



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

TESIS

IMPERSONALIDAD, TRANSPERSONALIDAD Y FRAGMENTACIÓN EN EL PERSONAJE POSMODERNO DE LA DRAMATURGIA HÍBRIDA MEXICANA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
**DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANÍSTICAS**

PRESENTA
GRISELDA GUADALUPE CALVO GUILLÉN

DIRECTOR
DR. JESÚS T. MORALES BERMÚDEZ

SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS, MÉXICO

AGOSTO 2023





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

TESIS

IMPERSONALIDAD, TRANSPERSONALIDAD Y FRAGMENTACIÓN EN EL PERSONAJE POSMODERNO DE LA DRAMATURGIA HÍBRIDA MEXICANA

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANÍSTICAS**

**PRESENTA
GRISELDA GUADALUPE CALVO GUILLÉN**

**COMITÉ TUTORIAL
DR. JESÚS T. MORALES BERMÚDEZ (DIRECTOR)
DRA. MAGDA ESTRELLA ZUÑIGA ZENTENO
DRA. ANA ALEJANDRA ROBLES RUÍZ
DR. MORELOS TORRES ÁGUILAR
DR. ANTONIO DURÁN RUIZ**

SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS, MÉXICO

AGOSTO 2023





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 16 de agosto de 2023
Oficio No. SA/DIP/691/2023
Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Griselda Guadalupe Calvo Guillen
CVU: 639241
Candidato al Grado de Doctora en Ciencias Sociales y Humanísticas
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
UNICACH
Presente

Con fundamento en la opinión favorable emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado *Impersonalidad, transpersonalidad y fragmentación en el personaje posmoderno de la dramaturgia híbrida mexicana*, cuyo Director de tesis es el Dr. Jesús T. Morales Bermúdez (CVU: 120715) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Doctora en Ciencias Sociales y Humanísticas**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Atentamente
“Por la Cultura de mi Raza”

Dra. Carolina Orantes García
Directora



DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p. Dr. Amin Andrés Miceli Ruiz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.
Mtra. Tania Ramos Pérez, Coordinadora del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH.
Para su conocimiento.
Archivo/minutario.

RJAG/COG/ica/gtr

2023 AÑO DE FRANCISCO VILLA
EL REVOLUCIONARIO DEL PUEBLO



Dirección de Investigación y Posgrado
Libramiento Norte Poniente No. 1150
Colonia Lajas Maciel C.P. 29039
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México
Tel:(961)6170440 EXT.4360
investigacionyposgrado@unicach.mx

A Mateo, mi compañero de vida
A Xidu, por su fiel compañía mientras escribía esta tesis
y a Llara, mi arcoíris al final del camino.

AGRADECIMIENTOS

Al Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y al Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología, por acoger este proyecto.

Mi profunda gratitud a la línea de Discursos literarios, artísticos y culturales del doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas:

Al doctor Jesús Morales Bermúdez, por sus consejos y su loable acompañamiento;

a la doctora Magda Estrella Zúñiga Zenteno, por guiar esta investigación;

y a la doctora Ana Alejandra Robles Ruiz, por la pertinencia de sus comentarios.

Al doctor Morelos Torres Aguilar, por la permanencia de su compañía, su atenta escucha y sus atinadas observaciones.

Al doctor Antonio Durán Ruiz, por su atención, su llaneza y su confianza.

A Slenii y a Felipe, por la escucha y la complicidad.

ÍNDICE DE CONTENIDO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN..... | 9 |
| CAPÍTULO 1. EL PERSONAJE POSMODERNO Y LA DRAMATURGIA HÍBRIDA: ENFOQUES TEÓRICOS DE JEAN PIERRE SARRAZAC Y JOSÉ SANCHIS SINISTERRA..... | 18 |
| NOTA INTRODUCTORIA..... | 19 |
| 1.1 LA NARRACIÓN DEL PERSONAJE POSMODERNO EN LA DRAMATURGIA HÍBRIDA...21 | |
| 1.2 EL PERSONAJE POSMODERNO: PRESENCIA DE UN AUSENTE.....24 | |
| 1.3 LA IMPERSONALIDAD EN EL PERSONAJE POSMODERNO.....31 | |
| 1.4 LA TRANSPERSONALIDAD EN EL PERSONAJE POSMODERNO.....40 | |
| 1.5 LA FRAGMENTACIÓN DEL PERSONAJE POSMODERNO.....52 | |
| 1.6 ENTRE TERRITORIOS FRONTERIZOS Y TERRITORIOS FRAGMENTARIOS.....61 | |
| 1.7 TERRITORIOS FRAGMENTADOS: CRISIS Y RAPSODIA EN LA DRAMATURGIA.....63 | |
| 1.8 TERRITORIOS FRONTERIZOS: LA NARRATURGIA.....79 | |
| CAPÍTULO 2. LA IMPERSONALIDAD EN EL PERSONAJE POSMODERNO DE LA DRAMATURGIA HÍBRIDA MEXICANA..... | 87 |
| NOTA INTRODUCTORIA..... | 88 |
| 2.1 DEL VACIAMIENTO DEL CARÁCTER A LA IMPERSONALIDAD DEL PERSONAJE POSMODERNO. UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE EL IMPERSONAJE, DE JEAN PIERRE SARRAZAC..... | 91 |
| 2.2 LA MÁSCARA NEUTRA COMO METÁFORA DE LA IMPERSONALIDAD DEL PERSONAJE POSMODERNO..... | 97 |

| | |
|--|-----|
| 2.3 LA IMPERSONALIDAD EN EL ARTE DE LA ESCRITURA: EL ALEJAMIENTO DEL AUTOR..... | 100 |
| 2.4 TIPOS DE LA IMPERSONALIDAD DEL PERSONAJE POSMODERNO DE LA DRAMATURGIA HÍBRIDA..... | 108 |
| 2.5 LA IMPERSONALIDAD DE LOS PERSONAJES POSMODERNOS EN LA OBRA DE IMANOL MARTÍNEZ. EL CASO DE <i>TRÍPTICO SOBRE LAS DESPEDIDAS</i> | 118 |
| 2.6 LA IMPERSONALIDAD DEL PERSONAJE POSMODERNO EN LA OBRA <i>REFLEJOS DE ELLA</i> DE FERNANDA DEL MONTE..... | 137 |

CAPÍTULO 3. LA TRANSPERSONALIDAD EN EL PERSONAJE DE LA DRAMATURGIA HÍBRIDA MEXICANA.....160

| | |
|--|-----|
| NOTA INTRODUCTORIA..... | 162 |
| 3.1 ESTADOS TRANSPERSONALES EN EXPERIENCIAS CUMBRE. UN ACERCAMIENTO A LA TEORÍA DE ABRAHAM MASLOW..... | 164 |
| 3.2 ESTADOS TRANSPERSONALES EN LOS ESTADOS MODIFICADOS DE CONCIENCIA Y EN EXPERIENCIAS DE CATARSIS, MÍSTICAS O EXTÁTICAS: APORTACIONES DE IKER PUENTE, ALDOUS HUXLEY E STANISLAV GROF..... | 168 |
| 3.3 CARACTERÍSTICAS Y TIPOS DE EXPERIENCIAS EN LOS ESTADOS TRANSPERSONALES..... | 175 |
| 3.3.1 CAMBIOS EN EL FLUJO DEL PENSAMIENTO, EN LA PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD Y A NIVEL FÍSICO- EMOCIONAL..... | 174 |
| 3.3.2 EXTENSIÓN INFINITA DE LA SUBJETIVIDAD, SENSACIÓN SUBJETIVA DE UNIDAD Y TOTALIDAD..... | 178 |
| 3.3.3 ESTADO TRANSPERSONAL DE ÉXTASIS MÍSTICO O DE EXPERIENCIA CUMBRE..... | 182 |
| 3.3.4 EXPERIENCIA TRANSPERSONAL DE ÉXTASIS DIONISIACO..... | 186 |
| 3.3.5 EXPERIENCIA TRANSPERSONAL DE CAOS Y DESEQUILIBRIO..... | 190 |
| 3.4 LA TRANSPERSONALIDAD Y LA DISOLUCIÓN DEL YO..... | 193 |
| 3.5 LA TRANSPERSONALIDAD EN LOS PERSONAJES POSMODERNOS DE LA DRAMATURGIA HÍBRIDA (NOTA INTRODUCTORIA)..... | 208 |

| | |
|--|------------|
| 3.6 LA TRANSPERSONALIDAD EN EL PERSONAJE FÉLIX DE LA OBRA <i>DHL</i> DE LUIS EDUARDO YEE..... | 209 |
| 3.7 LA TRANSPERSONALIDAD EN LOS PERSONAJES DE LA OBRA <i>EL MISTERIO DE ABEL BROCKENHAUS</i> DE MARTÍN ZAPATA..... | 217 |
| CAPÍTULO 4. FRAGMENTACIÓN DEL PERSONAJE EN LA DRAMATURGIA HÍBRIDA CONTEMPORÁNEA MEXICANA..... | 228 |
| NOTA INTRODUCTORIA..... | 230 |
| 4.1 INDICIOS DE LA FRAGMENTACIÓN EN EL PERSONAJE O LA DESINTEGRACIÓN DEL PERSONAJE TRADICIONAL..... | 233 |
| 4.2 EL VALOR DEL FRAGMENTO. SOBRE LA FRAGMENTACIÓN DE LA UNIDAD, IDENTIDAD O CARÁCTER DEL PERSONAJE..... | 237 |
| 4.3 EL PERSONAJE FRAGMENTADO COMO FIGURA..... | 248 |
| 4.4 EL PERSONAJE FRAGMENTADO EN SU MODALIDAD DISCURSIVA..... | 252 |
| 4.5 LA FRAGMENTACIÓN DEL PERSONAJE EN EL SISTEMA DE PENSAMIENTO..... | 261 |
| 4.6 POLIFONÍA DE VOCES COMO FRAGMENTACIÓN DEL PERSONAJE..... | 267 |
| 4.7 LA FRAGMENTACIÓN EN EL PERSONAJE DE LA OBRA <i>ESCURRIMIENTO Y ANTICOAGULANTES</i> , DE DAVID GAITÁN..... | 272 |
| 4.8 LA FRAGMENTACIÓN EN LOS PERSONAJES DE <i>SUTIL O DE LA INFINITESIMAL DIFERENCIA</i> , DE EDGAR CHÍAS..... | 283 |
| CONCLUSIONES..... | 295 |
| APÉNDICE: | |
| LITERATURA DRAMÁTICA EN CHIAPAS (1772-2022)..... | 301 |
| FUENTES..... | 326 |

Lo que en un ser humano existe de “más irreducible” –y tenemos en la memoria la famosa fórmula que cierra *Las palabras* de Sartre: “Todo un hombre hecho de todos los hombres y que los vale todos y que vale por cualquiera”– en realidad le escapa siempre y se sitúa fuera de él, en esa zona impersonal que tiene la vocación de devenir transpersonal. Cuando Strindberg o Adamov reivindican con vehemencia la subjetividad de su escritura, en realidad lo que tienen en mente es esta dimensión impersonal y transpersonal de lo humano. Dimensión en la que lo humano se encuentra finalmente en posición de testimoniar sobre el drama de la vida (“en general”, como se dice), incluyendo, claro está, la inhumanidad que, a golpes redoblados golpea y se apodera de esta vida “en general”.

Jean-Pierre Sarrazac

INTRODUCCIÓN

Antes de levantar el telón y ver la función —como en una obra de teatro— anticipo que en las siguientes páginas la redacción en modo impersonal se apoya en la búsqueda de una correspondencia con el sujeto de la presente investigación: el personaje, quien se manifiesta en una voz colectiva; desprendiéndose del sí mismo para dejar que algo más general se exprese y que, como se verá en los próximos capítulos que constituyen este documento, puede ser también transpersonal o fragmentado.

La presente tesis es el resultado de una investigación que tuvo como punto de partida el replanteamiento del anteproyecto que, en términos generales, consistía en realizar estudios sobre el teatro en Chiapas¹. La decisión de ampliar el objeto de investigación y analizar al personaje en la dramaturgia llegó a partir de lecturas, análisis y sesiones dialogadas —con el acompañamiento de la doctora Magda Estrella Zúñiga— durante el Primer Seminario de Investigación del doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas del CESMECA, en la línea de Discursos literarios, artísticos y culturales. Las aportaciones durante el seminario definieron la inclinación del análisis hacia un estilo particular en la escritura dramática, que refleja una amalgama con elementos procedentes de otros géneros, en la que prevalece la narración; razón por la cual —en esta tesis— se le denomina dramaturgia híbrida.

