellano, en realidad son bolivianismos habituales, la mayoría estarán entrecomilladas.

DIEGO: Y ésta es la cara de Jorge hecho millones⁴².

JORGE: ...

ABI: Tus pies se ven hinchados, ¿te reviso?

JORGE: ¡Ja! Todo para que se sepa que estudias medicina, ¿no?

DIEGO: Abi estudia medicina y hasta la fecha se culpa por su fracaso en la relación con un viejo quince años mayor, que podría ser su padre y tenía pareja, y la usó y decidió dejarla.

ABI: Pero cuando me dejó, una amiga me llevó y vi mi primer obra de teatro en la que una chica buscaba a su padre que ‘se le fue’, desapareció. Y me gustó –gracias a que él me dejó.

DIEGO: En todo caso, ellos aceptaron trabajar en esta obra y esa es su historia.

JORGE: Y ésta es la historia de mi perro, mi nueva mascota. Comenzó a seguirme y cuando llegué a mi casa se metió y listo, lo vamos a adoptar. Di pues eso ahora.

ABI: Yo era la mascota de mi hermano.

JORGE: Eras su mascota y te gustaba que te usen para jugar y te gusta decir que no sientes nada al respecto, di pues eso, di que no sientes nada.

DIEGO: Jorge y Abi se conocen desde que Jorge dirige su propio taller y escribe obras que envía a los concursos de teatro. De hecho, si saben de algún concurso, por favor, avísenle.

ABI: Voy a decir muchas veces que ‘no siento nada’*, para ‘no sentir nada’ porque quiero ‘no sentir nada’. Entonces ahora mismo voy a decir que ‘no siento nada’. Ahí va... “No – siento – nada”. ... Ya. Ya dije “no – siento – nada”, ¿se dieron cuenta? Se siente bien ‘no sentir nada’.

(En la tv Evo dice “El pollo que comemos está cargado de hormonas femeninas. Por eso, cuando los hombres comen esos pollos, tienen desviaciones en su ser como hombres”.)

5.

DIEGO: Mirar de verdad. Y mirarse, para poder mirar... .. [[Dicen que si quieres mirarte de verdad, tienes que ver tu pasado; pero, pasado hasta dónde. ¿Hasta el momento en que prohibieron mirar? Porque, cuando Eva muerde la manzana, ella y Adán se ven al desnudo, y son castigados. Lo mismo con Prometeo, que roba el fuego y se lo da a los hombres para que vean en medio de la oscuridad, y es castigado. Y luego se decidió que hay cosas que directamente no deben ser vistas, deben suceder obskene, fuera de escena, a ocultas incluso del theatron o “lugar hecho para mirar”, – “supuestamente” hecho para mirar. Pero ahí el punto es quién decide lo que “no se debe ver” y para qué... Y por eso, precisamente, hay que exponer lo que te dicen que “es demasiado fuerte” y que “mejor dejes fuera”, ob-skene; si uno va a mirar, hay que mirarlo todo, hay que ver lo que “no se debe mirar”, hay que ver lo obsceno. Es eso, hay que ser obsceno, hay que ser pornográfico... ¡Es eso! Por ejemplo, hay que decir en voz alta que ya el 400ac, Hipócrates hablaba del semen femenino –ha debido observar muy de cerca lo que “no se debe”, para afirmar sin microscopios lo que recién iba a confirmar 2.300 años más tarde Alexander Skene, descubridor de las glándulas que irrigan el clítoris durante la excitación femenina y que llevan su nombre, glándulas Skene, de casualidad. Y decir en voz alta que la mujer eyacula es ob-Skene, precisamente, ¿cierto? Es eso:]] Para poder mirar, hay que empezar por devolver a la cruda realidad su legítimo derecho de estar en escena tal cual es, y que el stablishment se sienta perturbado en vez de que todos salgan contentos y en paz al recibir una versión cosmetológicamente “poetizada” que suaviza la realidad y que adormece cualquier necesidad de cambio o acción. Pero, naturalmente eso no lo dije porque los propósitos detrás de una creación deben quedar escondidos, son ob-scenos. Y eso precisamente iba ser esta nueva obra –bueno, mi nueva

⁴² ‘Hecho millones’ alude a la frase “Volveré y seré millones” que se atribuye al líder aymara Tupac Katari (Julián Apaza), quien la habría dicho al ser muerto descuartizado por el poder colonial. Esta frase ha recobrado fuerza en Bolivia con el ascenso al poder de Evo Morales.

obra, bueno, esta obra, ahí va: ¡Perturbar es efectivo, no dorar la píldora! –No lo dijo Mick Jagger, pero debió decirlo.

6.

ABI: Es decir, ¿pornografía en vivo? ¿pornografía explícita en vivo?

DIEGO: Lo irónico es que ser artista en Bolivia ya resulta medio obsceno, ¿no? Pero es la única forma de mostrar lo que nos rodea y al poder y todo su juego: Pasolini.

ABI: Estás obsesionado con el sexo... Dicen...

DIEGO: Tanto como Miguel Ángel, Goya, Bacon... Y si salgo de casa es porque quizás vaya a coger con alguien, si leo un libro es porque quizás haya un pasaje erótico, si veo una película es porque puede haber un desnudo, y si leo filosofía es porque puede contener escenas sexuales, “claro”. Y la presencia del desnudo en todo el arte universal muestra sólo “una enfermedad crónica de la humanidad” y “el arte sólo busca establecer el modelo”, jamás quiere provocar otras reacciones como la repulsión y mucho menos la reflexión, “claro que no”. Y por todo ello, a mí, en tanto mujer común que gusta de mirar el culo a los hombres, esto ya no me está permitido pues observar los atributos físicos del sexo opuesto –que es el acto instintivo que permite reproducirse a la especie-, ¡ahora resulta violencia de género! No debemos atraernos físicamente, el sexo es sexo y la seducción “bien gracias”, a lo sumo en casa –a solas, mejor.

ABI: Dices que no eres misógino...

DIEGO: Digo que soy una mujer normal.

JORGE: Pero no tienes útero.

DIEGO: No soy igual a todas, pero soy mujer.

JORGE: No se puede razonar contigo, no eres mujer.

DIEGO: Ese es tu punto de vista. Yo quiero una segunda opinión.

ABI: ¿Y a quién le vas a pedir una segunda opinión?

DIEGO: No sé, a cualquier gil... ¿Winner?

ENANO: O sea que si me masturbo viendo mi Hustler y pensando en la eyaculación femenina obscena, ¿voy a “mirar el mundo de verdad”? ¿Eso dices? Sí, eso dijo, o lo pensó, aunque nunca se sabe lo que éste puede estar pensando, porque, bueno, porque es Diego. Antistablishment, ¿no? ¿Por qué no admites que es sólo la desesperada búsqueda de otro premio para ser cada vez más stablishment?

DIEGO: Si Mick Jagger aceptó la orden de Caballero, ¿por qué yo no aceptaría algún premio que da el Estado? Es decir, es apenas un papel porque aquí ni seguro social para el artista hay; además el trabajo se ganó el premio, no yo.

ENANO: Seguí nomás. Como en tu casa...

DIEGO: Esta sería mi casa....

ENANO: “Claro”. La casa de “el famoso Diego”, ¿no? “Hagámosle un reconocimiento a la casa de “el famoso Diego”, “Sir Mick Jagger””...

DIEGO: Sólo busco expresar ciertas cosas [y que no me pisen la cabeza, a lo sumo], no busco reconocimiento. –Bueno, Diego no sabe ya lo que busca; busco; yo; bueno, Diego...

ABI: Y te diviertes maltratando a los actores y al público... Dicen...

DIEGO: Y de noche “les succiono la sangre” también, “claro”... Hago ver lo que me incomoda, no puedo contra eso.

JORGE: Y tú, ¿te miras acaso?

ENANO: Pero bien que tu obra se llama “Morales”. Otro premio, ¿no?

DIEGO: No es una jugada muy inteligente que una porno se llame “Morales”; sobretodo si uno quisiera ser parte de este status quo, yo no lo recomendaría. De hecho, eso más que una buena jugada, es un riesgo; y, la verdad, mi relación con Bolivia nunca ha sido muy fácil.

ENANO: Bueno, si te encarcelan en vez de darte otro premio, recién conversamos. Pero,

¿cómo te encarcelarían si aquí nadie va al teatro?, es un arte prehistórico; y tu obra está tan muerta como tú y yo, o tu padre, que está muerto, ¡ja! Porque de aquí a treinta, cincuenta años, Morales ya no existirá –Evo Morales, digo–; y Bolivia no es un buen elemento semiótico, no es París, no es Buenos Aires, no es Shangai, nadie habla de la noche estrellada aquí, bueno alguien con unos tragos⁴³, Jaime Sáenz⁴⁴ quizás. Carajo, hasta cuando Tintin vino al altiplano fue a Perú y no a Bolivia; es decir en el futuro cuando ya nadie sepa quién es Morales, tu obra morirá así como cuando ves tantas pornos que ya ni te acuerdas de pajearte y así, sin más, uno deja de ser uno y lo vuelven una puta presencia semiótica y Winner ya no es Winner, ni Jorge es Jorge; pero, además, ¿es “Morales” con mayúscula o “morales” con minúscula? No queda claro eso.

JORGE: En todo caso, yo pienso que la seducción es más poderosa que el sexo...

DIEGO: “Claro”, la “elegancia de lo insinuado”, el pornosoft. Censurar el desnudo explícito para exaltar el deseo sexual y así aplacar la curiosidad por lo realmente sucio, ¿cierto? El regreso del fruto prohibido...

ENANO: ¿Y tú también vas a desnudarte?

DIEGO: Y tú, ¿eres capaz de mirarte?

JORGE: Pero, a ver, cuál es el conflicto, por ejemplo...

