

Lo insoportable

Sobre el proceso de escritura de *Páramo*

Mauricio Barría Jara

Dramaturgo

El nombre

De acuerdo con el diccionario, un *páramo* se define como un paisaje desértico de altura. Un terreno yermo, raso y desabrigado. Lugar frío y desamparado.

A pesar de que el título surgió una vez acabada la obra, la metáfora que encierra creo que refleja muy bien aquello que pretendía provocar con su escritura, los nombres, a veces, no refieren a las cosas; de alguna manera mágica, los nombres toman el lugar de la cosa, como una especie de memoria sedimentada de un proceso. De esta manera, *Páramo* podría definirse como una obra-paisaje, en el sentido en que lo entiende Gertrude Stein (244-269): un presente de imágenes yuxtapuestas que suceden simultáneamente, como que es una obra que alude a un paisaje: Chile en los ojos de un viajante particular.

¿Y cómo es este Chile que se despliega en esta metáfora?

Un lugar en el que el neoliberalismo no solo se ha arraigado como modo de producción; también y principalmente ha determinado los valores normativos desde los que se rigen nuestros vínculos interpersonales: el individualismo, el pragmatismo y el rendimiento productivo. Sé que con esto no digo nada especialmente nuevo. Sé

que desde hace más de dos décadas la dramaturgia y el teatro, la literatura y la sociología chilenas han insistido en develar esta condición peculiar de nuestro país; más bien, el énfasis, en este caso, estaría en la conclusión que resulta de este diagnóstico que podría designarse como la pérdida de un nosotros, la pérdida de *la posibilidad de comunidad*. Convivimos en un mismo territorio, pero rara vez nos sentimos pertenecientes a un proyecto común, que no sean los que imponen las lógicas relacionales del trabajo o la identificación accidental con un hecho de actualidad espectacularizado mediáticamente. Es evidente que un signo de esta falta de comunidad es el desapego a nuestra memoria. Un ejemplo de ello lo encontramos en el olvido al que hemos sometido a nuestra propia historia teatral, memoria que resurge solo formalmente al momento de obligarnos a celebrar un Bicentenario, una fiesta más bien de corte estatal que cívica. Al respecto, cabría preguntarse: ¿Cuántos montajes hoy se generan a partir de textos chilenos no actuales, cuántos directores asumen como un problema artístico el hacerse cargo del patrimonio dramático chileno? ¿Dónde en nuestro país, excluyendo algunas notables excepciones, se ponen en escena permanentemente obras de nuestro repertorio? Cuántas veces los nuevos escritores dramáticos reclama-

Jorge Antezana y Sergio Piña.



Elio Fugone

mos que no nos llevan a escena, pero ¿cuál fue el último montaje de Armando Moock que estuvo en cartelera? ¿Cuándo fue el último montaje de Acevedo Hernández, de María Asunción Requena (tomando en cuenta que cada uno de ellos ha escrito más de una treintena de textos)? No nos reconocemos en nuestra historia. Esto indica, para mi gusto, un conflicto con nuestra memoria. Aquí comienza el fin de la posibilidad de una comunidad, y no es que la comunidad sea algo determinado que hayamos tenido y luego perdido; la comunidad es precisamente aquello que nunca puede suceder, porque se define como la persistente posibilidad de romper con la inmanencia del individuo (Nancy 45). La comunidad nos instala en la dimensión de las cosas posibles, no de los hechos consumados; y en este sentido, la comunidad interpela al teatro. Nuestra mala memoria denuncia, pues, una situación traumática con nuestra historia, en cuanto comprendemos la historia como algo sucedido, cerrado. Damos por terminada la historia, lo que quiere decir que ya no hay más posibilidades que imaginar.

Así, pues, más allá de lo que algunos puedan pensar, *Páramo*, que es la segunda parte de una trilogía¹, es un modo de hacernos de nuestra memoria: es un homenaje, pero entiéndase bien, no en el sentido de rendir tributo a una obra difunta del pasado, que convocaría a un re-montaje museístico; por el contrario, la auténtica fidelidad con el pasado no es aquella que piensa que el pasado ya pasó, sino aquella que asume el presente de ese pasado. La memoria se construye desde un diálogo con materiales pretéritos, pero siempre desde la situación hermenéutica en la que estamos. ¿De qué otra forma puedo leer los textos de nuestra historia, sino a propósito de los dolores que hoy nos convocan? No podemos arrancarnos de nuestra situación epocal y solo desde este lugar es que nos hacemos cargo de nuestra contemporaneidad.

1. Las otras dos obras que componen el proyecto Bicentenario de la Compañía La Puerta son *Plaga* de Coca Duarte y *Hombre acosado por demonios ante un espejo* de Rolando Jara.

Reescritura como procedimiento

Nos hemos acostumbrado a mencionar nuestra condición neoliberal. Ante nuestros ojos se suceden innumerables planteamientos críticos sobre ella, pero pareciera que nada nos perturba. El triunfo de una determinada ideología no radica en la fuerza de su imposición, sino en su transformación en naturaleza, en su reificación. Entonces la gran pregunta es cómo se puede seguir hablando de esto, y generar su desnaturalización. Cómo es posible producir un instante de conmoción, en el que se interrumpa este proceso de reificación. El arte desde las vanguardias ha resuelto la respuesta a este viejo problema, interrogando los procedimientos de la representación.