En el marco de los estudios que se hicieron de la dramaturgia híbrida, se identificaron perfiles de personajes con características diferentes a la del personaje tradicional, y que proponen interpretarlo con relación a las afectaciones que ha tenido el hombre junto con las transformaciones actuales en el mundo. Debido a estas nuevas constituciones y, para efectos del presente estudio, a este personaje se le ha nombrado “posmoderno”, de acuerdo con el término de la “condición postmoderna” que refiere Jean-François Lyotard (1979), que designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX, transformaciones vinculadas a la crisis de los

¹ El motivo principal del replanteamiento del proyecto fue la falta de publicaciones de las obras de interés pertenecientes al teatro que se realiza en Chiapas, sin embargo, se anexa como Apéndice con el título “Literatura dramática en Chiapas 1772-2022” un breve acercamiento al panorama de la dramaturgia chiapaneca en el que se comprueba su tradición dramática pero también la falta de publicaciones en la actualidad.

relatos (o metarrelatos) como dispositivos legitimadores de lo verdadero y lo justo. De acuerdo a él, se interpreta a la “postmodernidad” como un tipo de actitud dentro de la modernidad, la postmodernidad no como una época, sino un “estado”, una “actitud”, dentro de la época moderna. Esta condición no surge por generación espontánea, puede ser concebida como la suma de una serie de contradicciones dentro de los diferentes sistemas y ámbitos de conocimiento y da cuenta de la realidad en la que se desenvuelve el ser humano. Por lo que la nueva condición del personaje —y de la dramaturgia actual— se vincula directamente con la “crisis del drama”, que resume las transformaciones a las que se someten la forma dramática y el hombre con el mundo.

La crisis del drama declara que la escritura dramática ha sido alterada, al igual que sus principales elementos como el personaje. Las alteraciones de los elementos del drama son interpretadas como quiebres del drama y sus estudios se encuentran en una fase de inicio con avances destacables; por ejemplo, respecto a la Crisis de la fábula, el libro *Forma dramática y representación del mundo* (2017) de Davide Carnevali; o sobre la Crisis del diálogo, *Nuevos territorios del diálogo* (2013) de Jean Pierre Ryngaert. La Crisis del personaje es un terreno amplio, con exploraciones tempranas, pero del cual ya existen planteamientos que permiten comprenderlo en su devenir histórico y que se explican más adelante.

Consecuencia de la crisis del drama son las nuevas prácticas que se experimentan en la dramaturgia: la palabra en el drama ha explorado diversas manifestaciones, ya sea priorizando el texto o el cuerpo en la escena. Ante estos dos paradigmas del teatro contemporáneo, el interés analítico de esta investigación fue puesto en la dramaturgia literaria; prescindiendo de las escrituras que tienen prioridad en los elementos estrictamente escénicos, que son más cercanas a ser partituras para la escena. La dramaturgia que aquí se estudia no se expande a todos los campos de experimentación que ha tenido el texto teatral, sino que se limita al texto previo escrito por el dramaturgo.

En lo que respecta a la dramaturgia mexicana, se hicieron evidentes en los albores del siglo XXI algunas prácticas que alteraron los órdenes establecidos del drama clásico —aunque en las dramaturgias literarias de Europa habían iniciado sutilmente desde el siglo XIX—². En

² De acuerdo con Elvira Popova (2017), en México una nueva manera de escribir para la escena había empezado a tomar terreno en el mapamundi dramático desde los años 90 del siglo XX y al iniciar el siglo XXI movió conceptos, estructuras y paradigmas. Algunos estudiosos nombraron esta manera de escribir «estructuras

México, el cambio de la dramaturgia clásica a la dramaturgia experimental contemporánea, tuvo un proceso lento, pero progresivo; hoy, se puede percibir de lejos las huellas de los referentes clásicos y, se observan en estas nuevas escrituras diferentes fenómenos como la mezcla de formas y estilo, la fragmentación de tiempo y espacio, el reciclaje de textos, cambio de rol del personaje, entre otras experimentaciones que anuncian un cambio de paradigmas y permite diversas perspectivas dentro del texto dramático y dota de una mayor importancia a la subjetividad. En lo que se refiere a esta tesis es importante aclarar que la propuesta de la lente analítica hacia el personaje posmoderno podría expandirse a la dramaturgia de otras naciones, pero se ha decidido colocar en el título “dramaturgia mexicana” porque las obras analizadas corresponden al teatro mexicano.

Entre las propuestas de esta investigación está la de argumentar que a través de la palabra de la dramaturgia híbrida el personaje posmoderno manifiesta algunas de sus nuevas constituciones, como la impersonalidad, la transpersonalidad y la fragmentación, que a la vez son características atravesadas por la subjetividad del Yo, como metáfora del sujeto contemporáneo, con la complejidad que conlleva la relación con su mundo en la actualidad. Se las interpreta como particularidades de su condición en las nuevas escrituras dramáticas y como condición subjetiva vinculada a lo posmoderno; esto último de acuerdo con lo que se indicó en párrafos anteriores sobre la interpretación de la posmodernidad. En la estructura de la tesis, cada uno de los tres ejes analíticos son distribuidos en los capítulos dos, tres y cuatro.

De acuerdo con las particularidades del personaje posmoderno y de este tipo de dramaturgia, la presente tesis se apoya en dos vertientes teóricas: por un lado, se seleccionaron los estudios enfocados en la dramaturgia híbrida y, por otra parte, las teorías complementarias con enfoques específicos en el personaje que corresponden a las tres categorías analíticas: impersonalidad, transpersonalidad y fragmentación. En primer orden, se presentan los enfoques teóricos dedicados a las tres categorías seleccionadas para el estudio del personaje posmoderno y, en segundo lugar, los de la dramaturgia híbrida contemporánea. Estos diferentes enfoques que, en su conjunto, acompañan toda la investigación, concentran el argumento de su elección en el primer capítulo: “El personaje posmoderno y la dramaturgia híbrida: enfoques teóricos de

posdramáticas»; otros, vieron en ella una variante y/o oposición a las estructuras posmodernas; terceros, definieron esta expresión dramaturgica como «nuevas escrituras» (17).

Jean Pierre Sarrazac y José Sanchis Sinisterra” y en cada capítulo dedicado a cada uno de los ejes temáticos, se expresa, a modo de introducción, la pertinencia de su acompañamiento.

Para descubrir a las nuevas dramaturgias híbridas contemporáneas fue fundamental la elección de dos teóricos: José Sanchis Sinisterra, quien plantea una mezcla de géneros en la dramaturgia, particularmente de la narración; y Jean-Pierre Sarrazac, quien ha observado con lupa el proceso de la crisis del drama desde su contexto histórico-filosófico, pero también epistemológico. Tanto José Sanchis Sinisterra como Jean Pierre Sarrazac plantean una reflexión sobre una dramaturgia híbrida. El primero se refiere por “territorios fronterizos” a la dramaturgia que se encuentra en límite y en diálogo con la narración. El segundo, propone abordar esta escritura desde una perspectiva fragmentaria, cosida de más elementos, y la denomina “teatro rapsódico”.

La propuesta teórica de José Sanchis Sinisterra tiene su argumento en un término que él mismo inauguró para referirse a los territorios fronterizos entre drama y narración, *narraturgia*. De los estudios ubicados en esta frontera (drama y narración) surgió su libro titulado *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos* (2012), que concentra su aportación en el análisis de textos narrados con amplias posibilidades de ser teatralizables; sin embargo, para esta investigación se seleccionaron de su obra únicamente los argumentos por los cuales la dramaturgia hace uso de la narración y las técnicas narrativas que usa el personaje para revelar las características de su nuevo orden.

La teoría de la escritura rapsódica de Sarrazac es una propuesta contemporánea anclada a un devenir histórico, a partir de los puntos de quiebre (crisis) del drama, desde las grandes dramaturgias de finales del siglo XIX y principios del XX; a la vez, relaciona la crisis del drama con la crisis de la actualidad vinculada a la condición posmoderna de Lyotard. En su *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013), plantea una propuesta para interpretar a la escritura rapsódica como una dramaturgia emancipada de un modelo totalizador; es decir, de aquello que se daba por establecido: la estructura tradicional del diálogo, de la psicología lineal de sus personajes, de la fábula y demás elementos que se consideraban inamovibles. La escritura rapsódica contempla una escritura híbrida, cosida de más elementos, cuyo hilo conector es la figura del rapsoda, quien —como su propio sentido etimológico indica— cose o ajusta cantos. El rapsoda “enriquece” el desarrollo del texto con la intervención de una voz narrativa e integradora.

El concepto de rapsodia de Sarrazac tiene una participación básica en esta tesis, participa tanto en el ámbito de la escritura para la comprensión de una dramaturgia híbrida, pero también en el nivel del personaje, principalmente en su particularidad coral, cuando se presenta como una voz colectiva o como un conjunto de voces dentro de determinadas dramaturgias. De este teórico también se retoma el planteamiento sobre la crisis del personaje: sostiene que en la presente época de la fragmentación, de la disolución de la fábula, el personaje “es el espectador pasivo e impersonal del drama de la vida”, de ahí que Sarrazac titule a uno de sus textos “El impersonaje”(2006), para revelar ese estado en que se manifiesta como fuera de sí, como testigo y representante de la vida.

El ensayo “El impersonaje” de Jean Pierre Sarrazac se encuentra dentro de las principales propuestas analíticas para el estudio del personaje posmoderno, esta importancia se resume en que solo a partir de su lectura se pudieron definir los tres ejes analíticos para estudiar al personaje posmoderno: la impersonalidad, la transpersonalidad y la fragmentación. En su ensayo, Sarrazac expone un vacío del personaje comprendido como la desnudez de aquel que quiere mostrarse tal cual es, libre de toda la constitución que el teatro aristotélico le otorgaba: una psicología lineal, con un carácter propio, un destino previamente trazado, en circunstancias sociales y culturales dadas. Su lectura es una invitación a leer al personaje de otra manera: es un impersonaje, como lo señala desde el título, porque este personaje despojado de su “ser persona” se expresa en nombre de algo más general; y es como “una ausencia vuelta presente” o “la presencia de un ausente” que, paradójicamente, no está despojado sino enriquecido. Estos planteamientos indican que al alejarse del sí mismo, el personaje se impersonaliza: trasciende más allá de esa identidad y puede llegar a ser transpersonal o a fragmentarse.

El libro de Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno* (2003), ha sido de apoyo para comprender la evolución histórica del personaje clásico al personaje moderno, revelando su poética constitutiva como norma teatral instituida y reformada a partir del quiebre en el siglo XX. Abirached propone diferentes tipos de personaje dramático: 1) el del nivel de la ficción textual, 2) el de la ficción escénica, 3) el de la materialización actoral y 4) el de la presencia ante el público, y le configura de esta manera en tres formas definidas: a) la aristotélica de la amplificación, la máscara, la desocialización y la verosimilitud; b) la desarrollada desde Diderot de la identificación y el biografismo, la socialización y la identificación, y c) la iniciada por Jarry de la reducción esencial del individuo, la máscara autónoma y el “desembarazo de toda

pretensión figurativa”. De acuerdo con esta clasificación, se define que el personaje que se analiza en esta tesis se encuentra en el nivel de la ficción textual, y corresponde a la forma de “la reducción esencial del individuo”: se encuentra como protagonista de las escrituras de la subjetividad e intenta ser representante de la profundidad y la complejidad de lo humano, sobre todo de la presente realidad. La lectura del libro de Abirached ha sido motivo de resultados de otros textos seleccionados como apoyo para estudiar al personaje actual, como el ensayo ya mencionado de Sarrazac, “El impersonaje”, o el libro *El personaje teatral contemporáneo. Composición y recomposición* (2016), de Jean Pierre Ryngaert y Julie Sermon.

Para comprender la primera categoría que corresponde a la impersonalidad del personaje, se encuentra lo que postula Idoia Quintana en *El cuerpo resonante. Lo impersonal y lo neutro en la crítica a la noción de estilo en Maurice Blanchot* (2017), cuyos planteamientos de lo impersonal son sobre la distancia del autor frente a su obra. Esta es una característica que se halla sustancialmente en el discurso del personaje, y su presencia se mide a partir de la distancia y presencia impersonal del escritor. Puede observarse en la multiplicidad de voces, así como en el retiro del personaje y del escritor para que algo más general (impersonal) se exprese. Para comprender esta impersonalidad del personaje es necesario partir de imaginarlo como “testigo de la vida”. Parte de la teoría que respalda este planteamiento es la *Tesis de la impersonalidad en John Keats y su influencia en algunas poéticas del siglo XX* (2002) de Gustavo Llarull, la cual sugiere que la impersonalidad se trata de una objetividad bastante particular: la presencia del artista se nota como la presencia de Dios en la creación. A la vez, Llarull retoma a Roberto Esposito, filósofo italiano especialista en filosofía moral, quien sugiere que lo impersonal no es una negación sino una alteración; su extraversión hacia una exterioridad que pone en tela de juicio su significado prevaleciente. Para Esposito la escritura literaria fue al encuentro de lo neutro antes que el pensamiento filosófico y se manifiesta, por ejemplo, en el uso de la tercera persona en la novela moderna, que habla de la renuncia del escritor a la posibilidad de decir “yo” en favor de que los personajes se expresen.

En el capítulo en que se desarrolla la categoría analítica de la Impersonalidad, se dedica un apartado titulado “La máscara de la impersonalidad en el personaje posmoderno” en el que se hace una interpretación –a modo de metáfora– de la impersonalidad del personaje en relación a cómo opera la máscara neutra como técnica teatral. Es decir, su condición de vacío se interpreta como la máscara neutra que, libre de expresión predispuesta, se muestra disponible para expresar múltiples máscaras de manera impersonal. La máscara neutra, al estar despojada de toda

expresión predispuesta, puede ser una manera de ejemplificar el estado de despojo de carácter que se observa actualmente en tal personaje.