DIEGO: ¿Una porno no sigue las consignas de los tutoriales de “cómo escribir una obra de teatro”, con los que “estructuras” tus guiones?

JORGE: Qué cabrón.

DIEGO: La historia de Bolivia hecha pornografía hard-core, con primerísimos primeros planos que en teatro vamos a lograr haciendo que los actores sean los que se acercan al espectador a mostrarse a detalle en vez de la cámara. Cinco actores mostrándose a detalle y un público dispuesto a soportarlo, eso a mí me parece bastante conflictivo –sobre todo para Bolivia.

JORGE: A Bolivia hay que temerle; es linda, pero su pasado jode; y su autoestima. Yo la pensaría...

DIEGO: Yo que nací, crecí, y tengo una hija de Bolivia, no me animo a decir que la entiendo. Y, bueno, ese es el conflicto, ¿no? Es metalingüístico, pero es conflictivo esto de lo que se ve y lo que no. Lo que alguien dice que es adecuado o no dejar mirar y lo que uno termina mostrando y para qué. Para quién trabaja el diablo, ¿no? –O, en este caso, el vampiro, ¡ja!

JORGE: Mirá, yo tengo mis límites.

ABI: ¿Sí? ¿Qué límites, a ver?, ¿ahora sí vas a hablar?, ¿hasta donde va tu revolución?

DIEGO: Y ésta es la cara de Jorge, haciendo su revolución... ...

ABI: Te pareces a...

JORGE: (Irónico y furioso.) ¡¡Sí: “los indios en Bolivia somos todos iguales”, ¿no?! Perdón. Sólo estoy cansado de escuchar eso... (A Diego.) Y ahora di “ésta es la cara de Jorge... cansado de escuchar eso”, ¿a ver? ... La dictadura del director; por eso yo quiero ser director, decidir cuándo sale el sol, y dar una buena pausa de comida cuando se debe, y comer el maldito pollo broaster de cada día. (Está comiendo pollo broaster, por su puesto.)

ABI: ¿Tú sabías que ésta iba a ser una obra pornográfica?

JORGE: Por lo menos yo tengo cuerpito como para eso, pero tú...

ABI: ¿Estás tratando de ser seco como ‘el Diego’⁴⁵? Tú no eres nada, dejá de molestar.

DIEGO: Abi no lo va a decir, pero Jorge tuvo historia con ella. De hecho, Jorge tuvo un

⁴³ ‘Trago’ es el apelativo popular boliviano para nombrar cualquier bebida con alcohol.

⁴⁴ Jaime Sáenz, el escritor boliviano más reconocido internacionalmente tanto por su prosa y su obra poética, fue famoso por su alcoholismo.

⁴⁵ ‘El Diego’: en muchas ciudades de Bolivia es común que, de manera popular, la gente refiera a otros usando artículo antes del nombre.

romance con ella mientras tenía algo con otra chica de su taller, y ‘se armó la gorda’⁴⁶ y no podían ensayar si quiera. Pero Abi no va a decir eso. Eso yo lo sé por la cara de Jorge. Ésta es la cara de Jorge, luego de haberse metido con Abi y con otra chica de su taller... ..

ABI: Pero finalmente no dejé el teatro porque... /

JORGE: Porque yo la rescaté de la ONG donde usaban la cara de Abi para recibir dinero por hacer teatro con ‘desfavorecidos’. Ahora di pues “esta es la cara de Abi como postal de ONG’s”.

ABI: Yo no sabía que recibían dinero, a nosotros nunca nos pagaron.

JORGE: ¿Acaso se paga a los pobres para seguir siendo pobres?

ABI: Pero ahora voy a remplazar a la actriz que hacía de esa chica en la primer obra que vi...

JORGE: “Claro”, “sí”. Ella no siente nada y yo estoy aquí cumpliendo mi sueño dorado porque “siempre he querido mostrar el culo en una obra pornográfica” carajo, “claro”.

ABI: Pensé que iba a ser conceptual...

JORGE: Carajo, ¿ahora le dicen “conceptual” a la pornografía? ¿Sólo porque ‘la Marina Abramovic’ hace sus performances siempre en pelotas? ¿Hay que estar en pelotas para ser un artista contemporáneo y conceptual?

ABI: Tú qué sabes. ¿No había que dejar que el director dirija?

DIEGO: ¿De verdad ‘el Jorge’ no te dijo que te estaba invitando a una porno cuando te traje? ... ¿Y tampoco te dijo que con la actriz que reemplazas también tuvo historia?

ABI: ¿También?

JORGE: Carajo, no puedo creer que estemos hablando de todo esto. Todo esto no se dice, esto va más allá de mostrar lo que está detrás de la escena. ¡No puedo creer que estemos hablando de que yo tuve algo con ‘la Tique’ y que estuve hecho mierda años por ella y no puedo creer que ahora yo esté diciendo esto y no por propia voluntad, sino porque está escrito que lo diga y yo tengo memoria y digo los textos tal cual están escritos, hasta los que yo mismo escribo! ¡Y no puedo creer que ‘el Diego’ haya escrito que yo diga esto en esta escena, justo delante de ‘la Abi’!, ¡ese cabrón! (Se tapa la boca, busca con qué tapparla permanentemente, encuentra una botella, toma.)

DIEGO: Y, entonces, Jorge besa larga y jugosamente a Abi en los labios.

JORGE: ¿Qué?

ABI: ¿Qué?

DIEGO: Es la indicación.

JORGE: Pero, ¿justo ahora?, ¿precisamente luego de ese texto? (Jorge se tapa la boca tomando todo el contenido de su botella de alcohol. Abi sale.)

DIEGO: Cuando un susto te espanta el coraje o la tranquilidad, es porque se te fue el alma. Al alma se la llama con curaciones. Y a los sentimientos con alcohol.

7.

JORGE: (Va compartiendo su bebida con la Pachamama⁴⁷.) Yo también puedo ser Mick Jagger y hacer que se besen y se cojan los demás con sus ex’s, y disfrutar de que ellos se vean expuestos y yo ganar los premios. Uno tiene que independizarse. Pero todo es una farsa. Por eso se inventaron este país, no para independizar nada, sino para seguir haciendo su fiesta sin rendir cuentas a nadie. Cabrones. Invento perverso este país, carajo.

No hay independencia. ¡Y aunque te hayas ido a trabajar con otro director y no trabajes conmigo, tú tampoco eres independiente Tique de mierda! ¿De qué te ha servido traicionarme así? ¿Ah? De nada... Y yo te sigo esperando aquí carajo. Tejiendo, tejiendo te espero, como

⁴⁶ ‘Se armó la gorda’, expresión que se usa para decir que ‘se armó un gran conflicto’, ‘se armó una batalla’.

⁴⁷ ‘Compartir con la Pachamama’ significa echar algo del alcohol a la tierra, ‘invitando’ y agradeciendo a la madre tierra (Pachamama).

a todas. Y yo que acepté meterme a esta obra porque tú estabas... Y te ‘habías ido’⁴⁸, carajo. Te me vas como agua entre los dedos porque yo estaba de fiesta mientras te me ibas como el mar... Y bien que me doy cuenta de tu traición. Pero la callo. Porque aquí nos callamos nomás. Y tú no me entiendes. Porque no sabes cuánta sed se puede tener cuando no hay dónde nadar. Y cuando uno tiene sed es cuando viene alguien y se toma lo que te quedaba. Siempre. Cuando uno está llorando por la imilla⁴⁹ que ha perdido, ahí es que ‘te voltean’⁵⁰ tu vaso. No te dejan reponerte y te mandan a la guerra sin aviso ni consuelo. ¡Al Chaco⁵¹ carajo! Ese tipo de ironías mata mi hígado cada día. Y aún así me las tomo. Todas. Cada maldita ironía. Sorbo a sorbo. Recién servidas. Calientes. Como quien toma los propios orines. ¡Así tomo las ironías de la vida! Cuando aún me tienen derramando sangre caliente. Como tú, Tique [diosa de la Fortuna]. Tique, Abi, Rosita... Cada imilla que aún me tiene derramando sangre caliente... (Busca alrededor una botella para llenar su vaso, pero sólo hay botellas vacías.) Ya no hay trago. Sólo un mar de sed. Un mar desierto de sal...

DIEGO: [Síndrome del miembro fantasma: percepción de sensaciones que generalmente incluyen el dolor en un miembro que ya no está. Es un cruce de tiempos. Está y no está...]

JORGE: Pero vas a ver que me voy a rajarse⁵² Tique... Y aunque tú hayas estudiado en tu universidad privada y yo venga de Quechisla19 en el fin del mundo, me voy a rajarse y nunca más nadie me va a decir que me calle porque no sé algo, y tú me vas a pedir trabajo cuando yo sea licenciado y cuando dirija las riendas de esta nave, carajo. Vas a ver. Porque no por ser este morenazo de dios, uno está obligado a ser noble, sabio y más paciente; ni por chupar hasta perder la conciencia uno es peor que nadie. No se puede luchar contra el legado que eres tú mismo, no señor. Eso no se extirpa ni con un cuchillo. Cada cierto tiempo sientes que te sube la sangre y te chupas tres días hasta llorar tu alma y olvidar tu nombre, es el ciclo natural. Maldito eterno retorno.

II. OB-SKENE : OBSCENO.

1.

ENANO: A ver, hijo, ¿hacer póiesis ahora es coger, entonces?

DIEGO: (No puede creerlo.) Cada creación es un parto, una lucha de la cual siempre salgo pelotudamente derrotado. Pero no puedo evitarlo. Es la compulsión por seguir intentando. Entonces más. Ir a tientas sin saber lo que se dice o hace. Siempre más. Como ahora. Para colmo a uno se le meten los afectos y no lo dejan ni pensar... –Cogeme. –Ok. –Cogeme más fuerte. –Ok. –Cogeme por atrás más fuerte. –Ok. –Cogeme mucho, pero mucho más. –Ok. –Amame. –... –Amame, yo no soy un numerito sexual, amame. –...

