

LO DRAMÁTICO EN EL TEXTO TEATRAL NARRATIVO:
LA AMANTE FASCISTA DE ALEJANDRO MORENO

*NARRATIVE THEATRICAL TEXT AND THE DRAMATIC: LA AMANTE
FASCISTA BY ALEJANDRO MORENO*

Coca Duarte
Pontificia Universidad Católica de Chile
cocaduarte@uc.cl

RESUMEN

Las prácticas de escritura contemporánea a menudo desafían la noción clásica de drama al poner en crisis sus cualidades principales. Es el caso de *La amante fascista* de Alejandro Moreno, que hace de la narración su modo fundamental, abandonando aparentemente el uso de ciertos elementos característicos del drama como son representación y diálogo.

Luego de revisar algunos aspectos de la obra de Moreno, se examinan referentes obligados a la hora de comprender la noción de drama, para luego ahondar en las propuestas de Emil Staiger y Wolfgang Kayser, que intentan aclarar lo dramático desde una mirada que trasciende el género. Es sobre todo en esa tradición y complementándolo con investigaciones más recientes, que el artículo entrega algunas claves para comprender cómo, en un texto teatral narrativo como lo es *La amante fascista*, perviven algunos elementos de lo dramático mientras que otros elementos del drama se encuentran desplazados en su lugar de ocurrencia y de estar contenidos en la escena, pasan a proyectarse al espectador.

PALABRAS CLAVE: Dramaturgia chilena contemporánea, dramático, narrativo, Alejandro Moreno, *La amante fascista*.

ABSTRACT

The practices of contemporary playwrights often defy the classic notion of drama by challenging its main features. One example is found in *La amante fascista* by Alejandro Moreno, which makes narration its fundamental mode, apparently shifting away from the use of some characteristic elements of drama such as representation and dialogue.

After reviewing some aspects of Alejandro Moreno's work, we will examine important benchmarks of the notion of drama, and then we will delve into the proposals of Emil Staiger and Wolfgang Kayser who understand the dramatic beyond genre theory. Following this tradition and complementing it with recent research, this article provides some tools to understand how, in a narrative theatrical text such as *La amante fascista*, some elements of the dramatic survive while others are displaced from the scene onto the spectator.

KEY WORDS: *Contemporary Chilean Playwriting, Drama, Narrative, Alejandro Moreno, La amante fascista.*

Recibido: 9 de agosto de 2013

Aceptado: 20 de marzo de 2014

Las prácticas de escritura contemporánea a menudo desafían la noción clásica de drama al poner en crisis sus cualidades principales. Es el caso de *La amante fascista* de Alejandro Moreno, obra seleccionada en la XIV Muestra de Dramaturgia Nacional, que hace de la narración su modo fundamental, abandonando aparentemente el uso de ciertos elementos característicos del drama como son representación y diálogo.

Luego de revisar la obra de Moreno y algunos de sus motivos y procedimientos formales recurrentes, y para comprender en qué medida el problema de la representación y el diálogo son definiciones de lo dramático, examinaremos los textos: *Poética* de Aristóteles y *Arte poética* de Horacio. Se han elegido en primera instancia estos escritos ya que se consideran referentes obligados a la hora de comprender la noción de drama. Sin embargo, también se explorará la *Poética* de G. W. F. Hegel, entendiéndola como una transición entre el estudio técnico de la escritura teatral y la concepción más filosófica del drama, seguido de los aportes de Emil Staiger y Wolfgang Kayser, que desde la teoría de los géneros literarios, intentan aclarar lo dramático desde una mirada que trasciende el género para referirse a las “posibilidades fundamentales de la existencia humana” (Staiger 213). Es sobre todo en esa tradición que pretendo rastrear algunas características de lo dramático que perviven en el *texto teatral narrativo*, sobre todo en cuanto a las nociones de **tensión**, **meta**, **interpelación** y **juicio**.

Asimismo, espero encontrar algunas claves para comprender de qué manera y qué elementos de la noción clásica de drama se encuentran desplazados en el texto teatral de Moreno complementándolo con los aportes de investigadores más recientes de la teoría teatral que abordan este problema, como Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Rynngaert, José Sanchis Sinisterra, Inés Stranger y Beatriz Trastoy.

LA OBRA DE ALEJANDRO MORENO

La trayectoria de Alejandro Moreno (1975) comienza ligada a Teatro El Hijo, de la que también forman parte sus compañeros de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile Manuela Oyarzún, Paula Bravo, y Benjamín Vicuña. El primer montaje

de la compañía, *Cuec@* (1998)¹ escrita por Alejandro Moreno, obtiene los premios a Mejor director y Mejor Montaje del Festival de nuevas tendencias teatrales de la Universidad de Chile 1998. Teatro El Hijo monta luego los textos de Moreno *El lugar común* (2001), *Ifigenia o discurso a una acción imposible* (2001), *La mujer gallina* (2003), *Sala de Urgencia* (2004) y *Soy directora de danza contemporánea y me estoy volviendo loca* (2005). El trabajo de Moreno es reconocido en el medio teatral desde sus inicios: sus obras *Medea* (1999) dirección de Rodrigo Pérez y *Todos saben quién fue* (2001) dirección de Ramón Griffero son seleccionadas en la V y VI Muestra Nacional de Dramaturgia, mientras que *Norte* (2008), dirigida por Víctor Carrasco, obtiene el premio al Mejor Montaje Teatral 2008 del Círculo de Críticos de Arte y es publicada en *Antología: Un siglo de dramaturgia (1910-2010)* de la Comisión Bicentenario. No obstante, *La amante fascista* (2010), también dirigida por Víctor Carrasco, es sin duda la obra de Moreno que ha tenido mayor repercusión en el medio. Además de ser seleccionada en la XIV Muestra de Dramaturgia Nacional, ha contado con múltiples reposiciones (Teatro de la Palabra, 2010, 2013; Teatro UC, 2012; Sala Antonio Varas, 2014), ha participado en importantes festivales (Festival Santiago a Mil, 2011, 2012; VIII Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) 2011; Gira Teatro a Mil, 2012) y le valió a su protagonista Paulina Urrutia el Premio Altazor a la Mejor Actriz 2011. Luego de su estreno, se han llevado a escena tres textos más de Moreno: *Loros negros* (2011) dirigido por Manuela Infante, *Berlín no es tuyo* (2011), dirigido por Juan Pablo Peragallo y *Teatronacional* (2013) dirigida por su autor junto a Trinidad Piriz y Daniel Marabolí.