La impersonalidad del personaje se observa como técnica discursiva, y el planteamiento de estos recursos estilísticos se presenta en el tercer capítulo de esta tesis: “La impersonalidad en el personaje posmoderno de la dramaturgia híbrida mexicana”, en el apartado de “La impersonalidad en el arte de la escritura: el alejamiento del autor”. Los modos impersonales del personaje que se expresan en acontecimientos narrados, emociones o temas “universales” se describen en el apartado “Tipos de la impersonalidad del personaje posmoderno en la dramaturgia híbrida”. Para finalizar el capítulo, se analizan los personajes —de acuerdo con los planteamientos desarrollados— en las obras *Tríptico sobre las despedidas* de Imanol Martínez (2019) y en *Reflejos de ella*, de Fernanda del Monte (2016).

En los enfoques teóricos para el estudio de la transpersonalidad del personaje posmoderno —planteados como parte del primer capítulo de la tesis y en el capítulo dedicado con especificidad en el eje de la transpersonalidad— se encuentran teorías de la psicología y la filosofía. En primer lugar, se acude a la teoría transpersonal de Abraham Maslow, para quien la transpersonalidad se traduce como experiencias que trascienden la habitual sensación de identidad; permitiendo experimentar una realidad mayor y más significativa: vivencias en las que el sentido de identidad o del Yo se extienden más allá (trans) de lo individual o lo personal para abarcar aspectos más amplios de la humanidad. La teoría de Maslow es fundamentalmente una corriente humanista que afirma que, en los estados modificados de consciencia estudiados por la psicología transpersonal, se producen cambios en el flujo del pensamiento, en la percepción de la realidad y a nivel emocional, y que en estos estados pueden ocurrir experiencias de catarsis y, sobre todo, experiencias místicas o extáticas.³

La teoría de Abraham Maslow fue la que propició el concepto “transpersonal” como experiencia cumbre, abriendo la brecha para ir a ver otras propuestas teóricas sobre la transpersonalidad, como la tesis de Iker Puente, *Complejidad y psicología transpersonal: caos, autoorganización y experiencias cumbre en psicoterapia* (2014), donde reúne características y etapas de los estados modificados de consciencia estudiados por la psicología transpersonal. Se sumaron

³ Maslow afirma que para alcanzar esos estados cumbre de transpersonalidad es necesario escalar los peldaños de una pirámide. Es decir, primero hay que satisfacer desde las necesidades básicas (físicas y biológicas) hasta las necesidades del ser (estima y realización, etcétera); una vez cumpliendo con ellas se puede ascender a la “transpersonalidad”, la cual también suele llamarse “momento cumbre”, de “actualización” o de “realización”.

a las aportaciones a esta investigación, los estudios de Stanislav Grof y Aldous Huxley, quienes han reflexionado sobre los estados modificados de consciencia en los que se experimenta la transpersonalidad. Estas aportaciones teóricas se exponen en la nota introductoria del primer capítulo dedicado precisamente a los enfoques teóricos en los que se apoyó esta tesis.

Los diferentes tipos de experiencias en los estados transpersonales que —como se verá— pueden ser “de éxtasis místico” (experiencia cumbre) o de “éxtasis dionisiaco”, se detallan en un apartado del capítulo 3 “La transpersonalidad del personaje posmoderno de la dramaturgia híbrida”. Y en sus diferentes acápite se exponen las características de estas experiencias, que van desde las sensaciones físicas y emocionales hasta las subjetivas: cambios en el flujo del pensamiento, en la percepción de la realidad, caos, desequilibrio o disolución del Yo, así como sensaciones de unidad o totalidad. Finalmente, antes de concluir el capítulo, se presenta el análisis de la transpersonalidad en el personaje Félix, de la obra *DHL* (2017) de Luis Eduardo Yee y en los personajes de la obra *El misterio de Abel Brockenhaus* (1994) de Martín Zapata.

Respecto al planteamiento de la fragmentación del personaje posmoderno, la propuesta es comprenderlo en relación con los cambios que ha tenido a nivel estructural y a nivel subjetivo. Su condición de fragmentado implica una forma de desintegración del personaje dramático tradicional y, a la vez, busca una correspondencia con el individuo contemporáneo. En el apartado “La fragmentación del personaje posmoderno” —que se presenta como parte del primer capítulo “El personaje posmoderno y la dramaturgia híbrida: enfoques teóricos de Jean Pierre Sarrazac y José Sanchis Sinisterra”—, la fragmentación del personaje se plantea con relación a la condición posmoderna; retomando lo que Lyotard (1989) explica de su traducción a la incredulidad con respecto a los metarrelatos. En los estudios enfocados a la fragmentación resalta la aportación del texto *Dramaturgia colombiana: el hombre roto* (2006) de Víctor Viviescas, quien considera que la fragmentación desemboca en la búsqueda de una escritura en la que el sujeto explota: la escena fragmentada de un personaje roto. De acuerdo con este teórico, se observa que este “personaje estallado” atiende a dos formas de fragmentación: por una parte, la multiplicidad que se traduce en la inestabilidad de la identidad y, por otra, la hibridación, que es la mezcla de dimensiones constitutivas.

Más adelante, en el cuarto capítulo —enfocado al desarrollo de la categoría de la fragmentación en el personaje posmoderno— se presenta “Indicios de la fragmentación en el personaje o la desintegración del personaje tradicional”: un breve recorrido del proceso de

fragmentación del personaje, a partir del desvanecimiento de algunas estructuras que se consideraban fundamentales en su constitución que —a decir de Robert Abirached en *La crisis del personaje en el teatro moderno* (2003)— se identifica desde finales del siglo XIX. En “El valor del fragmento. Sobre la fragmentación de la unidad, identidad o carácter del personaje” se reflexiona la fragmentación de la unidad, a partir de la búsqueda de una reivindicación del valor del fragmento, como propuesta más fiel a una interpretación de la realidad en correspondencia con “Fragmentación y decadencia del hombre contemporáneo: Diálogo de la filosofía de T.W. Adorno con el Dr. Faustus de Thomas Mann” (2013) de Ignacio S. Leonetti. En otro de los apartados del capítulo sobre la fragmentación, se exponen las diferentes formas y las circunstancias diversas en las que participa esta categoría: el personaje fragmentado como figura, en su modalidad discursiva, en el sistema de sus pensamientos o en la polifonía de voces. De acuerdo con estos planteamientos, finalmente, se presenta el análisis a los personajes de las obras *Escurrimiento y anticoagulantes* (2010) de David Gaitán y en *Sutil o de la infinitesimal diferencia* (2017) de Edgar Chías.

La tesis finaliza con el apartado de las Conclusiones, cuyo objetivo es compartir los hallazgos ocurridos durante el trayecto de la investigación. Se comprueba que los elementos del drama, como el personaje y la dramaturgia, se encuentran en constante experimentación y están abiertos a más indagaciones que aporten a la comprensión de sus nuevas manifestaciones.

CAPÍTULO 1.

EL PERSONAJE POSMODERNO Y LA DRAMATURGIA HÍBRIDA: ENFOQUES TEÓRICOS DE JEAN PIERRE SARRAZAC Y JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

NOTA INTRODUCTORIA

Para el marco teórico en que se apoya esta investigación se seleccionaron las teorías de Jean Pierre Sarrazac en torno a la crisis del drama y sobre el estudio del personaje moderno. Su ensayo “El impersonaje” invita a observar nuevas características que constituyen al personaje dentro de las nuevas escrituras dramáticas y a partir de su lectura se desplegaron los tres ejes analíticos para estudiar al personaje posmoderno: la impersonalidad, la transpersonalidad y la fragmentación. Estas tres características atraviesan la subjetividad del personaje y tienen que ver con la afectación que ha tenido como consecuencia de la crisis del drama que reta el sistema totalizador y apuesta a realizarse en una dramaturgia heterogénea. En su *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013), Sarrazac invita a comprender a la escritura dramática actual desde un “sujeto rapsódico” que “enriquece” el desarrollo del texto con la intervención de una voz narrativa e integradora, por lo que el concepto de rapsodia participa tanto en el ámbito de la escritura como a nivel del personaje. Además del ensayo “El impersonaje” de Jean Pierre Sarrazac, que ha sido la base de la que se desprendieron las tres características que se analizan, se han seleccionado estudios que aportan de manera general a todos los capítulos dedicados al personaje, como *El personaje teatral contemporáneo. Descomposición, recomposición* de Jean Pierre Ryngaert y Julie Sermon (2016).

Para aportar al análisis de las estructuras dramáticas híbridas, en las que la narración es prominente, se seleccionaron las propuestas teóricas que José Sanchis Sinisterra hace en torno a la narraturgia, un término que él mismo inauguró para referirse a los territorios fronterizos entre drama y narración. De tal modo que en su libro llamado precisamente *Narraturgia* se seleccionaron los puntos importantes que caracterizan a los textos narratúrgicos y que aportan a comprender al protagonista de estas narraciones.

Para desarrollar el primer eje de análisis del personaje posmoderno, la impersonalidad, el enfoque se hizo de acuerdo a lo que postula Idoia Quintana (2017) en *El cuerpo resonante. Lo impersonal y lo neutro en la crítica a la noción de estilo en Maurice Blanchot*, cuyos planteamientos de lo impersonal son a partir de la distancia del autor frente a su obra. Ya que se trata de una característica que se ubica sustancialmente en el discurso del personaje, se observan la distancia y presencia impersonal del escritor en la multiplicidad de voces, así como en el retiro de sí para

que algo más general (impersonal) se exprese. Y, puesto que la *Tesis de la impersonalidad en John Keats y su influencia en algunas poéticas del siglo XX* de Gustavo Llarull (2002) coincide con algunos de estos planteamientos, se retoman de ella algunas de sus reflexiones.

Para abordar al personaje en su característica transpersonal, se hicieron acercamientos a estudios dedicados a los estados alterados de conciencia. En primer lugar se seleccionó la teoría sobre la psicología transpersonal de Abraham Maslow recopilada en *Teorías de la personalidad* (2003) y *La personalidad creadora* (1983); la tesis *Complejidad y psicología transpersonal: caos, autoorganización y experiencias cumbre en psicoterapia* (2014) de Iker Puente también ha sido de gran relevancia; y se retoman los estudios de Stanislav Grof reunidos en su libro *La mente holotrópica* (1994), donde organiza las diversas experiencias transpersonales en relación con las experiencias prenatales. Del mismo autor se toman en cuenta sus aportes para la reflexión sobre los estados no ordinarios de conciencia que se avala bajo la concepción que en nuestros sueños y visiones podemos experimentar experiencias transpersonales. Y de Aldous Huxley, su tesis sobre los estados transpersonales bajo los efectos de la mezcalina, que comparte en su libro *Las puertas de la percepción* (2016).

Para reflexionar la fragmentación en el personaje como proceso de escritura estructural y de su relación con el ser humano, se construyó una especie de radiografía, cuyos elementos se observan con el apoyo de textos resultados de lecturas del libro de Abirached, *Crisis del personaje en el teatro moderno* (2003): como el de De Souza “Dramaturgias Del Personaje Contemporáneo: Fragmentación, montaje y collage” (2019); el de Viviana Veloza en “Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación que Müller” (2011); y “La crisis del personaje” que plantea Sarrazac en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013). Para el desarrollo de la filosofía del fragmento como reivindicación del valor del nuevo personaje, la argumentación está en la ponencia “Fragmentación y decadencia del hombre contemporáneo: Diálogo de la filosofía de T.W. Adorno con el Dr. Faustus de Thomas Mann” (2013) de Ignacio S. Leonetti; y el artículo “Dramaturgia colombiana: el hombre roto”, del teórico teatral colombiano Víctor Viviescas (2006).

1.1 LA NARRACIÓN DEL PERSONAJE POSMODERNO EN LA DRAMATURGIA HÍBRIDA MEXICANA

las búsquedas del ser humano de hoy encontraron en
la dramaturgia actual una forma coherente para expresarse:
la narración, la palabra, el relato.
Elvira Popova

Debido a la convivencia de la narración con la dramaturgia, el personaje puede comunicar lo que antes sólo se veía a través de la acción. En una dramaturgia híbrida llega a narrar sus pensamientos, sentimientos o emociones, y permite ir a observarlo bajo las lentes de la impersonalidad, de la transpersonalidad y de la fragmentación. Con el fin de ahondar sobre la narración del personaje dramático posmoderno, asumiendo que el uso de la narración en la dramaturgia híbrida ha enriquecido las formas de comunicación, en el apartado “1.8 Territorios fronterizos: La Narraturgia” de este capítulo, se detallan –de acuerdo a Sanchis Sinisterra– los diferentes modos en que el uso de la narración es más pertinente y cómo el personaje se nutre de ella para establecer una comunicación con el espectador. Pero, sirva este apartado a manera de preludio para acercar la lupa a comprenderlo en su relación con la práctica narrativa.

En el artículo “La performatividad del pensamiento en el teatro narrativizado” Iliana Muñoz (s/f) comparte que la narración ha estado presente desde los inicios del teatro, pero que es la hibridización de géneros literarios del siglo XX y XXI lo que ha fomentado mayor flujo en la dinámica diégesis-mímesis. En el caso particular del personaje, Elvira Popova (2017) menciona que “en el acto de la creación de estas ficciones por medio de la palabra los personajes se refugian precisamente en el relato como una manera de protegerse cuando su relación con el mundo ha sido marcada por la crisis” (32). De acuerdo con el enfoque de posmodernidad con la que se observa aquí al personaje, en el que -como se ha mencionado- se le descubre vacío de identidad, impersonal, transpersonal y fragmentado, Popova dice que la falta de identidad y fragmentación corresponden a que el sujeto ha avanzado hacia la deconstrucción del personaje como categoría

dramática y en la dramaturgia mexicana muchas veces no tiene nombre, ni identidad previa, es considerado como voz y se construye-deconstruye en el proceso de la acción-narración (32).