JORGE: Diego, yo quería ser artista, no actor porno...

DIEGO: ...

JORGE: Y que conste que sólo vine aquí porque mi pueblo quedó vacío, no por otra cosa. Y voy a volver yo; no voy a traicionar a mi pueblo, y nadie nos va a volver a quitar nada.

DIEGO: Ok.

JORGE: El epicentro de las minas era, puros empresarios y gerentes; comerciante era el más

⁴⁸ “Te habías ido”, forma verbal antes citada que expresar sorpresa.

⁴⁹ Imilla: voz quechua. Chica, niña, joven.

⁵⁰ ‘Te voltean’ es la forma popular que se usa en Bolivia para expresar ‘te roban’.

⁵¹ Alusión a la “Guerra del Chaco” librada entre Bolivia y Paraguay. Enfrentamiento provocado por intereses ingleses que resultó la guerra que más costó a Bolivia económicamente y en vidas de jóvenes de todas las clases socioculturales que murieron, muchos de sed, en aquella zona árida.

⁵² 18 ‘Rajarse’ se dice en Bolivia a hacer algo con esmero y esfuerzo. Dar el máximo de uno al hacer algo. 19 Quechisla, pueblo minero situado en un sector alejado de la capital de Potosí, que fue prácticamente abandonado durante la mencionada privatización de las minas y la denominada relocalización de los mineros de la estatal Comibol (fue su despido masivo), en los años ochenta.

bajo rango entre ‘los que pisaban’ Quechisla; cero indios “porque esos llegan a chupar y ‘con sus taras nomás’” –decían.

ENANO: Faetón, ¿no?

JORGE: No, Jorge.

DIEGO: Se te meten hasta el tuétano a ti las minas⁵³, ¿no? JORGE: ¿A mí? No... DIEGO: ... ¿Qué haría Mick Jagger? –Nada. Obviamente nada. Bueno, no, pero: ¿qué debiera hacer Mick Jagger? ... Digo, no una porno de playa porque mezclar mar y Bolivia es... obsceno. – Entonces, puede ser. Pero, ¿cómo es una porno andina? ¿Es una porno sin gemidos? ¿Con yapa⁵⁴? ¿Debe haber cholitas⁵⁵, para que los intelectuales de izquierda no digan que mi arte tendría que ser “más boliviano”? ¿Tenemos que cogernos a la llama blanca del rebaño para seguir la tradición y hacer porno-antropológica⁵⁶? Y si sólo lo actuamos, aunque lo advirtamos, ¿van a andar diciendo que nos la cogimos de verdad? ¿Una porno usa actores si quiera? Es decir, ¿representan algo o sólo hacen, y entonces la pornografía es la forma más performática del cine? Y si hago porno performática, ¿tengo que ser parte de la acción? Mis manos me tiemblan últimamente, con Parkinson sería como pornografía en cámara rápida, digo... ¿Mi pene es suficientemente grande para aparecer en una porno? ¿Las mujeres lo compararán con los penes que conocieron a lo largo de sus vidas? ¿Los hombres van a comparar el tamaño de sus penes con el mío? Soy viejo para una porno; ¿soy obsceno para una porno? [Y entonces un pajero⁵⁷ clase media dirá qué es “apropiado” dejar mirar y hace bien o no a la sociedad, desde su rincón oscuro, fuera de escena, donde puede pajearse en su cargo público o dirigiendo una pajera institución no-tercermundista que paga su sueldo no-tercermundista para que el tercer mundo siga tercermundista y ellos sigan no-tercermundistas. Y ahí otro pajero clase media, uno como yo, se opondrá y mostrará eso: ¡una porno!] La ropa es obscena en una porno, es decir, debe quedar fuera. Y las historias personales. Y los hijos, claro. “¿Haces pornografía papá? ¿Estás sin ropa?” Me pregunta ‘la Sarita’, y con sólo mencionarlo, la mente trabaja y ya está uno en pelotas delante de todos –así como todos están en pelotas delante de uno; pura Gestalt.

ENANO: Primero “Morales” y ahora una porno performática. ¿La idea es ahuyentar al público?

DIEGO: El circo romano sigue siendo la esencia del espectáculo, de la política y, por qué no, de mis obras. La gente no puede evitar mirar cuando corre sangre; es el morbo por ver qué más se irá a mostrar. La hinchada más fiel es la del equipo que más hace sufrir, es lógico – pero Bolivia y fútbol... ob-skene, offside.

ABI: Yo traje esto para la obra. (Muestra un reloj.)

JORGE: ¿Había que traer cositas? Hubiera traído a mi perro, pero es un cagón y cuando ‘le casca’⁵⁸, nada consigue sacar su presencia del lugar. Y me lame toda la cara con su lengua áspera y me hace reír; pero con esa boquita es que destroza todo. O sea, es simpático, ¿no?,

⁵³ ‘Minas’ aquí se usa en el doble sentido de ‘mujeres’ y de ‘lugar donde se extrae mineral’ –aludiendo al pueblo minero de donde proviene Jorge.

⁵⁴ Yapa: voz quechua, en una transacción comercial sería el extra que el vendedor aumenta al producto que está vendiendo sin cobrar más, a manera de regalo. Yapar implica ceder, regalar, y tiene que ver con el cariño que existe en las transacciones comerciales, sobretodo de alimentos.

⁵⁵ ‘Cholitas’, mujeres bolivianas vestidas con grandes faldas. Chola sería un derivado de ‘chula’ bonita (en decir castizo).

⁵⁶ Aún se practica en los Andes el hábito cultural de que el pastor tenga sexo con la llama blanca del rebaño – antes lo hacía en sus viajes largos.

⁵⁷ ‘Pajero’ viene de ‘hacerse la paja’, que es masturbarse en jerga popular.

⁵⁸ ‘Casarle’ se usa en el lenguaje popular boliviano para expresar el ejecutar una acción (puede tratarse de hacer algo, comer algo, etc.).

pero cosa-que-agarra es cosa-que-termina-en-su-rincón. Y ahora resulta que sus amigos se meten a la casa y se comen todo. Es mi perrito, ¿no? Pero es mucho ya...

ENANO: ¿Y tu padre? Disfrutaría mucho tu padre viéndote en una porno, ¿no?

DIEGO: Lo que voy a disfrutar yo, es que mi padre me dijo “de brillante arquitecto a triste payaso” cuando decidí dedicarme al teatro, y ahora no sólo haré teatro sino que seré actor porno. Y por eso, precisamente, es que voy a hacer una porno antistablishment, anti status quo, antiONG y anticristo. Una porno con guión: una antiporno. He dicho. Bueno, no, no he dicho, porque el pensamiento detrás de la obra debe quedar detrás de la obra, es obsceno, siempre –entonces aquí... se queda, ¡he dicho!

JORGE: Pero, ¿se puede saber qué tiene que ver con la pornografía tu tal reloj?

ABI: Es un objeto que me desnuda, era el reloj de mi abuelo.

JORGE: Con que no sea como el reloj que pasó por varios culos en Pulp Fiction...

ABI: No te hagas la burla.

JORGE: ¿O sea que si te sacas el reloj, sería como hacerme table-dance?

ABI: No molestes. Tus pies están hinchados, definitivamente. JORGE: Mirá pues la corcha⁵⁹. Su llunku⁶⁰ querrás ser, ¿no?

ABI: ¿Te vas a poner celoso?

JORGE: ¿Celos yo, del “famoso Diego” y su idea de la tal porno? Ja. ¡Ni cagando! De hecho, si empezamos con el lado histórico de esta porno, no sé si nos conviene estar aquí. Es decir, entre la mita⁶¹ y el pongueaje⁶²29... digo, yo no soy indio, ¿no?, pero igual no más, liberales y neoliberales a los más morenos es que nos dan duro, ¿no? ABI: No creo que hagamos eso, es conceptual... JORGE: (No la escucha, casi se le sobrepone.) Yo digo no más. Seremos burgueses como éstos con los que trabajamos, pero la piel sigue significando más de lo que se quiere decir aquí; y si traducimos eso a escenas de una porno... En todo caso, si de verdad cree que puede fomentar el deseo a tus cuatro mil metros de frío y de falta de oxígeno⁶³... /

ABI: El deseo revolucionario⁶⁴.

JORGE: ¡Lo que sea! Si quiere ‘hacerme desear’, que lo haga de una vez, porque esta vez no pienso ensayar en Urkupiña⁶⁵. “He dicho”. Bueno, no, no he dicho... bueno, sí, no, bueno, ¡he dicho!

ABI: ¿Y eso de dejar que el director dirija?

JORGE: ¡Es el director, no es mi padre! Además, seguro él se va a encargar de la pornografía y nosotros la investigación. Él las entrevistas, y el trabajo nosotros, como siempre, y encima hay que hablar de historia, ¿acaso hay algo más que decir?

ABI: Que aquí nadie descubrió a nadie, pero tanto se metieron que nació, y murió mi madre y me dejó mi padre. Pero ahora voy a egresar –porque tengo que egresar para recibir mi herencia, y ahí, ‘chau el trauma de que se te meten y extraen cada ápice de vida de cada

⁵⁹ ‘Corcho’ se le dice al alumno aplicado.

⁶⁰ Llunku, voz quechua. Allegado, ‘queda-bien’, ‘lame-botas’. El que alaga incluso hipócritamente al jefe sólo para beneficiarse de su círculo.

⁶¹ ‘Mita’ era el turno de trabajo forzado de los ‘indios’ en la mina, fue establecido por el Incario y luego se redobló en la época colonial..