Entre los motivos recurrentes de la obra de Moreno se encuentra el paisaje nortino como lugar de encierro y desazón, a veces implicado en la acción y otras precipitando definitivamente la tragedia. Es el caso de *Medea* que asesina a su hijo envuelta en la locura por la sequedad de los cerros “que por algo los Dioses los habían hecho tan secos y feos” (12) y por la espera de Jasón que la deja para ir a la mina “loco (s) tratando de encontrar lo que ya se llevaron los gringos hace tiempo” (12). En *Todos saben quién fue*, las ganas frustradas de Mirta y Candelaria de ir a la playa, se convierten en la excusa perfecta para ir a una fiesta al Casino de Oficiales: “CANDELARIA: Mira sabí que hoy hay una fiesta y no sé, ya que no estamos en la playa, de repente nos animamos, un día que sea” (81). Es en esa misma fiesta que Mirta es violada y brutalmente asesinada por oficiales militares. Como en *Medea* es el hastío producto del paisaje, pero también del aislamiento lo que propicia el desenlace fatal. Como lo expresa una amiga de la protagonista: “Si fuimos con la mejor voluntad, no sé, imagínese el verano, el sol, este hoyo de ciudad, fuimos a pasar un rato solamente, ella era lo menos milquera que había” (91). En *La amante*

¹ Los años corresponden a la fecha en que las obras fueron estrenadas.

fascista el paisaje se encarna en la imagen alegórica de la mujer de la primera escena “El puesto altioplánico”. En esta escena, “síntesis poética” (Urrutia 109) de la obra, el cuerpo de la mujer se ha transformado por las condiciones climáticas y geográficas del norte: “sus pulmones se han acostumbrado a respirar a miles de kilómetros del nivel del mar” (13); “sus patas de cabra en que se transformaron sus piernas” (14) porque “tiene que mantenerse de pie en la cima del mundo” (13) y ese sol que “le seca la cara, los labios y le parte los pezones duros de greda” (16). Este cuerpo es también la alegoría de un cuerpo torturado, que “se acuerda de una brutal golpiza” (18), y tal como señala Paulina Urrutia, es “un cuerpo transformado por la animalidad, la locura y los vanos afanes identitarios” (109).

Los juegos de lenguaje también son recurrentes en Moreno, como por ejemplo la distorsión repetitiva de ciertas frases. En *La mujer gallina*, la madre en un largo monólogo se justifica por haber abandonado a su hija en un gallinero, pero también defiende sus acciones y recrimina a sus hijas por juzgarla citando reiteradamente un dicho que nunca recuerda en su totalidad: “Claro, cómo es el dicho ese de los que son cuervos, te sacan los dientes. ¿cómo es ese dicho?” (35-36); “¿cómo es el dicho ese? Claro: que no vengan los cuervos. ¿Cómo es? Que los que crían cuerpos no le van a morder los dientes” (37); “Tiene que ser muy malo lo que uno tiene que haber hecho en la otra vida, para que te salgan hijos que después se conviertan en cuervos que te saquen los ojos y te los coman” (39). Finalmente remata: “Por eso creo yo en el dicho, ese que inventaron y lo he tenido todo el tiempo en la punta de la lengua: que saca cuervos y te mirará con los dientes los ojos” (43). Es posible encontrar una operación de desnaturalización del lenguaje parecida en *La amante fascista*, cuando en la escena ya aludida de “El puesto altioplánico” el hablante reitera nada menos que veinticinco veces un enunciado en sus múltiples variaciones, comenzando por: “Autoridad y señoras de los distinguidos” (13) y llegando a formas de alteración extremas, como “Autoridad de la autoridad de la autoridad de las autoridades y señores distinguidos de la autoridad” (17).

Con estos ejemplos, es posible reconocer motivos y procedimientos formales recurrentes que dan congruencia a la obra de Moreno. Sin embargo, lo más notorio es una presencia constante de narratividad en sus textos que se radicaliza —al abandonar progresivamente ciertas coordenadas de ficción que la justifican— hasta llegar a su extremo en *La amante fascista*. Para revisar hasta qué punto el modo narrativo presente en este último texto desafía la noción de drama tradicional, recordaré brevemente las definiciones de lo dramático en la teoría tradicional del drama.

DEFINICIONES DE LO DRAMÁTICO EN LA TEORÍA TRADICIONAL

El concepto de lo dramático se remonta al siglo IV A.C. más particularmente a la *Poética* de Aristóteles, que “no solo es... el primer escrito significativo en la tradición

[de la teoría teatral], sino que sus conceptos principales y líneas argumentales han continuamente influenciado el desarrollo de la teoría a lo largo de los siglos” (Carlson 15).

Desde el punto de vista del objeto de la reproducción imitativa, Aristóteles caracteriza lo dramático porque imita la acción: “los que imitan imitan a hombres que actúan” (48a 1). Tal como señala García Yebra, “Aristóteles repite con verdadera insistencia a lo largo de toda la obra” (248) esta aseveración, resultando, en mi opinión, los aportes más significativos a esta idea lo que agrega algunos versos más abajo, “de aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan personas que obran” (48a 28-29) y en el capítulo nueve “De esto resulta claro que el poeta [dramático] debe ser artífice de fábulas, más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones” (51b 27-29). Es por esto que Aristóteles considera a la fábula la parte más importante de la tragedia “el más importante de... los elementos [de la tragedia] es la estructuración de los hechos” (50a 15-16) ya que “sin acción no puede haber tragedia” (50a 24).