Cuando alguien piensa en reescritura lo primero que se le viene a la cabeza es la idea de una versión o adaptación. Tras estas ideas lo que se encuentra es una posición según la cual se conserva la anécdota y los elementos centrales de la intriga, a veces contemporaneizando los rasgos superficiales de la fábula.

Otra posición es aquella que señala que hay reescritura cuando se conserva el espíritu de la obra, es decir, lo que la tradición ha dicho que es y que se juega en el texto, de tal modo que yo puedo reconocer y reconocirme en este nuevo ejemplar. El punto acá es en qué consiste esta expectativa de reconocimiento, hasta qué punto es una expectativa socialmente auténtica, y no solo el producto de una escolarización esquemática, en la que los contenidos se constituyen simplemente en dogmas de prueba de selección universitaria. ¿Cómo sería posible reconocerse auténticamente si desde ya desconocemos experiencialmente nuestra tradición teatral?

Así pues, la idea de reescritura, en mi caso, planteaba un procedimiento de hacerse con los materiales, no en diálogo con una experiencia directa, sino en relación con la condición de museo a la que había sido relegada la obra original. Por supuesto que había que contar con que el público amplio desconocería este original, pues de otro modo, la deconstrucción habría tenido que focalizarse en función de las lecturas anteriores de *Amo y Señor*, de eso que Gadamer (331-353) llama

Sergio Piña



Elio Frugone

Macarena Silva



Elio Frugone

Roxana Naranjo



Elio Frugone

Jorge Antezana



Elio Frugone

la autoridad de la tradición².

Mucho se me cuestionó que la obra borrara radicalmente el texto que servía de base. No sé si el concepto que planteó el proyecto de la Compañía La Puerta fue atinado o no. Lo cierto es que no surgió de una arbitrariedad, sino que fue el producto de varias sesiones de trabajo que tuvimos el conjunto de autores con el director Luis Ureta. Sesiones en las cuales planteamos una definición del procedimiento, que evidentemente no buscaba concluir su problematización. La reescritura es un tipo de operación de intertextualidad, en la cual se extrema el elemento intersticial de la misma. Una reescritura, así entendida, es por de pronto un ejercicio de liminalidad de la autoría, en la cual pueden llegar a disolverse esta en una fusión en la que ya no está disponible ningún original. Para entender el funcionamiento de la reescritura es necesario situarse más en el proceso que la generó que en la obra acabada. Desde este punto de vista, *Páramo* dialogó temática y formalmente con *Amo y Señor*. Temáticamente, porque presentaba el conflicto entre grupos hegemónicos y subalternos de la sociedad: en el caso de la obra de Luco, en la figura de la lucha de clases; en el caso de *Páramo*, en la figura de una lucha intercultural que además está tensada por una lógica económica determinada. En ambas obras la violencia resultante recae sobre el cuerpo y la condición de la mujer, la que en definitiva es representada como botín o trofeo, remedando así el clásico orden patriarcal de la guerra. En ambas, el núcleo hegemónico sufre una descomposición moral, al tiempo que pretende mantener a toda costa su situación dominante. Por otra parte, el grupo dominado no asume un rol victimizante y al disputar su condición con el victimario tiende a reproducir las mismas conductas. Desde el punto de vista formal, lo que intenté poner en tensión fue el formato melodramático desde donde está construida *Amo y Señor*, y con ello las decisiones estructurales que la definen como texto dramático: linealidad

2. La autoridad para Gadamer no es el resultado de una imposición, no es algo que se otorga; la autoridad se adquiere socialmente, por el devenir histórico que conforma la tradición, cuando este devenir está abierto a un ámbito social amplio, y no es el producto exclusivo de un campo inmanente de saberes, como ha sido hasta ahora, que la memoria teatral ha sido mantenida por los centros universitarios, en especial el medio en el que se publica este escrito.

Páramo

Reescritura de la obra *Amo y Señor* de Germán Luco Cruchaga.

Dramaturgia: Mauricio Barría

Director: Luis Ureta

Elenco: Roxana Naranjo, Jorge Antezana, Cesar Caillet, María Paz Grandjean, Sergio Piña, Macarena Silva

Diseño escenografía,

iluminación y multimedia: Cristián Reyes

Música: Marcello Martínez

Vestuario: Macarena Ahumada

Producción: Cristián Matta, Macarena Silva

y causalidad en la progresión de la intriga, el conflicto sostenido desde el diálogo, algunos personajes con tintes psicológicos y otros bastante unidimensionales; en fin, un lenguaje en función de la fábula.