⁶² ‘Pongueaje’, fue el sistema de servidumbre medieval que quedó vigente en Bolivia, una vez fundada como República. El ‘pongo’ era la suerte de ‘ciervo’/empleado doméstico/y esclavo, que debía todo su trabajo al patrón que le daba un lugar en los campos donde estar con su familia.

⁶³ ‘Cuatro mil metros de frío y de falta de oxígeno’ refiere a los cuatro mil metros de altitud sobre el nivel del mar.

⁶⁴ Aludiendo a los postulados de Guattari y Deleuze.

⁶⁵ “Urkupiña”: peregrinación que se realiza cada 16 de agosto y rinde culto a la Virgen de Urkupiña, Virgen situada en un cerro situado en Quillacollo, Cochabamba, Bolivia. Urkhu, orqho, es cerro en quechua; orqhopiña, urkhupiña, quiere decir ‘está en el cerro’. La Virgen de Urkupiña sería una ‘deidad’ que sincretiza el culto andino a los ancestros convertidos en montañas con una figura de la religión católica, la Virgen María.

socavón'. Porque yo soy médico y actriz, a mis veintidós, y estoy reemplazando a 'la Tique', al gran amor del Jorge-que-fue-mi-amante-pero-no-es-nadie, y dirijo el taller que él dirigía, a mis veintidós. Y aunque yo haya sido rica un instante al nacer y luego se hayan llevado toda la plata y mis sentimientos, aún tengo la promesa de mi fortuna al egresar y por suerte 'no siento nada', pero 'nada de nada' por ese maldito. Quince años mayor.

DIEGO: Insiste. Y toma alcohol.

ABI: Tomo para que no digan que en este país callamos.

JORGE: Y qué haces pues tú de habladora contando "tus cositas" aquí, ¿ah? ¿No quieres hablar por mí más? ¿No quieres mostrar mi foto de wawa⁶⁶ y mi lunar en el culo más? ¿Mi mamá serás? ¿"Mamá Abi", "Pachamama" te diré?

¡MI historia!, "tiempo de Jorge", "historia de hombres", ¿no escuchaste? Nada de patria en femenino; país masculino, MI país.

ABI: Macho como mi padre que abusó a mi madre, y ella se dejó abusar, y luego él nos dejó a ambas y ella volvió a permitírsele y eso es lo que me da rabia.

ENANO: Irónico que Abigail justo signifique "la alegría de su padre", ¿no?

ABI: Siguen hinchados tus pies.

JORGE: ¡Son anchos, ¿bueno?, son pies altiplánicos, así son 'siempre' mis pies, ¿ya?!

ABI: ¿Para no tener escenas de sexo contigo se salió 'la Tique'? /

JORGE: Y yo digo que si vamos a hacer porno, hagamos película porno de una vez.

DIEGO: Hace rato pienso hacer cine, pero tratándose de una porno, es más fuerte en teatro.

ENANO: Hijo, a ver, ¿es para tener sexo que quieres hacer tu porno?, ¿estás tan necesitado, hijo?, ¿acaso sientes atracción por algún sexo tú? JORGE: La que no siente es 'la Abi'.

ABI: Tú qué sabes, callate, ¿acaso no estabas en contra y no querías hacer tu revolución?

ENANO: ¿Tú no eras gay?

DIEGO: Sí.

ABI: Él es mujer.

ENANO: Jodido hacer tu porno con bolivianos, ¿no?

JORGE: ¿Ahora para hacer pornografía hay que ser "menos boliviano"? ¿Qué es "menos boliviano"? Si tomo Coca-Cola y no chicha, ¿soy "menos boliviano"?

ABI: ¿Amas a Bolivia si quiera? JORGE: ¿Qué es "amar a Bolivia"? ¿"Tener hijitos de Bolivia"? ¿"Cogerse a Bolivia"? ¿Emocionarse con el himno? ¿Extrañar el pollo broaster cuando estás fuera?

ENANO: La televisión seguro no la extrañaría, porque en este país es una mierda...

ABI: Los amigos de mi hermano me acariciaban abajo. Extraño eso, el saqueo. Es Extraño.

ENANO: Lo que es extraño es ser artista donde hay tantos asuntos pendientes, ¿no?

DIEGO: Si hay algo pendiente, hay deseo, y eso es una potencia⁶⁷.

ENANO: ¿Y éste es el territorio de la impotencia?

JORGE: ¡Soy potente!, -pasa que siempre se puede negociar.

ENANO: Los hombres no pueden fingir orgasmos así que practicarán muy bien...

DIEGO: Ese es el problema, ¿cierto? El morbo de lo que sucede en un ensayo.

JORGE: No. El problema es hacer una porno y que se llame "Morales".

DIEGO: La madre de mi abuela materna apellidaba Morales. La madre de mi madre se moriría si le dicen que comparte apellido con Evo Morales. Pero es así y yo soy Morales y mis obras son.. morales.

ABI: Yo estaba enamorada de Morales. Bueno, de Jorge, que es como que hace de Morales.

⁶⁶ 'Wawa', voz quechua que significa bebé, niño pequeño.

⁶⁷ Se usa el término aquí, nuevamente en relación a los postulados Anti-Edipianos de Guattari y Deleuze.

DIEGO: Y yo quisiera ser una persona moral. No. Ética. No. Quisiera que cuando muera se diga “don Dieguito era un caballero”, como decían de mi abuelo “don Rafito era un caballero”, “siempre tan atento don Rafito”, “las palabras justas don Rafito”, “qué señor don Rafito”, pero bien que don Rafito metía caña a todos por la espalda, con todo el sarcasmo que infelizmente no pude sacar y por eso mis obras son pornográficas y no sarcásticas. Cochabambino⁶⁸ don Rafito; pero un caballero. Y, ¿qué es ser caballero? Hay que vestir bien y pertenecer a al club social, country club, club tenis, masonería, m.n.r.⁶⁹, opus dei, y mi abuelo era todo un caballero. Y mi abuela Morales era racista y era Morales de España; y yo soy Morales de Bolivia y no pertenezco a ninguna de esas asociaciones porque cuando me invitaron mandé a todos a cagar⁷⁰ porque Mick Jagger no pertenece al club social, al club tenis y mucho menos a la masonería –puedo recibir los premios que sea, pero a sus clubes ni a palo. Sir Mick Jagger. Antistablishment.

JORGE: Yo soy Jorge, no Morales. Mi perro se llama Morales.

DIEGO: Pero bien que podríamos hacer nuestra porno hasta en película si yo fuera miembro de sus clubes y casitas de juguete, en las se reparten los puestos y la plata de verdad. –Fea frase, fea, yo sé, obscena, porque es real; entonces se queda la frase, aunque los aludidos digan “¡cons- piranoias, muy in, muy en boga!” y me den una palmada en la espalda y otro premio mien- tras publican que mostrar al desnudo tales obviedades carece de elegancia y rebaja el sensual erotismo del “podríamos estar bien”, a la pornografía de que, en realidad, ¡estamos mal!

DIEGO: Pero claro, la única herida válida es la mía, la del “artista” mujer, claro, mujer, pero tan macho patriarca como mi grupo, mi Adán y Eva, y mi Manco Cápac y Mama Ocllo⁷¹; y mi herida original, fuente de vida y creación es primero y antes que la de cualquiera, porque fue hecha a imagen y semejanza de la de “dios padre”; pendejo el “artista mujer”, ¿no?

JORGE: Y no me jodan con la historia de volver al origen o que Morales es originario.

DIEGO: Las mitocondrias, que hereda sólo la mujer a su descendencia, datan de cien mil años antes que los cromosomas que hereda el hombre: Eva existió antes que Adán. Y si alguien nos regaló el fuego para mirar fue Prometea y no Prometeo, porque ni pariendo las mitocondrias hubieran esperado quietas, en estado de Penélope, a un Ulises que recién iba nacer cien milenios después. Y si existe un dios creador su imagen y semejanza es Eva, no Adán.

ENANO: Disculpen pero, ¿no era Mick Jagger el origen de todo?

JORGE: A Quechisla ‘estaré volviendo’ a lo sumo, porque a todos nos toca ser autoridad.

ENANO: Si fueras machito⁷² debieras querer que se diga “era toda una dama don Dieguito” y no “era un caballero”. A ver, hijo, ¿eres hombre o mujer?, ¿mitocondria o cromosoma?, ¿cuál el mito y cuál la realidad? Aclárame de una vez: ¿tú le miras el culo a ‘la Abi’ o a mí?

DIEGO: No estoy habituado a rendir cuentas a ningún macho patriarca.

ENANO: No soy ningún patriarca, bueno, sí, y qué. Pero no pido cuentas de nada. Bueno, sí, y qué.

JORGE: Y, si vamos a hacer esta porno, yo quiero mi escena porno con ‘la Abi’, ahora, ¡ya! – ¡Y no puedo creer que ‘el Diego’ haya escrito que yo diga eso más; ni que yo lo diga, ¿de dónde saca que yo diga lo que en realidad quiero decir?!, ¡ese cabrón! (Tapa su boca nuevamente.)

⁶⁸ Cochabambino (gentilicio): de la ciudad de Cochabamba. Su gente ganó la fama de conflictiva. Este gentilicio podrá cambiarse en cada país.

⁶⁹ M.N.R. Movimiento Nacionalista Revolucionario, quizás el partido político más importante de Bolivia, único que propuso un proyecto de nación, hizo la Revolución del ’52 que nacionalizó las minas y universalizó el voto. Luego se alió a sus enemigos y respaldó golpes dictatoriales.

⁷⁰ ‘Mandar a cagar’ sería una forma vulgar de negar enfáticamente.

⁷¹ Según la mitología andina, Manco Cápac y Mama Ocllo serían los primeros seres ‘humanos’ creados por dios –WiraKocha.