De acuerdo con Muñoz, la hipótesis es que las palabras adquieren una forma, se materializan para ser percibidas por uno o más sentidos y la narración se convierte en el eje que contiene el universo específico de la obra. Esta autora propone analizar las características intrínsecas y específicas del género narratúrgico, tales como: la inclusión del tren de pensamiento del personaje o *dramatis personae* como parte del drama y la conversión de las acotaciones o didascalias como parte del discurso a ser: Las palabras – narradas en la dramaturgia- contienen una importante esencia de la realidad, ya sea como una simple descripción del mundo o como el pensamiento del personaje expuesto para ser materializado (s/f).

El personaje –dice Muñoz- toma el lenguaje para marcar un camino paralelo de la comunicación, y su plataforma es una mezcla de todo, diálogo, monólogo, narración de pensamientos, en conjunto con el pensamiento del autor; con las notas que un posible psicoanalista podría dar, es un desprendimiento del yo para dar paso a la observación del sujeto y de la ‘realidad’. El personaje de la actualidad despierta la duda en el lector y el convivo que emerge después de ello es el de la honestidad y la duda profunda, no sobre el personaje, sino sobre la vida misma (s/f).

Esta manera de presentación del personaje, de sus pensamientos y su ser, a través de la narración en la dramaturgia, sugiere un análisis que atraviesa su subjetividad, donde se ausenta su personalidad y emerge una variedad de formas de hacerse presente. El dramaturgo nos presenta a un personaje queriendo expresar el interior del sujeto contemporáneo, por lo que experimenta las formas posibles para lograrlo. Al respecto menciona Popova:

La imposibilidad de comunicación y la soledad en el espacio textual postbeckettiano habitado por las nuevas escrituras para la escena no solo generan angustia existencial, sino conllevan a la desolación y a intensas experiencias vivenciales, que los personajes necesitan compartir creando potentes imágenes verbales (2017:32).

El personaje posmoderno tiene mucho qué decir y su inquietud es una metáfora de la relación del ser humano con el mundo. Ha encontrado en el recurso de la narración una nueva –o

antigua— forma de lograrlo. Este argumento tiene que ver con las tres características subrayadas para ir a observarlo: la impersonalidad, como forma discursiva; la transpersonalidad, como estados poco explorados de las posibilidades de la conciencia que se hacen presentes en una dramaturgia híbrida; y en su condición de fragmentado, tanto en el sujeto-personaje como también en la propia estructura del texto. Con el proceso de narrativización del drama y la entrada de circunstancias narrativas, es preciso referirse al personaje también como narrador, o voz narrativa; aunque la identidad narrativa del personaje en el teatro mexicano actual tiene muchos matices y variables.⁴

⁴ Elvira Popova cita las palabras de Legóm, para ejemplificarlo mejor: Al escribir una obra dramática no construimos personajes como algo entero e inamovible. Lo que construimos en el drama, lo que además le da estructura a un drama en términos convencionales, es una suma de pedacitos de personaje. Lo que construimos es una serie de características de un personaje (yo les digo, muy semántico, personemas), que según como aparecen van dando forma y cuerpo a todo el discurso dramático. Los que más me interesan, porque son los que generan sentidos, los que me intentan develar los problemas de la realidad, porque estructuran el discurso, son los personemas que aparecen en contraposición con otros. Ideas que aparecen con una idea contraria (2017:33).

1.2 EL PERSONAJE POSMODERNO: PRESENCIA DE UN AUSENTE

Se diría que es como ese pájaro fabuloso
que bebe en la muerte la fuente de una vida nueva,
emergiendo sin descanso del fuego donde parecía consumirse.
Robert Abirached

Con el cambio de siglo, además de la puesta en crisis de la forma dramática, confluyen otras crisis vinculadas a ella, como la del personaje como reflejo del sujeto moderno y la de la relación del sujeto con el mundo. Una perspectiva que ciñe esta indagación es la de la crisis del personaje estudiado por Robert Abirached en su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno*⁵ (2011) del cual Jean-Pierre Sarrazac realiza una relectura que da como resultado el ensayo “El Impersonaje” (2006) que es el material principal de apoyo para determinar tres características para analizar al personaje que se expresa en las nuevas dramaturgias.

En su ensayo, Sarrazac plantea algunas interrogantes con el fin de generar una reflexión sobre algunas de las manifestaciones más significativas del personaje a lo largo del siglo XX, en cuanto a la identidad, la estructura y su función. Para desarrollar su ensayo inicia haciendo una crítica de la propuesta de Guénoun ante la modernidad, que consiste en producir partituras para actores, lo que constataría la destitución del personaje por el actor. Guénoun se basa en un capítulo en *La crisis del personaje en el teatro moderno* de Abirached (2011), capítulo consagrado a Artaud, quién asigna al teatro la función de destruir los valores culturales artificiales impuestos por siglos de dogmatismo racionalista y propone volver al ritual primitivo para reflejar la verdadera realidad del alma humana y las condiciones en que vive: "el drama de crueldad". Sin embargo, Sarrazac sugiere ver en muchas otras páginas del libro de Abirached un proceso más sutil –un proceso casi Beckettiano– de una muy lenta, muy progresiva y nunca acabada disolución del personaje (2006: 02).

⁵ El libro de Abirached parte de la innegable crisis del personaje, que aparece en el momento del cambio del siglo XIX al XX, en la época del teatro naturalista y del teatro simbolista, pero que ya habían programado Diderot y el Siglo de las Luces.

Entonces, ¿qué es del personaje a partir del momento en el que él no es más que su (nuestra) propia sombra, un doble ya no idéntico a nosotros mismos (aquel que estigmatizaba Nietzsche) sino un “doble diferente”, que el espejo recusa y amenaza con devolver a la nada? Sarrazac inicia uno de sus párrafos de su ensayo con esta pregunta y continúa diciendo que en el proceso del personaje clásico al personaje moderno los dramaturgos le niegan lo que constituía su identidad, lo que, justamente, lo caracterizaba (2006: 05). De ahí que subraye que es en el carácter del personaje donde se concentra la crisis, porque de las tres dimensiones que conforman al personaje según Abirached: persona, kharacter y typus, es en la segunda donde encontramos la controversia dentro las dramaturgias modernas y contemporáneas. Y luego, dice Sarrazac, “de la misma manera que el personaje de la novela de Musil es “sin cualidades”, el personaje moderno se presenta como un personaje sin carácter”. Dos autores cita para ejemplificar este vaciamiento del carácter del personaje presente en algunas escrituras: Strindberg y Pirandello, ambos alimentados por las teorías –anteriores a Freud– sobre las “enfermedades de la personalidad” (2006:357).

De Strindberg, dice, que opera en la crueldad: “vivisección”, segmentación del personaje con el escalpelo y liquidación del yo. De acuerdo con el programa naturalista al que se suscribe en los años ochenta, el estudio del hombre moderno comienza por la destrucción violenta del carácter. Y cita al autor:

Cada vez que intento estudiar a un hombre, termino por encontrar que el objeto de mi observación tiene el espíritu confundido. Así de incoherentes se revelan a nuestros ojos la manera de pensar y de actuar de los hombres cuando observamos con detenimiento su agitación interior. Tomando nota día tras día de las ideas que conciben, de las opiniones que emiten o de las veleidades de su acción, uno descubre una verdadera mezcolanza que no merece el nombre de carácter. Todo se presenta como una improvisación sin continuidad, y el hombre, siempre en contradicción consigo mismo, aparece como el más grande mentiroso del mundo. (2006:112)

En las dramaturgias de Strindberg y de Pirandello, el asunto de la “falta” de carácter del personaje es tratada de forma distinta en comparación con la poética de Aristóteles. En el teatro

aristotélico, el carácter, en el sentido de una singularización moral y psicológica del personaje, es presentado como facultativo. La ausencia de características individuales, de identidad moral y psicológica, no impide de ninguna manera que la acción sea extendida, completa y ordenada. En cambio, con las dramaturgias contemporáneas inauguradas por Strindberg y Pirandello, la ablación del carácter tiene que ver más un despedazamiento, incluso con una disolución de la fábula. Esta pérdida de identidad, al menos aparente, en la que el personaje se aproxima a su “punto de anulación”, remite a una “erosión de los paradigmas” que concierne tanto a la configuración de la “intriga” (del *mythos*) como a la figuración del personaje (2006: 358).

Como se observa, se abre otro problema que es la cuestión de la identidad o no identidad del personaje, esta cuestión del sujeto que Ricoeur plantea a propósito de la novela moderna, y que siguiendo tanto a Sarrazac como a Abirached se remite aquí a la dramaturgia. Ricoeur plantea la interrogante sobre ¿qué significa la pérdida de la identidad? O, ¿de qué modalidad de identidad se trata?” (2006: 360), la respuesta la cita Sarrazac en “El impersonaje” y en palabras más propias podríamos resumir que la “nada constituye el resto”, es decir, el personaje confrontando su propia nada es una prueba afirmativa de sí en su disponibilidad al otro:

Es posible que las transformaciones más dramáticas de la identidad personal deban atravesar por la prueba de esa nada de identidad . . . Múltiples relatos de conversión testimonian sobre tales ocasos de la identidad personal. En esos momentos de despojamiento extremo, la respuesta nula a la pregunta ¿quién soy yo? remite, no a la nulidad, sino a la desnudez de la pregunta misma. (197) (2006: 362).

Sarrazac propone escuchar atentamente la “confesión” del personaje moderno para admitir que no desemboca jamás en ningún tipo de reafirmación o de “conservación de sí” en el sentido –moral– de la propuesta de Ricoeur. El autor, ya se trate de Beckett o de Adamov, ambos de la cofradía de Kafka, señala, “está más dispuesto a mandar discretamente al basurero los restos de la cena caníbal en la cual sirvió al personaje como plato principal”. Y en todas estas voces, en los discursos del drama moderno, el personaje reafirma su propia ausencia de identidad. Es a partir de su condición de “fantasma sin sustancia” como lo llama Schopenhauer, que renace y se reinstala:

. . . desde el momento mismo en que nos preocupamos de penetrar en nosotros mismos, y que, dirigiendo los ojos del espíritu hacia nuestro interior, queremos contemplarnos, lo único que logramos es ir a perdernos en un vacío sin fondo; cuando nos observamos, nos damos a nosotros mismos el efecto de esa esfera de vidrio hueca desde cuyo centro vacío emerge una voz que tiene su principio en otro lado; y en el momento de querernos asir, no tocamos, oh horror, más que un fantasma sin sustancia”. (2006: 363)

A pesar y a partir de este vacío es que sucede una lectura diferente de la nada que “es la herencia del personaje del teatro moderno” y es la principal ocupación de las dramaturgias modernas y contemporáneas que, “no se han ocupado en otra cosa que en reconstruir los movimientos de este “fantasma sin sustancia” y de reconstituir su espectro (2006: 364). Esta reconstrucción es también esa lectura diferente de la ausencia que caracteriza al personaje de hoy y que notamos como el gesto principal de estas escrituras que manifiestan ese momento extrañamente inquietante en el que el yo huye de sí mismo, huye fuera de sí mismo y organizan en lo visible esta dilapidación del individuo en sus propios dobles “no coincidentes”. La no coincidencia consigo mismo del personaje del teatro moderno... es lo que normalmente se calla y permanece invisible. Más que intentar volver a darle sustancia al fantasma, restituirle un pathos o un carácter individual, el escritor inventa una teatralidad donde esta de-sustanciación de sí pueda continuarse sin límites (2006:263)

Si para Szondi y Adorno, el sujeto que se expresa en las dramaturgias modernas de la subjetividad es un yo en pérdida irremediable de sí y dicha escritura está condenada a la despersonalización del personaje, para Sarrazac esta idea podría llevar a una comprensión en el que este retiro de sí no necesariamente trate de despersonalizarlo, sino de impersonalizar al personaje –y de verlo en una trascendencia de sí en modo transpersonal o en una multiplicidad de sí mismo a partir de una fragmentación–. Además, señala, que lo que el teatro hace hablar o, mejor, lo que da a ver, de Strindberg a Koltès o a Bond, es lo que normalmente se calla y permanece invisible. No el parloteo de la identidad social sino la muda “ausencia de identidad personal”. Esta ausencia, de la cual Clément Rosset recuerda que “es la característica de toda persona en el mundo” (1999) (2006: 366).

Siguiendo lo que Robert Abirached plantea al final de su libro, “el personaje, desde hace tanto tiempo amenazado de destrucción, no ha cesado de renacer ante nuestros ojos, adaptado cada vez, pero siempre irreductible” (2006: 02), la crisis del personaje sería entonces el signo y la condición de su vitalidad, a lo largo de los cambios del mundo. Como ya señala Sarrazac en el libro del *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013), el retorno del personaje se presencia en el discurso, “en la confrontación entre el enunciador y las palabras que pronuncia. Por lo que no se trata ya de una “borradura” del personaje, sino de su recualificación apresurada, contradicha en el discurso. En este caso el personaje aparece como una suerte de encrucijada de palabras, mientras un abismo se abre, se hace más hondo entre su identidad anunciada y los lenguajes que la corroen. Esta impresión de distancia entre las figuras y sus discursos será una condición del personaje contemporáneo (170).