Se trató de amplificar lo convencional de estos procedimientos de manera que pareciera que se resquebrajaran ante la mirada del espectador: por ejemplo, conservé una estructura lineal en la trama, pero la sometí a un ejercicio de elipsis, con lo que las transiciones dramáticas se borrarían y cada escena aparecía abrupta y con una cierta dureza. Construí estructuras dialógicas sin interlocutor con el fin de enfatizar la soledad de los personajes y la falsedad del diálogo, más aun en un país como el nuestro, en donde no se acostumbra a dialogar, no se acostumbra al desacuerdo público. El lenguaje se hace objeto, cuestionando así su función meramente referencial y por momentos se transforma en los propios estados de los personajes. Los personajes, en tanto, conservan un carácter fatal— recordemos que lo propio del melodrama es el determinismo social que parodia la fatalidad trágica (Pavis 286-7)—; es decir, van irremediamente a su propia autodestrucción, y ¿acaso no es la autodestrucción una de las formas que toma el narcisismo que impera en nuestro país? En otros casos nos decidimos en conjunto con el director de trabajar personajes objetos, íconos, recalando su unidimensionalidad: es el caso de la Madre.

Baste con esos ejemplos, pues no es la idea explicar algo que debe ser leído y espectado de forma autónoma.

Deconstrucción y reescritura

Reescribir es, en definitiva, una operación deconstruccionista, que trata de ubicar y subrayar los intersticios o huecos del texto; lo no-dicho que, como un inconsciente escritural constituye, sin embargo, el alma de una obra. La reverberancia que han construido las frágiles modulaciones de lo "chileno": no nos construimos solamente desde la evidencia de lo factual; también desde los silencios, las omisiones de los autores que nos precedieron; es de esta manera que nuestras escrituras se enlazan en el tiempo histórico.

La escritura de *Páramo* se centró pues en eso que podríamos denominar zonas oscuras del texto, sus opacidades; es decir, aquello que la tradición no puede leer (o no quiere poder leer), pues sería insoportable su reconocimiento.

¿Y cuáles eran esas zonas oscuras?

En primer lugar, me interesó destacar el hecho de que se trataba de una historia familiar. La familia como imagen a escala del cuerpo social, en una época en que los grandes proyectos ideológicos ya no existen, se convierte en el lugar en el que se juega este sistema de relaciones humanas que supone la explotación de los unos (los que poseen identidad afirmativa) sobre los otros (aquellos que postulan a una identidad), que se llama neoliberalismo y cuyo centro de gravedad es por sobre todo el cuerpo. En el cuerpo queda marcada la memoria de los acontecimientos. Las zonas oscuras de *Amo y Señor* me parecieron ser, entonces: la violencia y los cuerpos, más que las clases. Había que exacerbar lo no normativo o no moralizante de la situación. Instalar cuerpos antes que derecho o moral. Esa dimensión desnuda es lo insoportable.

Lo insoportable, en este sentido, se relaciona con ese contenido móvil y difuso que constituye el trauma y que retorna de forma sintomática a través de recursos

metafóricos y metonímicos que la psiquis produce para asegurar su bienestar, para funcionar en la vida. La elaboración sintomática suele ajustarse, de este modo, a la cultura, que acciona como una suerte de placebo desangustiante, con el fin de mantener su integridad. Al trabajar sobre materiales culturales, el arte pretende devolverle el aspecto rudo y salvaje a esa experiencia que le dio origen. No es posible la reelaboración sin evitar la violencia de este segundo encuentro, sin mediar el contacto con la experiencia forcluida, que la estructura síquica ha reprimido. El habérselas con lo traumático implica pues trabajar en la dimensión de esa violencia desnuda a la que apela Walter Benjamín en *Para una crítica de la violencia*, con lo que la memoria recupera la densidad material de una experiencia. Es evidente desde este punto de vista que *Páramo* no es un texto para gustar, sino para hacer doler (Nietzsche decía que "solo se recuerda lo que no deja de doler"), pero el dolor no es algo emocional. El dolor sucede y se "siente" en el cuerpo, en la desazón nerviosa de un cuerpo que vivenciamos como no nuestro, como eso que no logramos hacer nuestro, reintegrarlo al yo de una subjetividad cartesiana. El cuerpo-en-el-dolor es eso que nos abandona en el momento de su máxima presencia. *Páramo* es un texto que no pretende enseñar algo, o hacer sentir emocionalmente, en tanto tal afección sucede en la reclusión protegida de mi interioridad. Bien decía Brecht que el mecanismo de esta interioridad irrupta y moderna se llama identificación, y que la emoción por identificación se parece más a una cierta hipnosis, a un adormecimiento del espectador, en un hedonismo alienante y autorreferente (o narcisista). Si comunidad es pues esa posibilidad de romper con la inmanencia de esa individualidad moderna, el texto de *Páramo* apenas pretendió colocar al espectador en el afuera, en la inhospitalidad de esa doble falta: el cuerpo, la comunidad. ●

Bibliografía

Benjamin, W. *Para una crítica de la violencia*, www.philosophia.cl/Benjamin/Violencia.pdf

Gadamer, Hans-George. *Verdad y Método*. Salamanca: Editorial, 1999. 331-353

Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*, Santiago, Lom: 2000.

Pavis, Patrice. "El Melodrama" en *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós: 1998. 286-7

Stein, Gertrude. "Plays" en *Writings 1932-1946*, New York: The Library of America, 1984. 244-269