⁷² ‘Ser macho’, en boliviano se dice para expresar ser valiente o el atreverse a hacer algo.

DIEGO: Y suena mi teléfono y dicen que quieren a “Morales” en el premio nacional de teatro y la obra aún no está lista pero pronto va a estar, y otra llamada dice que quieren una exclusiva de “Morales”; pero, ¿hablamos de “Morales” la obra porno o de mi pariente presidente que mi abuela no quisiera que fuera mi pariente? Y otra llamada y: “por si acaso no aceptamos ir al premio nacional porque no había condiciones y no nos bajamos los pantalones para estar con “Morales””, la voz al otro lado murmura “¿qué?”, y lo aclaro porque prefiero protegerme si voy a salir con “Morales”, porque conocemos a los políticos y entonces digo ¿qué haría Mick Jagger?, no sé, pero yo algo tengo que hacer y decido preguntar a... Bolivia, porque alguien tiene que decirme si esta idea es peligrosa o es demasiado inocente quizás: “Hola, ¿Bolivia?” y la maldita máquina contestadora “Hola, no estamos en casa, deja tu mensaje” y el famoso bip habitual. ¡Perro!

JORGE: Gracias a él estamos mejor en mi casa.

DIEGO: ¿A quién?, ¿conoces al que llamó?

JORGE: No, a mi perro. Morales. Juega y juega, y nos hace jugar a todos juntos y hace tiempo que ni nos mirábamos en mi casa.

ABI: ¿Tú hablas con Bolivia? ¿A Bolivia le preguntas qué hacer?

DIEGO: ¿A quién sino? “Hola, ¿Bolivia?”, esta vez sí está, comienzo amablemente: “¿cómo está tu gente?, ¿sin memoria, como siempre?”, y le comento la idea de mi nueva obra, y basta que diga que es obscena para que me coma vivo y me ladre que estoy atentando contra Bolivia y contra “sus” hijos –como si yo no tuviera nada que ver, y que mejor ponga a su nombre mi departamento o que me olvide de ella y de Sarita, dice fuera de sí y en un estado de nerviosismo total. ¿Bolivia? ... ¡Bolivia!

ENANO: Sarita es la hija ‘del Diego’: su mamá, “ex” ‘del Diego’, se llama Bolivia. –Ya que decimos lo que no hay que decir, decimos con yapa.

DIEGO: Y entonces digo: ok, yo no quiero estar ausente como mi padre, ok. El padre: Hamlet, Edipo, Electra, cada obra en la que hay que matar al rey y descabezar al Estado. El complejo del padre. El puto padre. Y la madre qué. A mí, mi madre me heredó bien heredada la oportunidad-que-a-su-vez-ella-recibió como para yo poner en cuestión mi identidad, mi paternidad ausente y hacer esta obra porno. Entonces la madre: Edipo y Hamlet, nuevamente, ok, pero qué más con la madre, que espere la madre, ok, que espere; que esperen todas las mujeres –llamada en espera, llamada en hold-. Consigan sillas extra aquí porque las mujeres fueron puestas en hold. Mi madre está en hold, Sarita está en hold, yo femenino, hold, una mujer violada hace cinco, hold, último caso oficial, hold, las no registradas, más hold, la chica que mata el hijo de la sensible artista de sociedad que cada vez me pone un ‘toque’, un pock en Facebook, para que apoye a su “pobre hijo” encarcelado por haber asesinado a la chica, la novia, que “seguro ella se lo habrá buscado”, “como toda mujer”, y por eso debe ser puesta en hold, más de veinte siglos en puto y civilizado hold, ¡Carajo, Bolivia basta de hold y contestá el puto teléfono, a ver, ¿no te das cuenta que cada que quiero hacer algo con mi hija y tú no nos dejas, la que pierde es ella y no yo?!

JORGE: ¿Qué dices?

DIEGO: Nada, sólo trato de seguir mi texto sin perderme [ni al escribir, ni al decir] –y ese, por ejemplo, no es un conflicto fácil de resolver, pero a nadie importa la dificultad de un escritor al escribir su obra o de un actor al decir su texto, ni si quiera si son el mismo. Ni sabiendo que son dos tiempos que conviven a pesar de la distancia [la prolepsis analéptica]. No. Realmente, ¿para qué se hace teatro actualmente?, ¿ah? [Exigente resultó el famoso Espectador Emancipado⁷³ de Rancière.]

JORGE: Recién estás conociendo a Bolivia, ¿no?

DIEGO: ¿Acaso se la puede llegar a conocer?

⁷³ Jaques Rancière teorizó sobre un espectador cuya mirada es activa, creadora, constitutiva y definitoria del hecho artístico y su significado.

ENANO: Pero te permites hablar de Bolivia, ¿quién eres pues para hablar de Bolivia tú?

DIEGO: Sólo muestro algunas fotos. Una foto de Bolivia no es Bolivia. No soy Bolivia ni abarco fotos de toda Bolivia porque no conozco toda Bolivia, la de las laderas, la de los verdaderos extremos, no la conozco. Y, de hecho, si yo tomo la foto, la foto soy yo, no Bolivia, –bueno, no hay ‘yo’, no, entonces eso... bueno, eso.

DIEGO: Esa contradicción.

DIEGO: Sí, tan contradicción como Bolivia, ¡ja!

DIEGO: Pero bien que te gusta mirar esas fotos. ¿Y a ti? ¿Consigues distinguir cuál es tu reflejo teniéndolo en frente si quiera? No. El anti-narciso, ¿no? Mirá tus fotos, seguí ‘no más’:

2....Marañadecables.Marañadegentes.Marañadeidiomas.Marañadeideas.Pensamientos.Comprensiones.Ynohay.Volvémañana.Yreír.Porqueasíes.Asínomáses.Yquémacana.Peroasíes.Asínomáses.Ysiquisierasalgomás.Ojalápues.Peroasínomáses.Cadaunoescómoes.Cadarincóndemundo.También.Cadacualtienesuolor.Muchoolor.Cadacualsusilencio.Cadacualsuspeleasconsuvecino.Amigo.Hermano.Hermanito.Hermanitochupate⁷⁴.Saludcompadre,mihermano,aquienquieromatar.Porqueescómoes.Cadacualescómoe.Cadacualrefunfuñandosusrecreaciones.Tanto.Resentimiento.Tanto.Inseguridad.Tanta.Cadacentavo,hayqueguardar.Cadapared,hayqueensuciar.Cadaesquina,esparamear.Cadafieta,hayquechupar.Cadapolicía,sepuedecomprar.Cadadiputado,ministroysenador.Alosumomás caro,perosepuedecomprar.Cadacallepollofrito,tresrestaurants.Cadafamiliaquieresobrevivir.Cadaseñora,sermadredelosdemás.Cadacasa,unnegocioparticular.Nohayjefesporquenadievaatrabajarparaalguienmás.Cadagordotienesuflaca.Cadaflaca,vaasergordano más.Ycadahombreunviejodéspotaigual.Cadaveranopideunainundación.Cadafutbolistaganamás quecincofamiliasyunpartidonuncavaagana.Cadacualpideloquenuncalereconocen.Cadapetición pideunbloqueo.Cadabloqueo,nadiepuededesarmar.Cadarinconadapideelpoderdeajusticiar.Cada ciudadano puteaporqueelladrónqueseatrapado,sueltalapolicia.Cadacositaquecompraspideunabolita.Cadabolsapideterminarenelsueloencualquierlugar.Cadaconstrucciónpideunalbañil.Ycadafiestadevirgenpideunach’alla⁷⁵ parasumontaña.Cadavirgenunparienteviolador.Cadaactounsilencioybulaaalrededor.Cadataxinotienecambio.Cadacualsupropiohorario.Sucasaensusespaldas.Familiasuparejaensusespaldas.Familiaentusespaldas.Faltadeoxígeno.Toraxancho.Caosquefunciona.Lasimplefelicidad.¡Blancojamásysalud!⁷⁶...

3.

ENANO: Faetón, ¿no?

JORGE: ¡Jorge! ¿Quién putas es pues Faetón pues? ¡Jorge! ¿Acaso soy hijo del sol yo y estoy robando la carroza para hacer amanecer y estoy quemando a los negros por no saber manejarla?

ENANO: Yo estoy de tu lado, tú sabes, ¿no? Del lado de ‘los tuyos’, sabes... Dime, ¿tú sientes?

JORGE: Sentir es una reacción química involuntaria, es algo fisiológico, es imposible no sentir.

ENANO: No te hagas al serio, cambiá de cara, a ver... Es decir, sé que es difícil porque así nomás son ‘ustedes’*, medio piedra, pero me pones nervioso, no me dejas hacer mis chistes, no me dejas gestarme de nuevo acá... (Ríe.) Pero, ¿cómo puedes ser “artista” tú pues, si no tienes sensibilidad?

⁷⁴ ‘Chupate’, (de ‘chupar’), en ‘boliviano’ popular, es la invitación para que el otro tome alcohol. Invitación que suele tener matiz de insistencia.

⁷⁵ Ch’allar: voz quechua. Ritual de bendecir, purificar, curar o dar buen augurio a algo. Se hace desde maneras muy simples, ofreciendo alcohol a la tierra, hasta de formas muy complejas, ofrendando sahumerios que pueden incluir sacrificios animales. La ofrenda suele ser para la madre tierra.

⁷⁶ La expresión “¡salud!” ahí aparece en señal de brindis, brindar por algo con alcohol.