Sin embargo, como se puede ver tanto en el capítulo tres —en la comparación entre Homero y Sófocles (48a 26-29)— como en el capítulo cinco —en la semejanza de las semejanzas y diferencias entre epopeya y tragedia (49b 10)— la imitación de acciones no es excluyente de la tragedia sino que es un objeto común a la tragedia y la epopeya.

En el capítulo cinco, Aristóteles establece que la distinción fundamental entre la tragedia y la epopeya se encuentra en el modo de presentación del cual señala:

Ahora bien, la epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres esforzados, en verso y con argumento; pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme y *ser un relato* (49b 9-12, las cursivas son mías).

La oposición por el modo de presentación también es aludida en el capítulo tres: “es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas [poesía épica]... o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes [poesía dramática]” (48a 24-25). Asimismo, el modo de presentación dramático es reforzado en la definición de tragedia en el capítulo seis: “Actuando los personajes y no mediante relato” (49b 26-27). Podemos decir, entonces, que desde el punto de vista de la caracterización de la poesía dramática, la *representación* —la imitación de las acciones humanas “por medio de la acción” (59a 16)— es uno de sus principios fundamentales, en oposición a la *narración* —la imitación de las acciones humanas por medio del relato— característico² de la poesía épica.

Por otra parte, en el capítulo dedicado al origen y desarrollo de la poesía, Aristóteles menciona por primera vez el diálogo: “En cuanto al número de actores, fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio

² Diré característico, pues no quiero implicar que sea excluyente. Esto lo abordaré más adelante.

el primer puesto al diálogo” (49a 16-18). Aquí se puede apreciar cómo la consolidación del diálogo forma parte de que la tragedia “alcanz[ara] su propia naturaleza” (49a 15). En el mismo capítulo, abunda:

Al principio en efecto, usaban el tetrametro porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza; pero *desarrollado el diálogo*, la naturaleza misma halló el metro apropiado; pues el yámbico es el más apto de los metros para *conversar*. Y es prueba de esto que, al *hablar unos con otros*, decimos muchísimos yambos; pero hexámetros, pocas veces y saliéndonos del tono de la *conversación* (49a 23-27, las cursivas son mías).

Si bien Aristóteles no refuerza en particular la idea de que el diálogo sea la forma particular de imitar mediante la acción, si la *conversación* es el modo natural de comunicación *entre unos y otros*, el imitar mediante el diálogo sería parte del modo representativo.

Considerado “el único trabajo del periodo clásico capaz de rivalizar con la *Poética* en su influencia en la crítica posterior” (Carlson 23), el *Arte poética* de Horacio concuerda con Aristóteles al considerar el drama como el género poético más importante y es así como le dedica gran parte del poema al mismo.

Para efectos de este estudio, resulta interesante la mención de Horacio sobre el discurso dialógico cuando se refiere a los tipos diferentes de metros de los distintos géneros:

La furia armó a Arquíloco del yambo de su propiedad;
el zueco y los altos coturnos tomaron este pie,
apto para el diálogo,
ya que es capaz de superar el murmullo del gentío
y se ajusta naturalmente a la acción (vs. 79-82).

Para la interpretación de este fragmento, sigo a Velásquez, que aclara que el zueco representa a la comedia y el coturno a la tragedia y que ofrece una alternativa más textual a su traducción del verso “apto para el diálogo” (81): “apto para las conversaciones alternadas” (36). Llama la atención cómo diálogo y acción —entendida como la acción imitativa, es decir la representación— aparecen como íntimamente ligadas: las conversaciones alternadas permitirán hacer presente la acción en escena.

Es precisamente esta idea de acción —como la acción que transcurre en escena y no el objeto imitado— la que Hegel utilizará para caracterizar, a su vez, lo dramático: “La poesía dramática tiene su origen en nuestra necesidad de ver los *actos* y las *relaciones* de la vida humana representados ante nuestra vista por personajes que expresen esta *acción* mediante sus *discursos*” (Hegel 139, las cursivas son mías). Nuevamente aparecen ligados los actos en escena —acción— con los discursos —diálogo. Sin embargo, lo más destacable es que se releva el modo representacional de esa

acción por medio de la afirmación “representados ante nuestra vista” en oposición a ser relatados.

Siguiendo la premisa de situar la acción o representación al centro del drama, Hegel declara a propósito del diálogo: “la forma perfectamente dramática del discurso es el *diálogo*, pues es el único que permite expresar los sentimientos, la finalidad y el carácter de los personajes bajo el aspecto particular y general al mismo tiempo; en una palabra: es el que hace progresar la acción” (154).

Se puede apreciar que Hegel guarda bastantes semejanzas con Aristóteles, sobre todo en cuanto a la representación. A pesar de lo anterior, introduce algunas precisiones que resultan interesantes, por ejemplo se refiere al modo representacional y no solo al objeto imitado por medio de la palabra *acción*.

Sin embargo, la introducción de Hegel que resulta más fundamental en la noción contemporánea de drama es la de la idea de conflicto, que no es explícita en Aristóteles:

Pero la acción dramática no se limita a la simple realización de una empresa que sigue pacíficamente su curso, sino que se desarrolla esencialmente en *un conflicto de circunstancias, pasiones y caracteres*, que lleva consigo acciones y reacciones, más un desenlace final (Hegel 139, las cursivas son mías).