Según Sarrazac, Abirached en su libro propone tres dimensiones constitutivas del personaje: persona (su rol, ese rasgo del actor y del personaje), kharacter (su singularidad, su huella personal), typus (su valor simbólico, su ejemplaridad). De estas tres dimensiones, es la segunda que se batan las dramaturgias modernas y contemporáneas, y es por consiguiente el punto que retoma en su ensayo, de ahí que el título sea “El impersonaje”, para proponer alcanzar eso impersonal en el personaje moderno. Por supuesto el autor se refiere a los personajes de algunas dramaturgias del siglo xx, sin embargo, ya que estos estudios determinan en la actualidad algunas características del personaje y del drama en general, se indaga esa impersonalidad en el personaje posmoderno en las dramaturgias de este siglo.

Tal como lo define Sarrazac, la ecuación de este personaje se formula entonces como “la presencia de un ausente” o “ausencia vuelta presente” y a partir de esa suspensión es que se tiene alguna posibilidad de descubrir al personaje contemporáneo. Es así como las dramaturgias modernas y contemporáneas se han ocupado de reconstruir los movimientos de este “fantasma sin sustancia”, configuran al personaje como ese yo que huye de sí mismo.

Si se configura al personaje como el sujeto que se expresa en las dramaturgias modernas de las subjetividades como un yo en pérdida irremediable de sí, se debería tomar en cuenta la invitación que hace Sarrazac a no concluir como lo ha hecho, bajo la influencia de Adorno, Peter Szondi, que ese sujeto no es más que un sujeto abstracto, un sujeto muerto, un falso sujeto que, “lejos de crear la posibilidad de una enunciación subjetiva, es decir, original, la suprime” (2006:364). Pues para Adorno y para Szondi, toda dramaturgia de la extrema subjetividad está

condenada a la despersonalización del personaje. De aquí que esta cuestión de la identidad o no identidad del personaje que Ricoeur plantea a propósito de la novela moderna, Sarrazac lo remita al personaje del teatro moderno, tal como Abirached lo ausculta y lo interroga (2006:364).

Sarrazac dice que lo que en un ser humano existe de “más irreducible” en realidad le escapa siempre y se sitúa fuera de él, en esa zona impersonal que tiene la vocación de devenir transpersonal y refiere cuando Strindberg o Adamov reivindican con vehemencia la subjetividad de su escritura, en realidad lo que tienen en mente es esta dimensión impersonal y transpersonal de lo humano. Dimensión en la que lo humano se encuentra finalmente en posición de testimoniar sobre el drama de la vida, incluyendo la inhumanidad que, a golpes redoblados golpea y se apodera de esta vida “en general”. Es por ello que eleva lo impersonal. El teórico inglés alude al libro “Lejos de mí” de Clement Rosset como correspondencia a este proceso por el cual el sujeto del drama moderno se proyecta a la más grande distancia posible de sí mismo, es decir en la nada, en la ausencia de sí para sí... (2006:366)

A partir de esta “ausencia de sí” del personaje es que se abren otras dimensiones como posibilidades de ir a verlo: la impersonalidad, la transpersonalidad y su fragmentación. El personaje, como lo anuncia *La crisis del personaje en el teatro moderno* de Robert Abirached (2011), se presenta como el lugar de pasaje y de metamorfosis de todos esos rostros, de todas las máscaras (“desnudas”) que hacen la vida de todo hombre. Lo que significa, paradójicamente, que está proveído de mil cualidades, pero de ninguna unidad ni sustancia identificadora. Esa condición camaleónica lo obliga a cambiar de identidad de un lugar a otro y lo obliga a actuar todos los roles. Quizá se trate aquí de esas “otras vidas” múltiples, de un sujeto fragmentado. Es por ello que la fragmentación, sobre todo en esta época posmoderna, resulta ser una tercera característica importante que se puede analizar en la polémica personaje.

Alcanzar esos confines de sí donde cesa lo personal, arribar a ese punto (de vista) donde, bajo la mirada del dramaturgo, el personaje se alza hasta lo que yo llamaría “El impersonaje”, tal es, sin duda, una de las más bellas ambiciones compartidas por las dramaturgias contemporáneas, dice Sarrazac (2006:366). Y en esta misma perspectiva, se puede indagar en las subjetividades a través del personaje posmoderno de las nuevas escrituras de la dramaturgia, explorando esa impersonalidad, transpersonalidad y su condición de fragmentado; asumiendo que el personaje no ha muerto, ni se ha diluido por completo, sino que es una figura reinventada que, al igual que la estructura dramática, da cuenta del tiempo posmoderno, fragmentario y líquido en el que

vivimos, cuya crisis comenzó a dar muestras en el siglo XX y que en el XXI pareciera estar en plena realización.

Estas tres características atraviesan la subjetividad del personaje y tienen que ver con la afectación que ha tenido como consecuencia de la crisis del drama que reta el sistema totalizador y apuesta a realizarse en una dramaturgia distinta. Como se ha precisado, “El impersonaje” de Sarrazac fue base para la selección de estas tres características que se analizan, pero hay otros estudios que aportan de manera general a todos los capítulos dedicados al personaje como *El personaje teatral contemporáneo. Descomposición, recomposición* de Jean Pierre Ryngaert y Julie Sermon (2016), así como otras propuestas que abonan de manera particular en cada uno de los capítulos a los que corresponden.

Para la reflexión de la impersonalidad, se parte del ensayo “El Impersonaje” de Jean-Pierre Sarrazac, porque su desarrollo tiene ver precisamente con lo impersonal del personaje. Como se ha venido exponiendo, el teórico francés lo plantea “sin carácter”, “sin sustancia”, como una sombra de él mismo o de nosotros, como “presencia de un ausente o ausencia vuelta presente”. El caso del personaje posmoderno, como lo propone observar con referencia al personaje moderno, se presenta de manera similar a la del ser humano en la ficción de Shirow: lo único que valida su existencia es su *ghost* (su fantasma). La invitación es ver a un personaje que, al carecer de identidad, se expresa de manera impersonal, en nombre de nadie y de todos.

En su característica transpersonal, se hacen acercamientos al personaje a partir de estudios dedicados a los estados alterados de conciencia, principalmente de la psicología transpersonal de Abraham Maslow, de la tesis de Iker Puente y de Stanislaw Grof, de los que se seleccionaron algunas características y etapas de los estados modificados de conciencia para observar en los personajes de las obras seleccionadas: 1. Cambios en el flujo del pensamiento, en la percepción de la realidad y a nivel emocional; 2. Experiencias de catarsis, 3. Experiencias místicas o extáticas (experiencias cumbre), 4. Sensación subjetiva de unidad, en la que el 5. Yo individual se diluye (la disolución del Yo).

Y para reflexionar la fragmentación en el personaje como proceso de escritura estructural y de su relación con el ser humano, se observan algunos elementos como: la fragmentación de la unidad, identidad o carácter; la modificación de su denominación, del nombre por “figura”; lo fragmentario en su modalidad discursiva, en el sistema de pensamiento narrado y como polifonía de voces o rapsodia escénica.

1.3 LA IMPERSONALIDAD DEL PERSONAJE POSMODERNO

Si un gorrión viene a mi ventana,
tomo parte de su existencia y picoteo en el ripio.
John Keats

Para reflexionar sobre lo impersonal del personaje sugerido en el ensayo “El Impersonaje” de Jean-Pierre Sarrazac es necesario partir de la noción del personaje moderno como el acusado de ser “sin carácter”, “sin sustancia”, como una sombra de él mismo o de todos y que Sarrazac lo ha mencionado como “presencia de un ausente o ausencia vuelta presente”. Para esta investigación resulta ineludible ir al escenario planteado en “Ghost in the Shell”, las historietas de Masamune Shirow que, ambientadas en un futuro avanzado con perfeccionamiento en las inteligencias artificiales, plantean una difusa línea entre los seres vivos y las emulaciones; lo interesante en esta ficción es que lo único que valida a un ser vivo como un humano con derechos es la existencia de su *ghost*, un atributo del cerebro humano que es virtualmente etéreo y lo faculta para generar la auto-consciencia, emociones e individualidad. El caso del personaje contemporáneo como lo propone observar Sarrazac se presenta de manera similar a la del ser humano en la ficción de Shirow, lo único que valida su existencia es su *ghost* (su fantasma) y una de las maneras que se propone ir a verlo es a través de eso impersonal en las escrituras dramáticas del presente siglo.

Dice Sarrazac que el personaje ya no es ahora como en el *mythos* aristotélico, el héroe activo, “actuante”, de una gran inversión de fortuna, de un drama en su propia vida; en la presente época de la fragmentación, de la disolución de la fábula, es el espectador pasivo e impersonal del drama de la vida, de esta vida que, por ironía, le pertenece supuestamente a título personal (2006:366). Por tanto, el personaje posmoderno como “testigo de la vida” es la premisa para definir lo impersonal en el discurso de estas figuras en las nuevas dramaturgias.

Lo impersonal en las escrituras del presente siglo se expresa como una voz coral, la voz de todas las voces. Ya Octavio Paz dice en el apartado dedicado al lenguaje en el *Arco y la Lira* que “el universo verbal del poema no está hecho de los vocablos del diccionario, sino de los de

la comunidad” (1967:16). Para este estudio en particular, lo impersonal llegará a ser en las expresiones de los personajes posmodernos la voz del otro, como condición humana más que personal, como el reflejo de un nosotros en el otro. A propósito de esta expresión impersonal en el poema, se cita a continuación algunas de las primeras líneas de “El paso de las horas” del heterónimo de Pessoa, Álvaro de Campos:

Sentir todo de todas las maneras,
Vivir todo de todos los lados,
Ser la misma cosa de todos los modos posibles al mismo tiempo,
Realizar en mí toda la humanidad de todos los momentos.
En un sólo momento difuso, profuso, completo y lejano.
Quiero ser siempre aquello con que simpatizo,
Me vuelvo siempre, más tarde o más temprano,
Aquello con que simpatizo, sea una piedra o un ansia,
Sea una flor o una idea abstracta,
Sea una multitud o un modo de comprender a Dios.
Y yo simpatizo con todo, vivo todo de todo.

Gustavo Llarull menciona sobre la expresión impersonal en la escritura de Álvaro de Campos que “hace un parafraseo de algunos pasajes de la correspondencia de John Keats, e introduce las nociones de impersonalidad y empatía en forma explícita” (2002: 05). Llarull ve en Keats la formulación de la impersonalidad en cuanto característica procedimental insinuada ya por críticos ingleses y alemanes en el caso de Shakespeare. A partir de ello universaliza esta noción y define a la impersonalidad como condición poética en general. Esta determinación en un principio es lo que sostiene la *Tesis de la impersonalidad en John Keats y su influencia en algunas poéticas del siglo XX* de Gustavo Llarull (2002).

Llarull, retomando a Keats, sugiere que la impersonalidad se trata de una objetividad bastante particular, en la que la presencia del artista se nota como la presencia de Dios en la creación. Este tipo de objetividad varía según el autor, dependiendo de los diferentes modos de aprehensión y participación en el objeto. Su presencia, la del autor, se nota en los temas, en el

tratamiento de estos temas, en la perspectiva, en los recursos técnicos y formales. Se trata de un particular modo de sentir, de una forma que se da mediante el uso de recursos técnicos concretos, de una sintaxis y una lección léxica determinadas, mediante la invención de una situación que provoque ese modo particular de sentir universal (2002:04). Llarull alude a la escritura de Kafka para ejemplificar de la mejor manera esta tesis, dice “si hay allí expresión o presencia del artista, se trata de algo más profundo que la plasmación de meros eventos biográficos o rasgos de carácter” y en líneas posteriores menciona que la afinidad con la impersonalidad y la empatía lo podemos ver más claramente en sus *Diarios* (2002:04).

Según Llarull, en su tesis sobre la impersonalidad en la escritura de Keats, a diferencia de Eliot, Cortázar reconoce abiertamente la influencia Keatsiana, “en los libros de ensayo donde habla de la creación literaria, el escritor argentino se refiere a la “porosidad” del artista, que le permite dejarse invadir por situaciones o personas”⁶. Y además de Eliot y Cortázar, menciona a Pessoa y a Gide.⁷ Pero es Borges, dice, quien recrea estas ideas en una página de *El Hacedor* (1960), llamada “Everything and nothing”, donde se postula, de nuevo, la impersonalidad y la falta de identidad de Shakespeare como razones de su capacidad para forjar personajes memorables. Aunque es cierto que en Borges la idea de impersonalidad está también ligada al Simbolismo, la vuelta a Keats está sugerida por el título mismo de la pieza: everything and nothing (todo y nada), que es la caracterización que hace Keats de la condición poética en sí (2002: 06).