JORGE: ¿Cómo es alguien sensible, pues? Los que viven en el “primer mundo” y se preocupan por los países “en transición”, ¿ellos son sensibles? ¿Y por sensibles nos prestan el dinero que les sobra, a condición de que sensibles como ellos pero de aquí, cobren por ser sensibles y ganen para parecerse cada vez más a los sensibles desarrollados “que son buenos y se preocupan por los muertos de hambre”?, ¿y los demás son malos, incluidos los muertos de hambre porque quieren tomar lo que sobra a los sensibles desarrollados en vez de hacer fila para ser atendidos por quien ya se acostumbró a cobrar por ser sensible –y entonces cobra un extra al muerto de hambre, y si no le paga no hace nada? ¿Eso ‘había sido’ ser sensible? ¡Carajo, qué putas es pues esto de ser sensible y por qué putas yo tenía que ser el hijo de mi padre y por qué putas el indio tenía que ser yo y no ‘la Tique’ que quiero que me ame!, que me ame aunque en mi idioma no se diga gracias y en mi idioma se diga “te quiero”, no “te amo”, y el amor comience con una pedrada; aunque mi lengua fría bese duro y mis manos acaricien áspero. Y yo no voy a hacer ninguna protesta ni ningún drama, pero necesito una escena nacional; recorrer caminos con mis palabras de piedra. Caminos llenos de piedras, sí. Tique, Abi, Rosita... Que nunca más digan que no sé nada, que soy nadie. Tengo que dejar de protestar, tengo que desbloquearme, yo sé. Cambiar de actitud, dirigir mis propias obras, cambiar de cara quizás.

DIEGO: Y ésta es la cara de Jorge, pensando en cambiar de cara... ..

JORGE: Además, hemos dicho que vamos a hacer una porno aquí, ¡vamos a tener sexo!, ¡ninguna sensibilidad! O sea que díganme qué me van a pedir que haga de una vez, porque con este Enano de mierda yo no pienso coger...

ENANO: ¿No querías ser “artista”? ¿Está más allá de ti o está atrás de tu mirada “telúrica ancestral” el arte, “señor sensible que no va a traicionar a su pueblo, pero quiere ser artista mientras allá no consiguen vivir nadie ya”?, ¿ah?

JORGE: Mirá; cuando hago mis obras yo trabajo, no mamo, ni le quito nada a nadie, ¿sí?, entonces no me jodas con tus culpas-clase-media-ONG.

ENANO: Pero no eres pues amiguito de otros artistas, todos así, medio blanquitos, medio delicaditos, medio no sé, ¿acaso alguien así dice que eres-artista-porque-eres-así? No, ¿cierto?, no hay.

JORGE: ...

4.

DIEGO: –¿Otra vez vas a estar callado? –Tengo que resolver esta obra. –Yo te cuento todo. –Pero no me dices nada. –Me conoces más que nadie. [Me decía.] Te dije que no soy un número yo. [Me decía.] ¡No soy un número! –Ya... Y uno pensando en escenas porno: Primera: un pene desenfundado tiene sexo con una vagina rosada –en la pornografía, la mujer ideal siempre es rubia-. De pronto, la delicada vagina imagina que la viola un pene moreno descomunal y, entonces, la rubia angelical sufre y gime como nunca antes. Segunda: una pobre vagina morena está en peligro de ser violada; ahí viene un impecable pene rubio y la ayuda. Encantada, la morena se entrega al apuesto pene que la salva. [Un par de clásicos Disney. Tan obscenamente clásicos que, con o sin sexo en medio, si describimos a los rubios como morenos y a los morenos como rubios, hasta a los morenos nos parecerían mal contados.] Tercera escena porno: un obsceno ministro de culturas en su obsceno despacho ve dichos clásicos en vez de ir al Teatro Municipal que “siempre revienta de gente”, dice, porque una vez fue ahí a la presentación de la academia de su hijita porque a los hijos hay que darles una recreación, nada a futuro porque luego heredan el negocio de familia o de ser autoridad para pagar a sus hijos una recreación, porque sino los niños clase media joden, los de los indios no porque ellos ganan su pan, así son las leyes de mercado que, por morenos que sean, defienden los obscenos padres de la patria ... mientras más morenos más fachada –el mejor presidente sin acabar la escuela, pero igual fachada de penes rubios que manejan las obscenas

leyes y obscenos bancos y ponen un obsceno ministro que hincha el canal de tv de culturas de tunchi-tunchi-dámelo-por-atrás-papi-por-atrás porque hay que promover la industria cultural, dice el obsceno ministro que, ni en su puta lengua madre entiende nada, y cuando el jefe guaraní vende un bosque-que-para-él-son-sus-ancestros, y lo vende para comprarse una Toyota porque en el campo los autos son Toyota y los autos oficiales son Toyota porque el vicepresidente del país es quien importa Toyota, el obsceno ministro pregunta: “¿qué pasó con el indio bueno, reserva moral de la humanidad?, pero cultura nos sobra, dónde se ha visto tanta cultura como en nuestra nación pluricultural?”, dice, y por eso gasta millones en publicidad para el gobierno y nada en educación ni en producción intelectual y “mejor hacer musicals de Broadway como la academia de su hijita porque el teatro nacional es complicado y no entretiene”, dice, y entonces yo voy a su despacho y, como no hace pensamiento ni producción nacional, el obsceno ministro sigue viendo los mismos clásicos, y me los muestra ... y entonces entiendo que, como mi pene no es moreno descomunal, entonces sólo me queda ayudar a los necesitados con “monólogos-porno” como éste para que así por favor se me entregue una morena encantada, ¡ojalá!

JORGE: ¡Juro que mi pene no es descomunal y yo te amaría Tique, aunque tu vagina no fuera rosada!

ENANO: El mejor Ministro. Bueno, casi el mejor. Bueno, por lo menos no era el peor, carajo. Pero, ¿y el espíritu democrático? ¿Y la idea de que todos podemos ser artistas o administrar la cosa pública?, con o sin criterio y que todo parezca mal hecho igual, mal hecho pero con cariño, un país donde la intelectualidad es una hora cívica, ¡qué lindo!, carajo, ¿acaso tú no arreglas tus obras pegándolas con chicle?, esa es nuestra sazón, el “bolivian-dream”. Y aunque me quiten todo, los transfugas no existen, sólo la política vintage... ¿No?

DIEGO: ¿Qué es lo obsceno al final? ¿Mirar? ¿Cuánta obscenidad soy capaz de mirar?, y si soy lo que miro, cuánta obscenidad puedo tener dentro, y ser, sin hacer nada, [ni si quiera por mi hija], ¿ah? ¿Se puede ser tan porno- gráficamente pretencioso como para jactarse de la ilusión de “hacer algo por alguien más”? Please don't throw away any plastic remains, I am worried about you. Please save some money in your bank account, I am worried about you. Please preserve your thirty six original languages, ...oh... thirty five, ...eh... thirty four, thirty three, thirty two... I said: please preserve your original languages! I am worried about you. Please preserve your cultural identity. I am worried about you. Please try not to die so easily. I am worried about you. Please try to be polite. I am worried about you. Please be fan of an international soccer team, you sucker. I am worried about you. Con el chaco bucólico o el altiplano profundo al pié del cartel, ¡ja!

ENANO: Hijo, te cuento que mientras tú te dedicas al “paisajismo interior”, no estoy consiguiendo ninguna erección yo. No hay, hijo, no hay.

DIEGO: ¡Para qué mierdas ser tan obscenamente romántico como para hacer teatro en este entorno!

ENANO: ¡Eso! Mejor habla desde “el pequeño opresor” que hay en ti.

DIEGO: Hablo desde ahí.

DIEGO: Miro los fragmentos que llevo dentro, persigo la estela, mi espectro, que quizás aparezca al reflejarme en algo, en la mirada de alguien que me invente al cruzar su campo de vista.

DIEGO: Necesito sacar fuera lo que llevo atravesado dentro porque eso soy “yo” –bueno, eso es esta contradicción –paradoja, ok, esta obscena paradoja, eso. Entonces hago mi lista de fantasías eróticas trasnochadas: - Que me la chupe quien me metió la idea de democracia siendo que no se elige nada. - Que me la chupe quien me metió la idea de vivir con miedo por sobrevivir, de que el dinero tiene valor y de que mover números virtuales vale más que mi trabajo. - Que me la chupe quien metió la idea de que así no más es y no es posible cambiar

nada. - Que el pene moreno descomunal sodomice a Donald Trump⁴⁴⁷⁷ por hacerse elegir para que nosotros le paguemos más de lo que ya le pagamos –sin ser gringo dije “nosotros”, sí-; que le paguemos oficialmente ahora para que nos despida a todos por no ser millonarios. Que el pene moreno descomunal reviente a Trump* y a Clinton –que son lo mismo, y a Putin, y a Temer*, y a Macri*, y a Álvaro y Evo y a sus opositores, todos, al Príncipe Azul, a Barbie y a Ken, a la Coca-Cola y Papá Noel, al Papa, al lobby judío, a la Fifa, al cáncer y al Sida, a la Cia y sus confabulaciones, a la industria del cine, de la salud y de la guerra y a la manipulación de internet y las redes sociales. Estoy harto. Me tienen harto mi obras, me tiene harto lo que digo y me tiene harto cómo lo digo. Y estoy harto de este cuerpo que quisiera que fuera de mujer. Estoy harto de mí mismo, harto de mi conflicto y harto de mi hartazgo. Quisiera que me violen para gritar que a mí también me han violado y me siguen violando, que me violan cada día los números, los que los manejan y las autoridades que sólo piensan en cómo robarnos más, mamarnos más y quedarse más para mamarnos más, me viola decir esto y que no sirva porque igual no se hará nada, me viola tanto que quiero que me violen de una puta vez y así poder tirarles mi sangre violada a los violadores de mi entorno, a los que violan mujeres y los que teniéndolo todo violan a los que no tienen nada y por eso pido que me violen, ahora mismo, que alguien viole mi cuerpo ya, para que lo que digo no sean sólo palabras de un puto artista que volverá a su cómoda casa luego de su cómoda obra, y al menos sea sangre violada de un ser humano violado, para que la fiesta de los violadores continúe, pero al menos con mi sangre en un par de sus caras.