Poco más adelante, Hegel da a entender a qué se refiere por “conflicto de circunstancias, pasiones y caracteres” (139): “una lucha animada entre personajes vivientes que persiguen deseos opuestos, y en medio de situaciones llenas de obstáculos y peligros” (139). Aquí son claves las palabras “lucha” y “obstáculos”, que señalan una condición fundamental del conflicto: oposición o fricción.

TRADICIÓN Y TRANSGRESIÓN

Como hemos visto hasta ahora, la revisión de los referentes fundamentales en la teoría dramática confirma que representación y diálogo pueden ser entendidos como característicos del drama.

Una salvedad importante: no se quiere decir con característicos que estos elementos sean absolutos y excluyentes del drama, puesto que estamos de acuerdo con Jean-Pierre Ryngaert, que desde una perspectiva más contemporánea establece que “En la mayoría de los casos, el teatro oscila, en proporciones variables, entre lo dramático y lo épico según el estatuto del espectador. Nunca se puede excusar totalmente de narrar, aun por intermedio del diálogo” (17).

A pesar de lo anterior, he elegido situar esta discusión en el marco de las distinciones genéricas pues este permite circundar la problemática de la especificidad del texto teatral y sobre todo la especificidad teatral de un texto aparentemente narrativo como lo es *La amante fascista* de Alejandro Moreno.

En primer lugar, la influencia de Bertolt Brecht en la tendencia narrativa del texto teatral es reconocida por la teoría teatral contemporánea: Ryngaert asevera “las formas de escritura post-brechtianas trastornan la antigua certidumbre que hacía del diálogo una de las claves del teatro” (17). En segundo lugar, se recupera la discusión del estatuto del espectador: “En lo que podríamos llamar lo “dramático puro”, la presencia del público es olvidada y negada, todo lo que se dice y lo que se actúa no concierne más que a los personajes” (Ryngaert 17); sin embargo, “En la forma épica [propuesta por Brecht], es corriente tomar directamente la sala como testigo, sin pasar por el simulacro de un diálogo, sin fingir que se ignora la presencia de un público” (Ryngaert 17).

Ryngaert reconoce que, en parte gracias a la herencia de Brecht, la escritura contemporánea tensiona hasta el máximo las categorías tradicionales de representación y diálogo, al declarar: “La escritura moderna se interesa por los límites. Del lado de lo épico, los autores han acogido o redescubren el arte del narrador, las antiguas tradiciones orales que hacían del actor un hablador” (Ryngaert 17). José Sanchis Sinisterra también reconoce esta “forma dramática frecuentísima hasta en nuestro días” donde “el personaje apela explícitamente, como destinatario de sus confidencias, a una *audiencia colectiva indeterminada*” (14). Lehmann, por su parte recalca que “Se puede observar una nueva importancia del texto”, pero acota que “Los directores generalmente prefieren los textos épicos, narrativos, e incluso comentarios históricos o textos teóricos a textos explícitamente dramáticos” (“Algunas notas...” 318).

Aunque es posible situar la escritura de Alejandro Moreno en *La amante fascista* en estas tendencias, ninguno de estos autores intenta reconocer en profundidad los elementos de lo dramático que perviven en este tipo de escritura teatral narrativa. Es lo que me propongo hacer a continuación, luego de presentar brevemente el texto *La amante fascista* de Alejandro Moreno.

LA AMANTE FASCISTA

La amante fascista de Alejandro Moreno, es un relato en el que —luego de la perturbadora imagen inicial de la mujer animalizada que ya revisamos—, se nos presenta Iris Rojas, de treintaidós años, supuesta esposa de “un oficial del ejército chileno” (Moreno 20). Habitante de una villa militar en una provincia al norte de Chile, encargada de los centros de madres de la ciudad, espera la visita de veinticuatro horas del dictador anti comunista, el Sr. Espina, del que aparentemente es amante.

Iris Rojas espera al Sr. Espina para representar su papel en el juego de La Oficina, copia distorsionada del programa televisivo de humor que se veía en los 80’s, fantasía erótica —con visos sado-masoquistas— en el que el Sr. Espina interpreta el papel del jefe que entrevista a Cinthia Ortega, una aspirante a secretaria, interpretada por Iris Rojas.

A lo largo de la obra, la mención de La Oficina adquiere, además de los mencionados, otros sentidos. Por una parte, se presenta como una metáfora ridiculizante del país bajo el gobierno militar: “las Fuerzas Armadas y de Orden comprometieron su palabra para reconstruir la democracia de La Oficina” (73), también refiriéndose a la aparente prosperidad que este trajo “La Oficina se salvó de un desastre inminente... Es por eso que se pintó y se puso agua caliente en los baños, evitándose así el agravamiento de una situación que pudo llevarnos a la guerra civil” (71). Por otra parte, se puede entender como una alusión irónica a los organismos de inteligencia chilenos y a las condiciones brutales de los cuarteles de tortura —recuérdese que el cuestionado Consejo de Seguridad Pública e Informaciones, creado en 1991 en el gobierno de Patricio Aylwin, era conocido como “La Oficina”—:

Para que los clientes de La Oficina *no le tengan miedo a los trámites* siempre se escuchará de la boca de algún funcionario o funcionaria un buenos días, buenas tardes, qué se le ofrece, en qué le puedo ayudar, siéntese por favor, de inmediato lo(a)s atendemo(s) (*sic*), me rellena este formulario, aquí tiene un lápiz, pase por acá, vaya para allá, espérese un ratito, nosotros lo(a)s llamamos (71, las cursivas son mías).