Llarull alude brevemente al estudio que desarrolla Roberto Esposito, filósofo italiano especialista en filosofía moral, quien sugiere que lo impersonal se sitúa fuera del horizonte de la persona, pero no en un lugar que no guarde relación con ella, sino más bien en su confín. No es una negación sino una alteración, su extraversión hacia una exterioridad que pone en tela de juicio e invierte su significado prevaleciente (2009:70). Se trata de lo mismo que postula Eliot cuando habla de la necesidad de encontrar lo que él llama correlatos objetivos: “el único modo

⁶ De sus cuentos, un ejemplo es *Axolotl*, en el que el protagonista empatiza con los ajolotes, y *Torito*, narración en primera persona de un boxeador en decadencia. En las novelas, quizás el mejor ejemplo sea el capítulo 32 de *Rayuela*, uno de los testimonios más conmovedores de la experiencia de la maternidad. Sería difícil dar cuenta de estos casos sin recurrir a las tesis keatsianas de impersonalidad y empatía (2002:05).

⁷ Recoge en sus *Diarios* la impresión que le causa la lectura de Keats, y en su novela *Los monederos falsos* aplica el método keatsiano, no sólo en la elaboración de los distintos personajes, sino también en la teoría de la novela que allí expone el personaje de Eduardo, encarnación del poeta impersonal de Keats. Pessoa, por su parte, es conocido por la constitución de heterónimos, distintos poetas “dentro” del mismo Pessoa (2002: 05).

de expresar emoción en el arte es encontrando un correlato objetivo; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de eventos que serán la fórmula de esa emoción particular, de modo tal que cuando los hechos externos, que deben terminar en la experiencia sensorial, son dados, la emoción es evocada inmediatamente” (2002:03).

Para Esposito la escritura literaria fue al encuentro de lo neutro antes que el pensamiento filosófico: Esto se manifiesta en el uso de la tercera persona en la novela moderna que habla de la renuncia del escritor a la posibilidad de decir “yo” en favor de que los personajes se expresen. Al final del periodo moderno, en el corazón de la impersonalidad se determina un desdoblamiento adicional entre el retiro del novelista tras bambalinas, representado de manera ejemplar por Flaubert, y el mucho más devastador descentramiento efectuado por Kafka. Con él, la ausencia de la voz narrativa penetra no sólo en la subjetividad de los personajes, sino en la estructura misma de la obra (2009:70).

En el estudio sobre la impersonalidad en el pensamiento de Roberto Esposito y Giorgio Agamben titulado “Más allá de la persona”, Matías Leandro (2013) dice que Agamben utiliza la figura de Genius⁸ como aquello que a la vez es más personal y lo más impersonal en un nosotros para remitir a lo preindividual que se actualiza permanentemente en cada uno frente a una metafísica que ha privilegiado el aspecto de la conciencia del sujeto/persona:

Comprender la concepción del hombre implícita en Genius significa entender que el hombre no es solamente Yo y conciencia individual, sino más bien que desde el nacimiento hasta la muerte convive con un elemento impersonal y preindividual. El hombre es, por lo tanto... un ser que resulta de la complicada dialéctica entre una parte no (todavía) individuada y vivida, y otra parte ya marcada por la suerte y por la experiencia individual. [...] Es esta presencia imposible de alejar lo que nos impide cerrarnos en una identidad sustancial; es Genius el que destruye la pretensión del Yo de bastarse a sí mismo. [...] Vivir con Genius significa, en este sentido, vivir en la intimidad de un ser extraño, mantenerse constantemente en relación con una zona de no-

⁸ Dios al cual, para los latinos, todo hombre era confiado en el momento de su nacimiento. Los genios no sólo estaban conectados al hombre, sino a cualquier ser vivo y lugar. Por tanto, cada genio estaba asignado a hogares, tribus, familias, personas o lugares individuales, como viviendas, puertas, calles o barrios.

conocimiento. Genius es nuestra vida en tanto que no nos pertenece. (2005: 9- 10; esp: 11)

Para Matías Leandro, Agamben plantea que hay al interior del sujeto una tensión constante entre subjetivación y desubjetivación, un devenir constante de lo preindividual a lo transindividual. Pero aquello que se coloca en relación con lo preindividual e impersonal es la emoción, la pasión.

Emocionarse significa sentir lo impersonal que está en nosotros, hacer experiencia de Genius como angustia o regocijo, seguridad o temor. En el umbral de la zona de no-conocimiento, el Yo debe deponer sus propiedades, debe conmoverse. Y la pasión es la cuerda tendida entre nosotros y Genius, sobre la cual camina la funámbula vida (2013:165).

Siguiendo a Matías Leandro, para Agamben hay un fondo impersonal que se actualiza de distintas maneras y que contrasta con la forma de la conciencia yoica, con la lógica del Sujeto agente y autoconsciente que la modernidad resume en la figura jurídica y filosófica de la persona. Su pensamiento explora formas de (de) subjetivación, que nos liberen del peso de la persona sin por ello entregarse a las facilidades de las identidades prefabricadas o impuestas ni a la despersonalización (2013:165).

Al igual que en Agamben, Matías dice que en Esposito hay un estrecho nexo entre lo impersonal y lo singular. Por fuera de la persona, el ser humano podría ser pensado a partir de lo que tiene de más único y de más común con cada otro. Para este escritor, lo impersonal implica un primado de las obligaciones, sobre los derechos, lo que corresponde al derecho ya no del individuo sino de la entera comunidad humana. El desafío está en cómo neutralizar el carácter excluyente de la persona sin perder su carácter relacional y singular. Para ello buscará una no-persona en la persona o una persona no personal en los terrenos de la escritura, la justicia y la vida⁹. Esta reflexión sobre la deconstrucción del sujeto hacia lo impersonal irá desarrollándose más claramente en torno a una filosofía de la inmanencia. Y es allí que el proyecto de Esposito,

⁹ Siguiendo los análisis de Benveniste de la tercera persona y escarbando en la filosofía francesa contemporánea que de Blanchot a Lévinas, a Foucault y a Deleuze han pensado lo impersonal contra la tradición del sujeto y de la persona (2013:168).

siempre con el prefijo im- como insignia, se vuelve menos deconstructivo y más propositivo. Esposito va dejando atrás la perspectiva impolítica heideggeriana que hace del hombre ante todo un mortal, y lo afirma como un ser viviente, mirando a Nietzsche y a la tradición francesa (2013:168).

De la dimensión impersonal que se da explícitamente en el lenguaje, Matías comparte su determinación respecto a lo que está ausente (lo que nos devuelve a la reflexión planteada por Sarrazac sobre “la ausencia vuelta presente” del personaje), para él, es la cualidad subjetiva de la persona, como cuando se dice “llueve”. Citando nuevamente a Esposito, la tercera persona sería la única realmente plural porque escapa a la dialéctica entre un yo y un tú, que no sería más que un alter-ego. A diferencia de otros escritores que privilegian el “nosotros”, este autor señala que la tercera persona sería la única que puede ser a la vez singular y plural, ya que, para el italiano, el nosotros sería un “yo” más grande, colectivo (2013:168).

El recorrido de Esposito se detiene en Kojève, en Jankélévitch y en otros autores que han pensado la tercera o incluso una cuarta persona, como espacio de la justicia, anónima e impersonal. Por su parte, Blanchot señala que en el espacio de la escritura se habla en neutro, en el régimen impersonal del “se”, donde se produce una acción sin sujeto o coincidente con aquél en el acontecimiento. En la literatura, el sujeto es tragado al interior de la enunciación y catapultado en su afuera. A diferencia del “pienso”, retirado en la interioridad de la reflexión, el “hablo” se da vuelta en una exterioridad donde es el lenguaje el que habla en la forma impersonal de un murmullo anónimo (2013:169).

Esta manera de externar la palabra inmersa en el discurso dramático puede ser una vía por la cual se asoma el personaje posmoderno y de donde se pretende descubrir la impersonalidad, como una forma en la que este sujeto-personaje puede mostrarse en las narrativas de la dramaturgia. En “La performatividad del pensamiento narrativizado” Iliana Muñoz (s/f) dice que el teatro narrado, desde su ontología, coloca a la palabra en una jerarquía importante, en el que el discurso informativo es al mismo tiempo una declamación performativa al interior de la obra. Y dichas palabras contienen y conducen el pensamiento del autor, el de los personajes y se convierten a la vez en el contenedor del pensamiento de la audiencia, que está creando en su mente, el universo ficticio:

El personaje, el hablante toma el lenguaje para marcar un camino paralelo de la comunicación. No es el del diálogo, ni el del monólogo personal, tampoco

es el subconsciente saliendo a flote. Es una mezcla de todo, en conjunto con el pensamiento del autor, con las notas que un posible psicoanalista podría dar, es un desprendimiento del yo para dar paso a la observación del ego y de la “realidad” ... Hay subtexto y sobretexo, abajo y arriba... y ahí emerge otro tipo de convivio, de performatividad. El de la honestidad y la duda profunda, no sobre el personaje, sino sobre la vida misma(s/f:2).

Siguiendo en esta línea de reflexión, para poder explorar las voces impersonales de personajes en la dramaturgia actual, es necesario retomar a autores que se han dedicado a explorar las diversas posibilidades de la expresión impersonal, ya sea desde la poesía o la narrativa. Después de todo el personaje sigue de alguna manera representando la imagen que el hombre se forma de sí mismo en tanto realidad ontológica. Por ello esta investigación se sitúa en el personaje posmoderno en la dramaturgia contemporánea y para construir conocimiento en torno a él y en las estructuras en las que se revela como un representante de la vida, no de manera individual, en este caso, desde las expresiones más impersonales; esto porque el personaje, de acuerdo con César Oliva Bernal, sigue siendo un concepto válido que funciona en distintos ámbitos, desde distintas referencias, significaciones y funciones, y que además, al margen de su implicación filosófica, de sus interpretaciones teóricas y de sus concretizaciones formales, representa una constante humana en todas las épocas y culturas (2004:26).

Respecto a las formas concretas en las que pueden manifestarse estas expresiones, se considera que en algunas de las nuevas estructuras dramáticas, aunque no han desaparecido por completo los diálogos, sí se presentan narrados, lo mismo que las didascalias, aun así es el monólogo el que se ha repuntado con más fuerza y no necesariamente en primera persona. Por supuesto, en el drama clásico, siguiendo lo que dice Muñoz, un aparente tren de pensamiento es anunciado en primera persona, por ejemplo en Segismundo, en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca; sin embargo, el personaje actual, por contraste, se distancia de sí mismo y, aunque describa, no hay necesariamente un apego emocional a las circunstancias. La narración se usa en este tipo de ocasiones para testimoniar sobre la vida, de una manera impersonal, a través de la inclusión del pensamiento expuesto.

En este sentido, el monólogo se va a convertir en una de las técnicas narrativas más utilizadas por los autores, como consecuencia de esta inmersión en la crisis de la identidad del sujeto contemporáneo. Para ello se retoma el trabajo de Beltrán Almería, citado en *El monólogo*

como modalidad del discurso del personaje en la narración de Francisco Álamo Felices (2013) que diferencia la narrativa impersonal y la personal para enclavar dentro de ambas las formas de reproducción de palabras y de reproducción de pensamiento, tanto directas como indirectas. Según Beltrán, el personaje se caracteriza por expresarse a través de dos medios: la voz y el pensamiento. Pero puede suceder que la voz y el pensamiento aparezcan de modo cerrado, esto es, se ofrezcan en la narración desde posicionamientos más o menos solapados, produciéndose, por consiguiente, una cierta gradación según permanezcan o no el enunciador o el sujeto cognitivo del personaje. Dentro de las gradaciones en donde se puede manifestar una expresión impersonal están: el pensamiento en marco narrativo impersonal y voz narrada, esto cuando hay presencia del enunciador del personaje monólogo narrado. También en el discurso disperso en la narración y en el discurso sustituido, cuando la voz del autor adopta las características del personaje. O cuando la voz y pensamiento del personaje pierden sus elementos de personalidad: voz referida y psiconarración en el discurso indirecto canónico (179).

Además, Beltrán habla de tendencias perceptivas o de diferentes concepciones históricas de la cesión de la palabra al personaje por parte del autor. Dentro de las cuatro tendencias que menciona es la “Objetivo analítica” donde se aprecia una expresión impersonal con la voluntad de ceder la palabra al personaje en momentos de especial relevancia para la trama y cuando el contenido de sus palabras gira en torno a las grandes verdades de la existencia humana. La otra tendencia es la del “pensamiento en la narrativa impersonal” que se da en tercera persona, para ello Dorrit Cohn (1978) oferta tres categorías compositivas para la expresión del pensamiento en narrativa impersonal: psiconarración, monólogo citado y monólogo narrado, en tanto que Luis Beltrán (1992: 68) añade, por su parte, el discurso del personaje disperso en la narración (2013: 185).

En *Nuevos territorios del diálogo*, antología de diversos estudios en torno al diálogo, dirigida por Jean-Pierre Ryngaert (2013), se recurre a la teoría de Jean Pierre Sarrazac en la que resuena la figura del rapsoda. A partir de su condición rapsódica, el personaje puede ser testigo y actuante de la acción, lo que proporciona posibilidades de desdoblamiento y prueba que el personaje puede ser cada vez más testigo de sí mismo y de la acción en la que está contenido (2013:20), es decir, puede situarse fuera de sí, de manera impersonal. Por lo tanto, el diálogo ya no es ese diálogo confinado a la escena, entre los personajes, sino que amplía considerablemente, volviéndose heterogéneo y multidimensional.