5.

ABI: País de machos sin huevos como el cobarde político que es mi ilegítimo padre. País de ilegítimos bastardos que callan a las mujeres, y de ilegitimidades. Machos que piensan en su futuro, sólo el suyo, y sin mirar atrás. A veces dan ganas de ser bien hombre y bien huevón en este masculino país. Pero no. Porque, aunque haya mujeres masculinas también, éste en realidad es un país de mujeres. Como este grupo de teatro: de mujeres. De actrices; de actores sostenidos por sus madres; de espectadoras, que además llevan a los espectadores porque los hombres solitos no van; y del director, que en realidad es medio mujer y cuando es mujer es que funciona. Como mi madre, que vuelve en sueños a parirme cada noche para que yo la devore luego del parto. Como la tierra. Como la mujer de tanto huevón... Quince años mayor, cabrón.

DIEGO: Y Abi en realidad siente. Y desea. Desea dejar atrás lo que se le quitó en el pasado. Desea dejar de parir hijos fracasos y tener un par de hijos que no la nieguen –más adelante. Y desea dejar de complacer –sobretudo a quien la abusó. Pero Abi oculta lo que siente porque es demasiado fuerte su deseo. ...

6.

JORGE: Un día voy a hacer mis obras yo, vas a ver.

DIEGO: Cuando las hagas, avisame, te ayudo...

JORGE: ¡Ja!, tus libros de teatro que me ayuden. ¿Por qué es tan difícil hablar contigo?

DIEGO: No es sarcasmo lo que dije –aunque siempre suene como que dijera sarcasmos yo.

JORGE: Al principio yo te miraba y decía “este hijo de puta hace lo que le da la gana, nada va a romperlo en el futuro, de fierro es”... Mamada⁷⁸ ‘había sido’, ¿no?

DIEGO: Es sólo otra paradoja, como el tiempo, que avanza en ciclos; y por eso a lo viejo, en quechua se le dice ‘adelante’, ‘ñawpa’, porque lo de antes va primero; y en aymara ojo es

⁷⁷ Trump y otros nombres de políticos de derecha (actualizados a mediados de 2016), podrán actualizarse y cambiarse por ‘locales’ cada vez.

⁷⁸ ‘Mamada’, engaño.

‘nayra’, ‘pasado’, porque el pasado lo tenemos delante los ojos. Somos paradojas, nada más.
 JORGE: Qué siempre hay detrás tuyo pues. Tu pequeño círculo, tu “socioadccita”... ja. ¿No eres capaz de verlo? (Diego mira a quien tiene atrás.) ¿Atrás o adelante tuyo está? ¿Qué es adelante y qué atrás pues?
 DIEGO: –¿Voy a estar en tu obra? –No.–¿No voy a estar en tu obra? –No. –¿Por qué no voy a estar en tu obra? –No vas a estar. –Vas a ver. Voy a estar. –Ok. –Además estamos trabajando en el centro cultural de mi papá... No es fácil hacer arte en este país, uno tiene que negociar.
 JORGE: No somos tan distintos. Todo lo que yo hago al chupar, tú lo haces en tus obras; igualito, las mismas huevadas. Hasta podrías ser buen chango⁷⁹.
 DIEGO: Me da miedo continuar la obra como debiera continuar...
 JORGE: Marica⁸⁰. Ya. ¿Vamos a tener sexo o no?
 DIEGO: No es tan fácil.
 DIEGO: Al tomar una foto, ¿robo algo a alguien?
 DIEGO: Y encima cada actor tiene sus propias dificultades. Y a mí se me meten hasta en el trabajo mis historias personales –porque el teatro tiene historias, a veces amores, a veces amistad.
 JORGE: Bueno chango, ¿te vas a desnudar o no? ¿Qué es lo que hemos venido a mirar? Di de una vez si te cojo a ti o a ‘la Abi’. Digo, para ayudarte, ¿no? ¿Vamos a hacer esta porno o no?
 DIEGO: Se me mete la gente y se me mete mi entorno y soy lo que me rodea, soy yo lo obsceno, soy yo cada número detrás mío que no quiero mirar...
 (En la tv Evo dice “El pollo que comemos está cargado de hormonas femeninas. Por eso, cuando los hombres comen esos pollos, tienen desviaciones en su ser como hombres”.)

7.

DIEGO: Y entonces me disgrego en mujer, en muchas mujeres, mujeres que se entregan desnudas, pero no para ser tomadas ni gustadas, mujeres que se dejan ir en su desnuda realidad de mujer, de cuerpos y tierras –jodida obscenidad hablar de eso; pornografía obscena decir que soy mujer y mostrar mi vagina expuesta, mi vagina usada y violentada, vagina de mujer y hombre, para nada virginal.
 ENANO: Carajo, éste pues, otra vez mostrando su vagina, ¿qué numerito vas a hacer ahora?, ¿ah?
 DIEGO: Voy a cogerme a Diego.
 ENANO: Me incomoda esa imagen, Diego cogiendo con Diego [o Camila con Camila].
 DIEGO: Voy a cogerme a Diego hasta reventarlo y entonces voy a disgregarme en mi mirada de mujer, voy a dar un paso atrás y voy a romper el universo que Diego ha creado porque el universo de Diego es de mujer y yo soy mujer y él quiere ser mujer y Camila es mujer y Camila quiere ser Diego y Camila aparece y Camila narra a Camila pero es ficción lo que Diego ha creado y: “¡yo no soy como en tus obras, yo soy real!”, grito y aún así es Diego quien habla, el reflejo de Diego en Camila y el espejo robándose la imagen de Camila.
 ENANO: Carajo, Camila-Perséfone, ¿quieres matarme?
 DIEGO?: Camila. Sólo Camila.
 ENANO: Camila, etimológicamente “la que se pone delante de dios”.
 DIEGO?: La del sacrificio. Pero Dante la sitúa en el Limbo.
 ENANO: ¿Y dónde crees que estamos pues?
 DIEGO?: Soy Camila y no sólo dejo de ser Diego, sino que voy a reventar a Diego hasta disgregarlo.
 ENANO: No pues hija, digo hijo, ¿me vas a obligar a ser obsceno?, si dices que eres Diego,

⁷⁹ ‘Chango’, bolivianismo que designa al conocido, término de uso similar a ‘tipo’.

⁸⁰ ‘Marica’, bolivianismo con el que se nombra al cobarde (también usado peyorativamente para llamar así al hombre homosexual o afeminado).

tienes que ser Diego, sino no se entiende, cuál la ficción y cuál la realidad.

DIEGO?: Un actor diciendo “esto es real”, ¿es real? ¿Qué es real? Lo que nos muestran los diarios y la televisión, ¿eso es real?

ENANO: A ver, hijo, dices que quieres desnudar la realidad, pero todo está tan a la mierda que ni queriendo ser obsceno ya se puede ser obsceno. Entonces, tu obra obscena, ¿finalmente existe o no? Por lo menos haz pues una buena porno con penetraciones de verdad o, de lo contrario, una “metáfora” al menos, no sé. A ver, ¿qué numerito, qué escenita de tu obra sería una buena síntesis poética de nuestra realidad? ¡Nada, ¿no?! ¡No hay!

CAMILA: Pero las respuestas de las mujeres no están en lo que decimos; hay que escuchar detrás de las palabras, hay que ver más adentro. Y ésta soy yo, Camila, ni actriz ni actor, y mucho menos Diego, Camila. O los restos de la que fui.

ENANO: ¿Para qué quieres coger con un “artista” que va a decirte cómo ser Camila y cómo no? ¿Un director personal acaso necesitas? Está viejo, tiene quince años más, es un aburrido, dice que es artista pero ni chupa si quiera, ¿cómo se puede confiar en un artista que no chupa si quiera? ¡Es alguien que nunca se va a sincerar, si no chupa con uno!

CAMILA: Él es mi padre. Y hay cosas que no se dicen.

ENANO: Todo está bien. Las estadísticas lo dicen, todo está bien.

CAMILA: Pero hay cosas que no se dicen.

ENANO: Somos una buena familia y todo está bien.

CAMILA: Le encanta decir eso; pero yo me crié sola y por eso siempre trato de llamar su atención.

ENANO: A ver, dejá de llamar la atención.

CAMILA: Y como no consigo la atención de mi padre porque él la quiere toda para sí, la atención la consigo donde sea, pero, por suerte, ese estrés no afecta mis nervios ni mi personalidad.

ENANO: (Se le ríe.)

CAMILA: Y no hay que creerle a las estadísticas, los números son sólo números, el índice de litio, la cantidad de pastillas por día, una vida no se puede resumir a simples números, sobretodo la mía, no soy un número, no soy un número problemático, no tengo problemas, no soy un problema, me conozco, me miro, me miro a diario en el espejo y no veo problemas, mi familia no es un problema, mi país no es un problema, el cinismo no es un problema, mi padre ministro no es un problema, su alcoholismo no es un problema, mi madre que me dice que jamás nadie me pedirá que me case como mi padre se lo pidió a ella, nada de eso es un problema, que me diga que no me aman como a ella no es un problema, que repita eso mil veces no es un problema, que mi padre al que dejó hace décadas le pague la comida, la nueva casa y hasta los nuevos dientes y para eso venda su centro sociocultural no es un número ni es problema, que venda algo que ni era suyo no es un número ni es problema, que yo lo vea como algo normal no es un problema, nosotros no somos números ni somos un problema, porque nosotros no tenemos taras ni problemas y no tenemos nada, absolutamente nada que ocultar.