La estocada final de la obra se revela luego de un primer final falso en el que —al menos en la puesta en escena de Carrasco—, la protagonista saluda a la audiencia, engalanada con un abrigo de piel y portando un gigantesco ramo de flores. La escena final “13. La amante fascista”, nos permite sospechar, gracias al mismo tono irónico de toda la obra, que mientras Iris más insiste en la negación de ciertos hechos horrorosos ocurridos durante el juego de La Oficina, más los confirma:

A mí nunca me amarraron las muñecas con los tobillos para dejarme totalmente encogida, colgando de un mueble. A mí sólo pulsera de oro, pulsera de oro, pulsera de oro y otra pulsera de oro. Y después: aro de oro con diamante, aro de oro con brillantes. ¿Cómo es eso que de que (*sic*) me aplicaron electricidad en las sienes, en los ojos, en la vagina, en el recto y en los pechos? No he pasado un solo día ni una sola noche recluida, amarrada con los pies o las manos a una silla. Nunca me han dado golpes en los oídos. Jamás permanecí con la vista vendada, ni mucho menos encapuchada. Sólo abrigos de piel y chalecos de angora. Hasta la chaqueta del uniforme me ofrecían en invierno, cuando jugábamos a jugar que jugábamos y hacía frío (102).

Se nos ofrece, entonces, una nueva interpretación de la obra que hemos comprendido hasta ahora: la amante forzada —violada— del régimen sueña con la posibilidad de ser una amante voluntaria del dictador.

El texto carece de didascalias y se divide en trece fragmentos subtítulos, no hay nominación de personajes, salvo en los fragmentos 7, 10, 11 y 12, que, en su mayoría, se refieren al juego de roles de La Oficina. Además, hay una multiplicidad de personas gramaticales:

y [que] yo tenga que estar en la plaza, sobre la tarima, a las siete en punto, impecable junto con las autoridades militares, religiosas y civiles

ella sobre la tarima representa su papel: el de la joven esposa de un oficial del ejército chileno. El simple pero fundamental y femenino rol de su cuerpo robot de cobre de 32 años, militarizado a favor del pronunciamiento militar del Sr. Espina, otro robot, pero con bigotes y lentes oscuros³

que nos salvó del marxismo-leninismo y de tanta miseria: caca estaríamos comiendo, literalmente caca (20).

Si se opta por pensar que todos los textos son de Iris Rojas, la noción de personaje como una unidad está desmantelada, fragmentada. Iris Rojas es muchos: es la mujer-cabra (esc. 1), es los encapuchados que se meten en su ojo (esc. 3), pero también las viejas de los centros de madres (esc. 7); es Cinthia Ortega –su alter ego– (esc. 10) y, al mismo tiempo, los otros personajes en el juego de la Oficina (esc. 11). En la puesta en escena de Carrasco, Paulina Urrutia interpretó todas las partes con el apoyo de los actores Juan Pablo Rahal y Horacio Valdés.

LO DRAMÁTICO EN *LA AMANTE FASCISTA*

Si miramos *La amante fascista* desde las categorías de lo dramático tradicionales, es evidente que el texto de Moreno no se atiene a ninguna de ellas. Iris Rojas no imita las acciones humanas “por medio de la acción” (*Poética* 59a 16), ni mantiene una conversación de “unos con otros” (*Poética* 49a 23-27). No vemos en la obra “los actos y las relaciones de la vida humana representados ante nuestra vista” (Hegel 139), por el contrario, Iris Rojas narra o relata una serie de episodios diversos a un destinatario que permanece indeterminado.

Es aquí que considero interesante introducir los aportes de Emil Staiger y Wolfgang Kayser, puesto que amplifican la discusión del drama hacia categorías antropológicas. Kayser acusa un “vaciamiento de la noción del género” (437) puesto que “lo que tradicionalmente se designa como género es completamente heterogéneo”

³ La alusión a los bigotes y lentes oscuros recuerda a la famosa foto de la junta militar sacada en 1973, donde Pinochet sale con los brazos cruzados, mirando duramente a la cámara con sus lentes oscuros.

(436) y propone ocuparse del género más allá “de la forma externa de la presentación” adoptando la terminología propuesta por Staiger de lírico, épico y dramático para entender “diversas actitudes básicas”, o “un ser-formado desde dentro” (439):

La terminología científica debiera atenerse al lenguaje vivo, que suele designar lo genérico en este sentido interno mediante los adjetivos *lírico*, *épico*, *dramático*, mientras que la designación basada en la forma de presentación, suele hacerse bien mediante los sustantivos *Lírica*, *Épica*, *Dramática* (Kayser 439).

Es así que intentaré rastrear lo dramático en *La amante fascista*, entendido desde estos autores, es decir no desde la forma externa de presentación sino de su sentido interno y centrándome en cuatro elementos fundamentales enunciados principalmente por Staiger: meta, tensión, interpelación y juicio.

En primer lugar, Staiger acota “El objetivo del poeta [dramático] no radica, como en el épico, en cada punto del movimiento, ... sino en su meta. Todo depende —en el sentido más verdadero de la palabra— del final” (168). En otras palabras, en lo dramático los elementos tienden a cobrar sentido al final, mientras que en lo épico, cada momento tiene su propio valor. La idea de meta, por lo tanto, es la que hace a Staiger caracterizar al estilo dramático como “tensión”, es decir solo al alcanzar esa meta se libera la tensión que se ha generado en torno a la expectativa a propósito del desenlace:

La tensión se produce en virtud de la interdependencia de las partes. Ninguna de las partes se basta a sí misma, o no basta al lector. Necesita un complemento. La parte siguiente a su vez tampoco es suficiente, sino que arroja una nueva interrogante o pide un nuevo suplemento. Sólo al final se alcanza el límite de lo soportable, y la impaciencia queda satisfecha (Staiger 170).

El espectador anhela ese momento en el que todo se resuelva y los elementos cobren sentido. Por otra parte, en uno de los “dos tipos de estilo tenso... el pathos”, Staiger va más lejos al detallar “el pathos tiene un origen y una meta. El hombre patético... está movido por aquello que debe ser; y su movimiento está encaminado a derrocar lo existente” (Staiger 161), lo que también podría inducir a provocar tensión, ya que el espectador está nuevamente a la expectativa: quiere verificar si el hombre patético finalmente logra alcanzar esa meta.