Un nuevo reparto de voces se instala donde la voz del rapsoda se expresa, a través de las didascalias o los diálogos de los personajes. Siguiendo a Maeterlinck, que fue el primero en señalar la necesidad de ese “otro diálogo”, Sarrazac dice que se trata de un diálogo en segundo grado y otro mediatizado, pero se abren más modalidades, como ejemplo menciona todos los mestizajes del antiguo diálogo dramático con otros tipos como el filosófico o científico. Y concluye con que se tiene el derecho de preguntarse si el considerable empuje del monólogo no es un sino un síntoma de un fenómeno más fundamental: reconstruir al diálogo sobre la base de un verdadero dialogismo, es decir, hacer dialogar los monólogos (2013:20-22). Estas formas son, por lo tanto, junto al monólogo, las diferentes vías en las que se expresan los personajes, y son, en consecuencia, los nuevos territorios en los que se van a descubrir las manifestaciones impersonales.

En resumen, el personaje en su condición de vacío es acusado de ser sin sustancia, sin carácter y sin identidad, confronta a su propia nada y se pone en disposición del otro, es decir, que esa falta de carácter es precisamente eso único que tiene en común con los demás. Y en ese retiro es que alcanza su impersonalidad, por lo que se revela como un espectador pasivo e impersonal de la vida. Este vacío deberá leerse, según las tesis citadas, no como una desaparición, sino como una alteración que es externada a través de la fórmula de una emoción particular y humana, que además sería la condición poética de la obra. Y, finalmente, las vías estructurales en las que puede expresarse la impersonalidad del personaje en las dramaturgias modernas y contemporáneas serán el monólogo, los diálogos y las didascalias, con sus respectivas modalidades y alteraciones. Este juego dentro de la dramaturgia permite que en la función de teatro se experimente con el espectador, se enriquezca la escena y, sobre todo, que las narraciones sean una vía para compartir con el receptor un momento emotivo e impersonal.

Estas nuevas formas son frecuentes en la nueva dramaturgia–híbrida– mexicana, como se presenta en el capítulo dos de esta tesis, dedicado a la impersonalidad en el personaje posmoderno, en donde además de presentar los análisis a las obras *Tríptico sobre las despedidas*, de Imanol Martínez, y *Reflejos de ella*, de Fernanda Del Monte, la reflexión de esa categoría se nutre con ejemplos de otras obras escritas por mexicanos, como *Prohibido acostarse al sol* y *Producto farmacéutico para imbéciles*, de Verónica Bujero; *Lo que queda de nosotros*, de Sara Pinet y Alejandro Ricaño; y *Country*, de Juan Carlos Franco.

1.4 LA TRANSPERSONALIDAD EN EL PERSONAJE POSMODERNO

La cosa más bella que podemos experimentar es lo misterioso.
Es la fuente de toda verdad y ciencia.
Aquel para quien esa emoción es ajena,
aquel que ya no puede maravillarse y extasiarse ante el miedo,
vale tanto como un muerto: sus ojos están cerrados...
Albert Einstein

A partir de lo que Jean Pierre Sarrazac menciona en su ensayo “El impersonaje” y que es la cita con la que se abre la presente tesis: “lo que en un ser humano existe de “más irreducible” en realidad le escapa siempre y se sitúa fuera de él, en esa zona impersonal que tiene la vocación de devenir transpersonal y nos lleva a cuando Strindberg o Adamov “reivindican con vehemencia la subjetividad de su escritura, en realidad lo que tienen en mente es esta dimensión impersonal y transpersonal de lo humano. Dimensión en la que lo humano se encuentra finalmente en posición de testimoniar sobre el drama de la vida” (2006:366), es necesario situar el principio de este apartado en ese posicionamiento transpersonal que manifiesta el personaje posmoderno que es el objeto de este estudio.

El devenir transpersonal al que refiere Sarrazac en su ensayo es una manera de situarse fuera de sí, posicionarse a distancia de uno mismo. La sugerencia de la transpersonalidad del personaje que hace Sarrazac, se estudia aquí con apoyo en la teoría de Abraham Maslow a partir de los términos claves que rigen el desarrollo de su tesis: autorrealización, experiencia cumbre y jerarquía de necesidades, que abarca desde necesidades de la deficiencia a las necesidades del ser. La teoría psicológica de la transpersonalidad de Maslow parte de la idea de que toda disciplina que estudie la personalidad, debe comprender, además de las profundidades, las alturas que cada individuo es capaz de alcanzar. En lo que se refiere a ello, la transpersonalidad se traduce como experiencias que trascienden la habitual sensación de identidad, permitiendo experimentar una realidad mayor y más significativa (y esto abarca la autorrealización y la experiencia cumbre). Las experiencias transpersonales pueden definirse como las vivencias en las que el sentido de

identidad o del Yo se extienden más allá (trans) de lo individual o lo personal para abarcar aspectos más amplios de la humanidad.

Esta tesis se nutre de aportaciones teóricas de la psicología transpersonal para poder ir a observar esos personajes posmodernos en las escrituras dramático-narrativas y determinar si existen aspectos de este tipo en la condición posmoderna del sujeto a través de los personajes, como brevemente lo sugiere Sarrazac en su ensayo. Consciente de que el personaje limita su existencia a la ficción y sus acciones están ya determinadas por la acción o la historia, a partir de lo que César Oliva (2004) dice en *La verdad del personaje teatral*: que las circunstancias no lo condicionan como lo hacen con los seres humanos, pero sí lo definen. Bajo estas definiciones, se agrega que si este estudio aborda al personaje desde una óptica psicoanalítica es bajo la premisa que nos comparte Jean le Galliot en el marco de la relación entre el psicoanálisis y los lenguajes literarios, en el que nos dice que si el psicoanálisis es una tentativa para la interpretación del hombre, todo lo que concierne a él no se le debe escapar, por supuesto ni el arte ni la literatura y, de que “el verdadero valor del psicoanálisis literario reside en que nos da la audacia de quedarnos sólo frente a los libros, de reconocer en ellos nuestra propia imagen, y en que a partir de ese reconocimiento, podemos empezar a comprender el poder que tiene para nosotros” (2001:29).

La psicología transpersonal de Abraham Maslow ha sido uno de los modelos en psicología más controvertibles debido a que sus fundamentos no tienen origen en constructos científicos, sino esencialmente en principios filosóficos. Este modelo investiga los estados de conciencia no ordinaria, místicos y las condiciones psicológicas que obstaculizan estos logros transpersonales y el vital desarrollo humano. Es decir, que la búsqueda del estudio de la Transpersonalidad de Maslow no aísla las verdades psicológicas de las cuestiones filosóficas, al contrario, para él “La psicología debe aceptar todo lo que la conciencia humana le entrega, incluso las contradicciones y lo ilógico, los misterios, lo vago, lo ambiguo, lo arcaico, lo inconsciente y todos los otros aspectos de la existencia difíciles de comunicar”. (2008:16).

La importancia de la selección de este enfoque radica también en que tiene influencias relevantes de otras disciplinas, desde el psicoanálisis, la antropología social, la psicología de la Gestalt y la obra del neurofisiólogo Kurt Goldstein (2008:459). Maslow consideró al psicoanálisis como la mejor psicoterapia existente y el mejor sistema para analizar la psicopatología, pero pensaba que enfatizaba demasiado los aspectos negativos del hombre y no lo describía

completamente; de la antropología social le interesaba principalmente la conexión cultural-personalidad y la aplicación de las teorías que aporta el psicoanálisis al análisis de la conducta en las culturas; de la psicología de la Gestalt tomaba en serio los conceptos de la totalidad y los patrones en la percepción y la idea de que el organismo es un todo unificado y que lo que sucede en cualquiera de sus partes afecta a todo el organismo (2008:460).

Con Goldstein coincidía en concebir a la autoactualización no como la solución de los problemas y las dificultades de la persona; al contrario, decía que el crecimiento es a veces doloroso. Goldstein escribe que son las capacidades del organismo las que determinan sus necesidades. Por ejemplo, tener un aparato digestivo convierte el comer en una necesidad; los músculos requieren movimiento. El pájaro necesita volar en la misma medida en que el artista necesita crear, aun cuando la creación se acompañe de luchas dolorosas y grandes esfuerzos. Maslow manifestaba que la motivación para el desarrollo era relativamente débil en comparación con las demás necesidades y que las influencias negativas del pasado, la presión de la sociedad y los mecanismos de defensa limitan e impiden el desarrollo. Además de los mecanismos de defensa señalados por el psicoanálisis, añadió la desacralización (desinterés y falta de seriedad al tratar con las cosas) y el complejo de Jonás (el rechazo al tratar de darnos cuenta de nuestras capacidades totales), por lo que logró integrar en un solo modelo los enfoques de las principales corrientes psicológicas (2001:461).

En *La personalidad creadora*, libro escrito en 1983, Maslow (2008) enlista las circunstancias y las condiciones en que debe darse la actitud creativa para que pueda llegar a ser una experiencia cumbre. Todo el proceso que comparte conduce a una fusión entre la persona y su mundo, y que incluso se puede investigar como un isomorfismo, como un moldearse recíprocamente, un ajustarse y complementarse mejor el uno al otro, cita una frase de Hokusai para ejemplificarlo mejor: “si quieres dibujar un pájaro, debes convertirte en pájaro” (2008:98). Se trata de perderse en el presente, con la capacidad de intemporalizarse, desinteresarse, ponerse fuera del espacio, de la sociedad, de la historia:

Se la describe siempre como una pérdida del sí mismo o del ego, o a veces, como una trascendencia del sí mismo. Hay una fusión con la realidad observada... una unidad donde existía una dualidad, una especie de integración del sí mismo con el otro. Se habla universalmente de la visión de una verdad anteriormente oculta, de una revelación en el sentido más estricto,

un despojarse de velos y finalmente, la experiencia toda se vive, casi siempre, como beatitud, éxtasis, raptó, exaltación (2008:88).

Retomando la teoría de Sarrazac sobre la impersonalidad como el situarse fuera de sí, Maslow se refiere a una trascendencia del ser, que de cualquier modo sigue siendo una experiencia que renuncia a lo personal. Se trata de distanciarse y estar en el presente y que se puede experimentar en el momento creativo.

En un ensayo sobre filosofía de la educación titulado “La muerte de las luciérnagas”, Fernando Bárcena plantea la experiencia del aprender como una temática central para una filosofía de la educación atenta al tiempo presente, propone pensar el aprender como un momento súbito o como una toma de conciencia recorrida por la “persuasión” y por el “extrañamiento”, pensada como una relación singular con lo que nos pasa. Y luego, continúa, “si afirmamos la vida viviéndola, porque el cuidado de la vida, el cuidado de sí, se forja a cada instante: aquí y ahora; en el instante presente, que es la dimensión más frágil del tiempo. Se trata de agenciarnos del presente y saber administrarlo”. Este aprender, al que refiere Bárcena, requiere dos cosas: un acto de afirmación de la vida, mediante la persuasión, que permita hacernos presente en el presente, y una relación de extrañamiento, que impida que aceptemos nuestra época sin más (2012: 401). La educación, para él, “tiene que ver con un arte de vivir; pero ese arte –ese dar forma y figura a nuestra vida, que, porque somos mortales, frágiles y dependientes, a cada momento se nos escapa–, no es otra cosa que la capacidad de mantenernos en relación armónica (ética y estética), con lo que ignoramos” (2012: 401).

El arte de la persuasión en la tesis de Bárcena es primordial para la experiencia en el presente -que se vincula directamente con la experiencia cumbre descrita por Maslow-. Bárcena, siguiendo a Paul Valéry, señala que en el siglo XX y XXI se está en una crisis espiritual¹⁰, por lo que propone contemplar esta crisis por la falta de la persuasión y el extrañamiento en la experiencia sucedida en el presente y realiza una aproximación de esta en tres niveles de análisis,

¹⁰ Valéry dice: “nous autres”, o sea: nous-mêmes, habitantes del siglo XX, habitantes ahora del siglo XXI, podríamos decir, sabemos que vamos a morir, lo que significa, en las condiciones actuales, que podríamos autodestruirnos. Antes era la guerra. Ahora, lo sigue siendo: guerras con y sin imágenes. Y otras guerras, otros virus que nos infectan. Las soluciones totalitarias sobreviven a sus propios regímenes. Es un virus letal. Un virus que Valéry describe en términos de una crisis espiritual: “Lo que da a la crisis del espíritu su profundidad y gravedad, es el estado en el cual ella ha encontrado al paciente” (2012:396)

retomando algunas sugerencias de Valéry, del filósofo Edmund Husserl y de Carlo Michelstaedter, un estudiante de filosofía (2012: 396).

De las sugerencias planteadas por estos pensadores, se retoma la cita que comparte de Michelstaedter quien dice que “los hombres viven pensando en un futuro que nunca llega; viven la vida *entre-tanto*, pendientes más del ansia de haber vivido que del propio vivir. Los hombres no están persuadidos (la persuasión es la posesión presente de la propia vida), algo muy distinto a la retórica o el conjunto de saberes, instituciones, políticas, morales que diluyen en nosotros la propia experiencia de la vida”. Y parece aún más interesante el ejemplo que retoma de la novela *Otro mar* de Claudio Magris:

Enricista y filósofo, viaja a Sudamérica y desaparece en la remota Patagonia. Su amor por la filosofía es amor por una sabiduría que quiere ver las cosas lejanas como si estuvieran próximas y presentes, es el amor que le empuja a abdicar del ansia de aferrarlas, el ansia por dejarlas ser y alegrarse de su existencia... Al “salir afuera” Enrico busca formarse rompiendo con los lazos familiares que no le instruyen, que le impiden aprender de verdad. Sus amigos le dicen: “Tú sabes situarte por entero en el presente [...] navegas por el mar abierto sin buscar temeroso el puerto y sin empobrecer la vida con el temor de perderla”. Enrico está convencido (él mismo ha tomado conciencia también) del ejercicio de persuasión de su amigo Carlo: el hombre libre a “quien las cosas dicen ‘eres’ y que goza solo porque es, sin temer ni pedir nada, ni la vida ni la muerte, plenamente vivo siempre y en todo instante, incluso en el último” (2012: 398).