III. PERSÉFONE : LA DEL ETERNO RETORNO.

1.

JORGE: Soy negro, sí, soy un indio tan indio que soy negro. Nada de quechua-con-algo-dehispano-y-algo-de-aymara, ningún mestizo carajo, nada del puto nuevo hombre boliviano. A mí me da la gana de describirme como un negro y yo no tengo por qué ser correcto conmigo mismo. Soy negro. Negro para mi madre y mi padre, el negro Jorge o el Jorge negro. Claro que mi mamá lo dice con cariño, mi hermano en cambio lo dice con odio, porque a él

no le dicen negro, y a mí sí. Y el negro Jorge se raja carajo, de calladito, años callado, años yendo y viniendo, años, y luego meses sentado, tres meses de quedarme sin culo por sentarme frente a la computadora a terminar la tesis, todo porque nos dimos vacaciones forzadas con el grupo de teatro, sí, carajo, soy actor, no como cualquier enano que sólo hace teatro porque lo mantiene su mamita y no sabe de teatro y vive de su ilusión, soy un actor que carga y arma sus escenografías porque soy profesional, soy un actor negro y ahora soy licenciado y tengo todo el derecho de inflar el pecho, sobre todo ahora, luego de las dos horas de defensa, frente a un tribunal que no entendía ni un carajo de teatro pero que tenía que cuestionar, y cuestionaban, y yo respondía “este país es un teatro, un par de obscenas escenas de teatro”, y mi madre temblaba y temblaba hasta que dijeron la nota que fue el permiso para festejar. Y festejamos. Tragos, saludos, primos orgullosos, tíos lagrimeando, mis padrinos que aparecen de tiempo, salud a todos, salud por todos. Salud. Tomo y hablo, ahora sí hablo, y siento, y salud, y ahora no callo. Y mi padre que no me quería reconocer cuando nació indio y negrito y no era nadie ahora me reconoce y habla, mi madre llora, y salud, y yo pienso en mi amor, en ella, y digo, ¡que ‘la Tique’ se vaya a la mierda por no amar a este indio negro que se raja! Y doy un paso adelante y digo, ¡te amo Abi, desde esa vez que estuvimos te amo! ¡Y soy licenciado, y siento carajo, aunque no diga nada, siento Abi, claro que siento! Y todos me miran y no entienden porque yo siempre he amado de callado, pero les devuelvo la mirada como diciéndoles que es mi fiesta, porque es mía, del negro Jorge que ahora es licenciado y los veo a todos ebrios mientras a uno se le acaba la vida intentando y uno se pregunta hasta cuándo, pero hoy festejamos. ¡Salud! Y mi madre agradece a todos y hace un recuento de mi vida: desde chiquito siempre era un negro estudioso, bien inquieto era, bonito cantaba mi negrito, y sí, me lo recuerda y yo se lo permito, sólo por hoy, porque esto es por ellos y por mis hijos que serán mis orgullosos indios negritos Alaniz carajo, esto es por ellos y por mis padres, los negros padres de este negro Jorge que les cumple el sueño para que se llenen de orgullo y griten a todo el mundo que tienen un hijo licenciado, soy su licenciado Alaniz, soy su orgullo, soy su licenciado orgullo, su orgullo Alaniz, ¡soy su negro licenciado orgullo Alaniz!

2.

Fumar 11 años. Paraser lamujer que eramimadre. 20.384 cigarros, 1.456 dólares. Tomar 11 años, en mi casa es normal tomar. 470 veces vi a mi padre borracho, 180 veces medio overguenza, 40 me preocupé, 60 medio asco 200 me gustó por que me dio dinero. Me ha dado 5000 dólares para compensar ausencias, 2500 por su falta de paternidad, 2500 por cinismo. He tomado más de 1500 litros de alcohol, 7500 dólares. Marihuana. 14 años, mi hermano consumía y quisé probar. Plantas alucinógenas. Desde los 17. Éxtasis. Desde los 17. Hongos. Desde los 20. Ácido, 20. He consumido ocho veces LSD. 320 dólares. Cocaína. Desde los 15. Me parecía cool. 1397 gramos, kilo y medio, 15.000 dólares. 4 sobredosis, dos internaciones para rehabilitarme y dos intentos de suicidio. Al menos 1000 memorias perdidas, tantos proyectos de vida frustrados, 700 veces de faltarme a mí mismo y 7 trabajos: Bar Tender, Profesor de Danza para Niños y discapacitados, Bailarina en Night Club, Bibliotecaria, Promotor de Ventas y Actriz de teatro a mis veintidós. En mi vida laboral he generado 12.700 dólares, y un ciudadano boliviano del campo a generado aires mismos 12.000 en cuarenta años más. He gastado 24.000 dólares en cocaína, alcohol y cigarrillos, más los gastos médicos de las secuelas y las sobredosis; el precio de un departamento para mi hijo. Herobado a mi padre. Madre. Abuela. Pareja. Hermanos. Hementido miles. La primera vez mentí a los 4 años. Para defender a mi hermano. 30 veces mi padre me pidió que dijera que no estaba cuando lo buscaban. Lo oculté de la policía cuando acababa de ser ministro. 170 veces mentí para tener sexo con mi chico en vez de ir a colegio, a los 14. 10.906 veces he hecho cosas para complacer a los demás, 970 relaciones sexuales, 120 caricias no deseadas y 400 penetraciones no deseadas, sexo no deseado para que me mejore mi gomo de drogas, 50 caricias a cambio de algo, 2500 orgasmos, 1360 sola, y con ninguna pareja a la vida. Más de 1200 veces he acomodado las cosas a tiradas de mi hermano. La primera vez que aborté tenía 15

ymimadrelodecidióymipadrenvióeldineroyladirecciónparaquelohaga.Edadalaqueyodejéamimadre:11.Mimadremedejó sola:siempre.Unañade6viendolaspornosdemipadreconmihermano.Pornos.Demasiadomirar.Diegomirame.Mihermanoviolándomealosochoaños.Mirame.Añosintentandoserdegyahoramejodehastaquememire.Mirate.¿Yasoytú?,¿yasoytuobra?Diego.Mirame.Diego.Dejameentrar.Enti.Dejamedescribirte.Ami.Destruirteabsorviéndoteconmimirada.Lamiabienhere dada.Diego.Mirame.Diego;Mirame!MirameDiego;Mirame!...

(Fin de la masturbación. Se arranca los ojos.)

3.

ENANO: ¡¡¡Aaaah, Entonces tuviste algo con la Camila y por eso venías advirtiéndome que tus afectos te penetran y lo que se te mete luego sale sin previo aviso!!! ... Ya entendí. (Sonríe impertinente, orgulloso y feliz.)

4.

JORGE: ¿Entonces? ¿Ya podemos ir a chupar? (Mira el reloj de Abi.) ¿Anda hacia la derecha o hacia la izquierda?

ABI: Dejé de molestar, hacia la izquierda, como cualquier reloj normal...

JORGE: ¿Para qué alguien que ya es doctora quiere hacer teatro? ...

ABI: ¿De verdad vas a dirigir? Pero no vas a hacer escenas “poéticas” conmigo como lámpara humana o dando vueltas en un sillón, ¿no?

JORGE: Como mi perro que no deja de dar vueltas y destroza todo, vive en su mito del eterno retorno. Cualquier rato me lo van a sacrificar.

ABI: ... Yo hago teatro para estar un momento con mi madre y con mi padre... ...

(Y Jorge mira a Abi, la mira, la observa, se le aproxima y finalmente la besa y hacen el amor.)

...

ABI: ¿Tú no cargas a nadie? ... ¿No mueres un poco cuando estás con un muerto? ¿No te haces cada día más insensible a todo, en realidad? JORGE: ... ABI: ... Yo voy yendo... ...

DIEGO: Y, quince años mayor que Abi, ésta es la cara de Jorge saliendo de un lugar al que sabe que nunca volverá a entrar.

5.

JORGE: Y ahora, ¿vas a hacer otra obra después?

DIEGO: ¿Me vas a ayudar?

JORGE: ¿Vas a prestar tus libros?

DIEGO: Pero si no te miro, es sólo para que no muera nadie más; no vas a putear⁸¹.

JORGE: Soy tu postal yo, ¿no, cabrón?

DIEGO: No. Eres una foto [mía]...

6.

DIEGO: Y esta obra –aquí, ahora, en este escenario, o en el papel donde escribo este instante estas palabras, es decir, también ‘aquí, ahora’, es a penas otro intento de mirar algo juntos, a pesar de la distancia. Y ahora mismo, yo trato de verte en tu ‘aquí y ahora’, pero no lo consigo

⁸¹ ‘Putear’, en ‘boliviano’ es protestar, lanzar improperios (tales como ‘cabrón’ o ‘pendejo’, que sería quien saca provecho del otro abusivamente).

porque tus manos sosteniendo este texto [en el que lees estas palabras], para mí siguen siendo manitos de niña de cuatro años; de mi Sarita niña, que existes por siempre. Estas palabras son una cápsula del tiempo moviéndose en revoluciones hacia un espacio en el que puedo abrazarte eternamente y tú puedes encontrarme cuando quieras –en el pasado, en el futuro; podemos transportarnos juntos hasta las estrellas... Soy la nave de Sarita. Soy una estela. Y mi padre finalmente vuelve –en mí, hecho padre [efecto de los ciclos del tiempo]. El teatro sirve para hablar con los muertos, dicen. Yo te hablo a ti Sarita, que estás viva –te rindo cuentas, al final-; pero, por cada momento en que no estamos juntos, sigue sirviendo para lo mismo el teatro. Y esa es mi historia. Obscena. Pornográfica. Y sin final. (Diego desaparece en el negro, delante nuestros ojos.)

7. JORGE: Ahora sí, ¿ya podemos ir a chupar?

...