En otra oposición entre épica y dramática, Kayser caracteriza la actitud épica de “...sosegada contemplación, ... amplio distanciamiento, ... amor a cada punto aislado de la abigarrada plenitud de la existencia” (490). Por el contrario, Staiger, continuando con su caracterización del pathos, aclara “El pathos presupone una resistencia, una abierta hostilidad o también una pereza, e intenta romperla con ahínco” (157). En mi opinión, el relato de *La amante fascista* no podría estar más alejado de la serenidad épica propuesta por Kayser. Por el contrario —y acercándose más bien a lo propuesto por

Staiger a propósito del pathos— el relato está cargado de resistencias e incluso hostilidad. Es el caso del pasaje donde Iris se refiere a “Te recuerdo, Amanda” de Víctor Jara:

Para qué andar coreando tragedias. Yo no sé por que (*sic*) le dan tanto con la Amanda y el huevón del marido ese que debería haber trabajado el doble en la fábrica para que esa pobre mujer, Amanda, se quedara en la casa cuidando los hijos en vez de ir a buscar al pelotudo a la fábrica para puro molestarlo con estupideces... Esos cinco minutos la Amanda los debió haber ocupado para hacer las camas, barrer el piso, encerarlo (46-7).

La postura política pro régimen totalitario le permite a Iris, mediante un humor despiadado, desmembrar la emblemática canción de la Unidad Popular, en una actitud de franca agresión tanto hacia su autor como a las ideas que representa.

Por otra parte, en la situación dramática clásica esta resistencia u hostilidad se genera entre el personaje y su contraparte en escena, ya que el texto del primero tiene *un objeto*, como lo designa Staiger:

...el discurso patético... presupone un objeto, un objeto empero que, al contrario de lo que sucede con la épica, la dicción patética *no acepta*, sino que *trata de anularlo*, ya sea que el recitador se apodere del oyente, ya sea que el oyente quede anonadado por la violencia del discurso (159, las cursivas son mías).

Tal como señala Staiger, el objetivo del discurso del personaje es modificar radicalmente a su contraparte, remover sus cimientos. Inés Stranger se refiere a “un hablar dirigido” (169) y “supone la voluntad de acción de un personaje en relación al otro” (175). Esto no parece tan alejado de lo que propone Kayser: “en la forma dramática, el yo se siente permanentemente interpelado, exhortado, atacado” (491).

Sin embargo, coincide con Stranger que en el texto teatral narrativo el interpelado ya no es otro personaje presente o ausente de escena, sino el espectador:

En las dramaturgias no dramáticas,... la palabra no se dirige entre ellos [los personajes o actores] sino que directamente o indirectamente al espectador, poniéndolo en situación de testigo o de cómplice (169).

A propósito de este desplazamiento, José Sanchis Sinisterra recalca una “*debilidad pragmática*”, que explica de la siguiente forma “¿qué puede el personaje *hacer* con su discurso a *alguien* que no es *nadie* ni pertenece a su nivel de realidad?”. Sin embargo admite que:

...la ausencia de objetivo o intencionalidad pragmática de Locutor con respecto a su “abstracto” destinatario... no es óbice para que el autor no pueda crear una intensa interacción entre *su* discurso dramático... y la actividad decodifica-

dora del receptor real, instado a movilizar toda su competencia receptiva para integrar un dispositivo semiótico complejo y no inmediatamente descifrable (14).

Si tomamos esta perspectiva y la relacionamos con la idea de Kayser a propósito de lo dramático “A fuerza de ser interpelado constantemente, el respectivo yo se ve constreñido a adoptar resoluciones y asimismo juicios” (491), la interpelación a la que el espectador es sometido no podría ser pasiva, puesto que le exigiría la decodificación de lo percibido y una toma de posición frente a ello.

Stranger concuerda con que esta necesidad de tomar una resolución, también se desplazaría hacia el espectador:

Lo dramático —la relación conflictual— ha sido desplazado hacia la relación personaje/espectador, cómo el espectador debe *tomar posición* y de alguna manera *juzgar* un discurso que tiene algo de confesión, de una agresividad dolorosa (170, las cursivas son mías).

Ciertos pasajes de *La amante fascista*, no pueden dejar éticamente inmóviles a los espectadores:

...hay gente que se fue, que se arrancó, y quedan esas mujeres que bailan cueca solas reclamando sus familiares. Porque yo creo que pueden estar por ahí.

Los maridos de las mujeres comunistas se aburrieron de verlas sin peinar, sin echarse algo de brillo en la boca, y las abandonaron. Se mandaron cambiar porque se aburrieron. Antes de que llegara el Sr. Espina aprovecharon todo el movimiento que había para dejarlas, por eso un muerto no es lo mismo que un marido desaparecido (68).

Aquí hay, evidentemente, un desafío a las creencias del espectador y ellas van más allá de esta mera observación, sino a la forma de comprender en su totalidad la dictadura de Augusto Pinochet. Si bien la obra no sería capaz de cambiar el modo de comprensión de esta última, invita a reafirmar posiciones en una situación de “copresencia física entre actores y espectadores... en un determinado tiempo y en un determinado lugar” (Fischer-Lichte 116-7).

Aquí, la situación de copresencia se hace fundamental, pues la toma de posición no es solamente ética o intelectual, como podría serlo en un texto propiamente narrativo. El juicio del espectador es el resultado de una interpelación directa, presente, física y vocal. Lehmann va más allá al calificar este fenómeno bajo el nombre de “Narración y teatro del acto de habla”: “Es un teatro sobre el acto de habla físico y real, sobre la situación del actor y del espectador en su íntima confrontación, y es sobre la actuación” (“Algunas notas...”318-319).

Volviendo a la idea de “juicio”, Staiger también hace alusión a este, esta vez referido al autor:

En ese sentido el dramaturgo se asemeja a un juez que se dispone a juzgar un caso.... Elige de todo el material tan sólo aquello que le ayuda a pronunciar una sentencia justa.... todo lo que pertenece al asunto lo somete a un examen cuidadoso. Combina las cosas más distantes. Teje toda una red de relaciones, prepara con escrupulosa limpieza las premisas, extrae toda una cadena de consecuencias y, por último, pronuncia el veredicto... (183-4).

Hasta aquí, entiendo “juicio” o “veredicto” desde dos perspectivas entrelazadas: como 1) una hipótesis de sentido de la realidad⁴ por parte del autor; y como 2) el sentido último del texto llevado a escena. La primera estaría ligada a la visión del autor del mundo que habita y la definición de sus problemáticas o conflictos relevantes; y la segunda sería el resultado de las elecciones artísticas que acrisolan la primera.

En parte por el debilitamiento del pensamiento unicausal⁵, el autor del texto teatral contemporáneo ya no se atribuye todo el peso de esta responsabilidad. Este propone un “tejido” más bien abierto cuyos puntos de inflexión por momentos se nos escapan. Es el espectador –nuevamente–, el encargado de vislumbrar las relaciones, de emitir el “veredicto”.

En *La amante fascista*, el espectador deberá tomar la última decisión en cuanto al sentido final de la obra (2): ¿cuál es el sentido real del juego de La Oficina?, ¿qué ha venido a revelarnos esta mujer sobre la visita del dictador y por consecuencia del régimen? Estas definiciones por parte del espectador, lo llevarían –en el mejor de los casos– a atisbar la hipótesis de sentido de realidad (1) detrás del texto⁶.

Por otra parte, Beatriz Trastoy habla de “nuevo paradigma dramático y escénico” que recupera “la palabra modulada por un marcado tono autobiográfico” acotando que “Su eficacia y credibilidad no radica... tanto en el carácter auténtico de su supuesta *confesión* frente a los espectadores, sino en su acuerdo con la retórica y el verosímil convencionalizados por los diferentes modelos de la narración autorreferencial”

⁴ Terminología tomada de Cecilia Bralic en “Laboratorio Teatral 2009-2010: dialogando con la teoría social”. *Cátedra de Artes* N° 8 (2010): 98-114.

⁵ El concepto de “unicausalidad” y la idea siguiente están tomados de José Sanchis Sinisterra, quien afirma que las “Dramaturgias de la fragmentación” –como él bautiza a los textos teatrales postdramáticos o postmodernos– omiten la lógica causal y la reemplazan por la multicausalidad.

⁶ Hay que agregar que el carácter colectivo de lo teatral añade muchas variables a esta aseveración: en escena la hipótesis de sentido del autor del texto puede ser sumada a la hipótesis del director, actores, etc. o pueden, incluso, entrar en abierta confrontación.

y agrega que “el sujeto que se cuenta a sí mismo... busca interpretar su propio pasado, revisar su mitología personal, reformular lo que cree sabido, [y] desarticular los lugares comunes sobre los que construyó su propia existencia” (13). Desde esta perspectiva, entendemos que el hablante del texto teatral narrativo se devela poco a poco a medida que revisa su propia existencia. A partir de ello, se podría agregar una nueva connotación a la idea de “juicio” o “veredicto” antes expuesta: se trataría de 3) la configuración final de la identidad del hablante, respondiéndose las siguientes preguntas: ¿quién es Iris Rojas?, ¿es Cinthia Ortega su *alter ego* o es al revés?, ¿es Iris Rojas la amante del dictador o es la proyección mental de una mujer torturada?

Y es por medio del “juicio” o “veredicto” en las tres acepciones propuestas que vuelvo al concepto de meta. Al no existir, en los textos teatrales narrativos, una acción propiamente tal en el sentido de una “ilación lógico temporal de diferentes situaciones” (Pavis cit. en Stranger 145) y menos entendiendo estas situaciones como “una sucesión absoluta de presentes” en la que “El presente deviene pasado en la medida que genera una transformación” (Szondi 21), la meta no puede estar ligada a la idea de desenlace. Sin embargo, planteo que *los elementos dependen del final* –tal como define Staiger la idea de meta– porque es sólo en ese momento en que el espectador es capaz de elaborar su “juicio”. La tensión del espectador no estaría ya puesta en la resolución de la acción, sino en la resolución de sus expectativas en cuanto a 1) la hipótesis de sentido de realidad del autor; 2) el sentido total del texto y 3) la identidad del hablante. Las preguntas latentes detrás de esta tensión podrían formularse de la siguiente manera: ¿Quién es?, ¿qué me cuenta?, ¿a dónde quiere llegar al contarme esto?

CONCLUSIONES

Si bien los textos teatrales narrativos en apariencia no poseen las características de la dramática establecidas por la tradición –representación y diálogo–, perviven en ellos cualidades de lo dramático caracterizado por Staiger y Kayser tales como la tensión y la meta. Existen también algunos elementos de lo dramático que se pueden encontrar desplazados: la interlocución y la exigencia de modificarse, de tomar una posición o resolución, pasan de una contraparte del personaje en escena al espectador. Asimismo, la idea de juicio se manifiesta en el texto teatral narrativo de una forma distinta de lo proyectado por Staiger en la obra dramática: la responsabilidad de tomar la decisión final sobre el sentido de la obra recae asimismo en el espectador.

En mi opinión, los elementos del texto teatral narrativo en continuidad con lo dramático dicen relación con un “particular modo de estar configurado el mundo... [que] aparece como un espacio tenso, como un espacio de conflictos y colisiones” (Vaisman 8). Si bien estas colisiones se modifican en su lugar de aparición –de estar contenidos en la escena, se proyectan a la audiencia– podemos decir que, desde el punto de vista de su representación de las “posibilidades fundamentales de la existencia

humana” (Staiger 213), mediante las ideas expuestas sobre interpelación y juicio, el texto teatral narrativo concordaría con la afirmación de Staiger: “El *entender* en el sentido de algo fundamentalmente existencial aparece poéticamente acuñado en el estilo dramático” (224, la cursiva es mía).

Queda pendiente ahondar en las implicancias en la comprensión del mundo puede ofrecer una obra que muestra la oposición entre una acción presente y una “que presenta lo que se narra como pasado, es decir, como *inmutable, fijo*” (Kayser 460, las cursivas son mías). Hans-Thies Lehmann observa: “La disminución del espacio de representación dramático en la consciencia de la sociedad y de los artistas resulta, en cualquier caso, innegable, y confirma que algo de este modelo se ha dejado de adecuar a la experiencia” (*El teatro posdramático* 442). Si bien es difícil probar una explicación, intuyo que la idea de acción ya no tocaría la experiencia porque plantea un mundo donde el hombre es capaz de modificar su entorno por medio de su voluntad. En contraposición, al presentar aquello que es narrado como un hecho ya acontecido y no susceptible de ser modificado, lo narrativo podría parecer más representativo de una experiencia contemporánea, al retratar al hombre sumido en una serie de acontecimientos que no puede controlar. Al desaparecer la posibilidad del hombre de modificar su entorno mediante su accionar, el modelo dramático basado en la acción pierde vigencia, y al personaje no le queda más que relatar los acontecimientos en escena, incapaz de actuar frente a ellos.

Podemos decir entonces que mediante un relato dramático, *La amante fascista* moviliza al espectador: apela a su conciencia, agita sus miedos ancestrales pero también le permite reafirmar sus posiciones. A su vez, la obra logra recuperar una memoria reciente, dolorosamente inmutable, actualizando la discusión sobre un pasado que no debiera repetirse, desde una perspectiva mordaz y provocativa.

BIBLIOGRAFÍA

- “2º Ciclo Teatro El Hijo”. *Portal de arte*. Web. 2 Dic. 2013. http://www.portaldearte.cl/agenda/teatro/2002/2_ciclo.html
- “Actores festejarán la chilenidad en enero”. *El Mercurio*. Web. 10 de diciembre de 2013. <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={aef0166c-0613-47df-9bb7-a8eeaf68949}>
- “Alejandro Moreno Jashés. Reseña biográfica”. *La Escena Chilena. Universidad de Chile*. Web. 10 de diciembre, 2013. http://escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_autores/dr_autores_bio_Ale_Mor.htm
- Aristóteles. *Poética de Aristóteles = Aristotelis ars poetica*. Edición trilingüe por Valentín García Yerba. 1ª reimpr. Madrid: Gredos, 1988.
- Bralic, Cecilia. “Laboratorio Teatral 2009-2010: dialogando con la teoría social”. *Cátedra de Artes* 8 (2010): 98-114.

- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre: a Historical Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- Fischer-Lichte, Erika. “La atracción del instante. Puesta en escena, *performance*, *performativo* y *performatividad* como conceptos de los estudios teatrales.” *Apuntes* 130 (2008): 115-125. Medio impreso.
- García Yerba, Valentín. “Notas a la traducción española”. En: Aristóteles. *Poética de Aristóteles = Aristotelis ars poetica*. 1ª reimpr. Madrid: Gredos, 1988. 243-335.
- “Hasta el 27 de julio se presenta obra teatral “Norte” en Universidad Mayor”. *LaNacion.cl*. Web. 2 Dic. 2013. <http://www.lanacion.cl/noticias/cultura-y-entretencion/hasta-el-27-de-julio-se-presenta-obra-teatral-norte-en-universidad-mayor/2008-06-23/190003.html>
- Hegel, G. W. F. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.
- Horacio. *Arte poética: epístola a los Pisones*. Estudio preliminar, versión y notas Óscar Velásquez. Santiago: Eds. Universidad Católica de Chile, 1999.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1961.
- Lehmann, Hans- Thies. *El teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013.
- . “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”. En: Araújo, Antonio et al. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC, 2011. 309-329.
- Moreno, Alejandro. *La amante fascista*. Santiago: Sangría Editora, 2011.
- . *La mujer gallina seguida de Todos saben quién fue y Sala de urgencia*. Santiago: Ciertopez, 2004
- . *Medea*. Santiago: Ministerio Secretaría General de Gobierno, Departamento de Cultura, 1999.
- . “Norte”. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Santiago: Comisión Bicentenario, 2010.
- Pulgar, Leopoldo. “La Mujer Gallina”. *LaNacion.cl*. Web. 2 Dic. 2013. <http://www.lanacion.cl/noticias/vida-y-estilo/notas/la-mujer-gallina/2003-05-29/190039.html>
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires: Eds. Artes del Sur, 2004.
- Sanchis Sinisterra, José. “El arte del monólogo”. *Cuadernos de Ensayo Teatral* 13. México: PasoDeGato, 2010.
- Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp, 1966.
- Stranger, Inés. *Cuaderno de dramaturgia: teoría, técnica y ejercicios*. Santiago: Frontera Sur, 2011.
- Zsondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino, 1994.

- Trastoy, Beatriz. "Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires". *Telón de fondo 11*, (julio 2010): 1-26. Recurso electrónico. 6 de noviembre de 2011.
- Urrutia, Paulina. "La amante fascista: el desafío de actuar sin representar". *Apuntes de Teatro 33* (2011): 103-112.
- Vaisman, Luis. "la obra dramática: un concepto operacional para sus análisis e interpretación en el texto". *Revista Chilena de Literatura 14*, (Octubre 1979): 5-22.
- Velásquez, Oscar. "Estudio preliminar". En: Horacio. *Arte poética: epístola a los Pisones*. Santiago, Chile: Eds. Universidad Católica de Chile, 1999.