Con el momento cumbre que se experimenta solamente en el presente, se retorna a la condición del situarse fuera de sí y de entender desde este enfoque a la condición transpersonal, con la persuasión y el extrañamiento que Bárcena subraya en su tesis, y también, no menos importante, el distanciamiento que debe suceder con ese instante presente, que además es fugaz.

En ese distanciamiento y atendiendo lo que Bárcena señala en relación con el título de su ensayo, que “es un diagnóstico del tiempo presente y enuncia la posibilidad de una relación de pura `contemporaneidad` con él”, el ser contemporáneo sería “tener conciencia de una

relación de distancia y extrañamiento con el propio presente, o dicho en otros términos, con el espíritu de la época. Lo contemporáneo es lo "intempestivo", y alude a las consideraciones intempestivas que hace Nietzsche,¹¹ que implica un ajuste de cuentas con el presente" (2012: 400). Bárcena subraya que es justamente a través de esta diferencia, de esta distancia y de este extrañamiento, que existe la capacidad de percibir y entender el propio tiempo. En este sentido, "ser contemporáneo supone el establecimiento de una relación con el propio tiempo que nos adhiere a él a través de una distancia. En esta distancia, el contemporáneo da la mirada en su tiempo para captar en él el lado sombrío que se oculta tras una exposición lumínica que, por excesivamente poderosa, termina por cegarnos". Es el que no se deja cegar por las luces de su tiempo logrando distinguir en ellas su íntima oscuridad. Y reafirmando nuevamente el título de su ensayo "La muerte de las luciérnagas" cita a Didi-Huberman:

decir sí en la noche atravesada de destellos no es contentarse en describir el no de la luz que nos ciega. El contemporáneo no se limita a ver el presente desde el ángulo de una destrucción, o de una imposibilidad radical, de la experiencia. Su distancia con el presente, en realidad, distingue pequeños destellos, como podemos en la noche distinguir el brillo de las luciérnagas (2012: 400).

Para Bárcena, la importancia fundamental de su tesis y gran parte de su trabajo como filósofo es la defensa del aprendizaje, pero el "aprender, no en el sentido de aprender más cosas, o de estar más informado, sino en el sentido de ese tomar conciencia de cómo son las cosas y nosotros en ellas, en relación con el mundo" (2012: 403). De ahí que, como él mismo señala, la desaparición de las luciérnagas es la metáfora de una caída, de la pérdida irreparable, en la historia cultural y política moderna, de los pequeños gestos de luz que nos iluminan, y que siempre son el resultado de una relación de experiencia con el mundo (2012: 399).

¹¹ En la *segunda intempestiva*, dedicada a la historia, Nietzsche realiza ese ajuste de cuentas con su tiempo tratando de identificar como un mal aquello de lo que su época se siente orgullosa, la cultura histórica: "Quien es incapaz de instalarse, olvidando todo lo ya pasado, en el umbral del presente, quien es incapaz de permanecer erguido en un determinado punto, sin vértigo ni miedo, como una diosa de la victoria, no sabrá lo que es la felicidad, o lo que es peor, no hará nunca nada que haga felices a los demás" (2012: 400)

En esta misma línea, la luz fugaz de la luciérnaga significa para este estudio también una metáfora de la experiencia cumbre, de la transpersonalidad, comprendida desde su intensidad como experiencia, pero también de su relatividad en el tiempo. De ahí la relevancia del presente, que tiene que ver con “lo que tenemos delante, lo que está a nuestro alcance y es tangible a nuestros cuerpos; pero el presente es, al mismo tiempo, una dimensión temporal de lo más huidiza: pues basta con decir “ahora” para que ya se haya esfumado definitivamente” (2012:394).

En cuanto a este tipo de experiencia, Maslow señala que una persona sabe de algún modo que no puede intentar prolongar un estado o condición de conciencia que no está destinado a durar más que en el recuerdo persistente de la aceptación total que conlleva. Una experiencia cumbre es la toma de conciencia de que lo que debería ser es, de una forma que no requiere anhelos ni evoca tensión para que así sea. Dice a los hombres algo acerca de sí mismos y acerca del mundo que es la misma verdad, y que se convierte en el eje de valor y principio ordenador para la jerarquía de significados. Es la fusión de sujeto y objeto que no implica pérdida de subjetividad, sino que más bien parece su extensión infinita (2008:13).

Los sueños, las fantasías, el arte, los mitos y leyendas conforman una región intermedia donde se encuentran el deseo con las posibilidades manifiestas de su expresión, a partir de lo cual, el material inconsciente asume una gramática y una semántica que permite su intelección analítica. El mito retorna a su condición esencial de explicación primera y última del mundo y de la vida, aunque sin la ingenuidad original que le caracterizó, porque el mito para Freud no es una verdad enunciada, sino una verdad velada que es necesario desentrañar; es una construcción social sustentada en una vivencia óptica que remite a un deseo colectivo y prohibido de naturaleza filogenética, que encuentra en parte su realización en la propia dimensión mítica y en la fantasía (Martínez, 2012:66).

Paul Cézanne, aquel maestro de la atención profunda y contemplativa, dijo una vez que podía ver el olor de las rosas. Dicha visualización de las flores requiere de una tensión profunda. Durante el estado contemplativo se sale en cierto modo de sí mismo y se sumerge en las cosas. Merleau-Ponty describe la mirada contemplativa de Cézanne sobre el paisaje como un proceso de desprendimiento o de desinteriorización. “Al comienzo trataba de hacerse una idea de los estratos geológicos. Después ya no se movía más de su lugar y se limitaba a mirar, hasta que sus ojos, como decía madame Cézanne, se le salían de la cabeza (...) el paisaje se piensa en mí, yo soy su conciencia” “sólo la profunda atención impide la versatilidad de los ojos” y origina el

recogimiento que es capaz de “cruzar las manos errantes de la naturaleza”. Sin este recogimiento contemplativo, la mirada vaga inquieta y no se lleva nada a expresión. Pero el arte es un “acto de expresión” (Han, 2010:57)

Para ello Maslow diferencia las experiencias cumbre de las experiencias de meseta, las primeras consisten en momentos alegres y emocionales, experimentadas como una “elevación” que puede durar minutos o unas horas; las segundas son experiencias más estables y duraderas, implican un cambio fundamental de actitud que afecta a la totalidad de nuestro punto de vista y crea una nueva apreciación y más intensidad en el conocimiento del mundo. En las experiencias de meseta la serenidad se impone sobre las emociones intensas (y esa es su gran ventaja sobre el clímax, el orgasmo, la cumbre), poseen una esencia cognoscitiva, representan un testimonio del mundo. La experiencia de meseta es un testimonio de la realidad, pues comprende lo simbólico, o lo mítico, lo poético, lo trascendente, lo milagroso, lo increíble... en este tipo de experiencia hay un sentido de certeza (2001:491).

Según Hinkelammert (1996), el sujeto es una ausencia que grita y resiste la dominación del sistema social, por tanto, es utopía, trascendencia y realización. Sin embargo, el anhelado reino de la libertad es tan sólo un esquivo horizonte en pos del cual se emprende la marcha a ese imposible lugar, y es en esta incesante búsqueda donde reside la posibilidad transformadora del sujeto respecto de sí mismo y de su realidad. Las utopías sociales nunca podrán satisfacer el deseo, que siempre posará su mirada más allá, forzando, de esta manera los horizontes (65).

Para desarrollar su teoría, Maslow se limitó de manera premeditada al estudio de personas relativamente carentes de neurosis y trastornos emocionales y descubrió que los sujetos sanos, desde el punto de vista psicológico, eran independientes y se aceptaban a sí mismos, tenían pocos conflictos y podían gozar tanto del esparcimiento como del trabajo. Los sujetos autoactualizados podían disfrutar de la vida pese al dolor, las decepciones y las penas. Había en sus vidas cosas que le interesaban y padecían menos temores (2001: 464).

Además de estas experiencias que él llama “Cumbre” o de “autorrealización” y que empatan perfectamente con la actitud creativa, la teoría de la transpersonalidad hace referencia

a algunas ausencias y necesidades padecidas por el ser humano. Las ausencias y necesidades que, según Maslow, experimentan las personas antes de poder llegar a un estado de autoactualización (de transpersonalidad) pueden ser de tipo fisiológico, de seguridad, de pertenencia y amor, de estima; de acuerdo a esta escala Maslow expone la pirámide de las necesidades.¹²

Aunque son pocas las probabilidades de llegar a la cúspide de la pirámide, una vez cubiertas estas necesidades, podemos ascender a la autoactualización; sin embargo, no es un estado estático. Más bien, es un proceso continuo en el que se utilizan las propias capacidades de manera plena, creativa y gozosa. Maslow también manifestó profundo interés en las implicaciones sociales de su teoría, especialmente la *eupsiquia*, término que confirió a una sociedad ideal, porque creía en la posibilidad de tener una sociedad de individuos sanos, en la que todos buscaran el desarrollo y la satisfacción de su trabajo como de su vida personal; y la sinergia, o cooperación dentro de la sociedad, término empleado primero por la maestra de Maslow, Ruth Benedict, para aludir al grado de cooperación impersonal y armonía que hay en el seno de una sociedad. (2001:474)

Uno de los argumentos de esta pirámide, según Maslow, es que constantemente deseamos algo y solo en raras ocasiones alcanzamos una satisfacción completa, es decir, una que

¹² Las necesidades fisiológicas incluyen el hambre, la sed, el abrigo, el sexo y otras necesidades corporales. Las de seguridad son relacionadas a la protección de daños físicos y emocionales. Las necesidades sociales incluyen afectos, la sensación de pertenencia, de aceptación y amistad. Las de Ego o Autoestima tienen que ver con factores internos de estima, como el respeto a uno mismo, la autonomía y los logros; y factores externos como el status, el reconocimiento y la atención. Finalmente, las de autorrealización las define como el impulso de ser lo que se es capaz de ser; incluye el crecimiento, alcanzar el potencial de uno y la autosatisfacción (2001: 462-463).

Cuando las necesidades biológicas no se cubren de manera adecuada, la persona dirige casi todas sus energías a satisfacerlas. Maslow señala que a la persona que literalmente muere de sed, no le interesa satisfacer ninguna otra necesidad. Sin embargo, no bien se aplaca esta falta abrumadora, pierde importancia, lo cual da lugar a la satisfacción de otras necesidades. Pero también Maslow menciona que deben satisfacerse algunas necesidades de orden psicológico a fin de preservar la salud; estas son de seguridad, integridad y estabilidad; de amor y sentido de pertenencia; y de estima y respeto a sí mismo (2001:462).

Por necesidades de seguridad Maslow alude al menester del individuo de un entorno relativamente estable, seguro y predecible para vivir. Todos tenemos necesidades básicas de estructura, orden y límites. Las personas necesitan liberarse de temores, angustias y caos. Al igual que con las necesidades fisiológicas, la mayor parte de las personas requieren una sociedad estable, bien gobernada y que brinde protección (2001: 462). Las necesidades relacionadas con el sentido de pertenencia y el amor son aquellas que nos motivan a la búsqueda de relaciones íntimas y de sentirnos parte de diversos grupos, como la familia y los compañeros. Estas necesidades, escribe Maslow, se ven cada vez más frustradas en una sociedad que, como la nuestra, privilegia la movilidad y el individualismo. Además, la frustración de estas necesidades suele ser una de las causas de la inadaptación psicológica (2001:463).

Maslow concibe dos tipos de necesidades de estima, el deseo de sobresalir y en segunda el reconocimiento y apreciación de nuestros méritos. Pero también dice que aunque se satisfagan estas necesidades, las personas siguen sintiéndose frustradas e incompletas a menos que experimenten la autoactualización, es decir, que aprendan a explorar sus talentos y capacidades, no sin antes aclarar que todos tenemos diferentes anhelos, mientras que para uno el ser padre sea su objetivo prioritario, para otros puede ser sobresalir como atletas o pintores (2001:464).

carezca de metas y deseos. La jerarquía de necesidades representa, pues, un intento de predecir la forma que adoptan los deseos una vez que las necesidades son satisfechas y no dominan más la conducta. Hay muchas excepciones, especialmente en la cultura occidental, en la que las necesidades más básicas son colmadas de manera parcial, y aun así, sirven para motivar sin que por ello predomine en la psique. Maslow creó su jerarquía como parte de una categoría general de la motivación, más no como un predictor preciso de la conducta individual. En su teoría, consideraba la orientación humanista como una estructura supraordenada más amplia, capaz de integrar el conductismo, el psicoanálisis y otras perspectivas teórico-metodológicas. Se oponía a las dicotomías y abogaba por el estudio de la complementariedad de los diversos enfoques (2014:193).

Maslow propuso que la psicología combinara las observaciones objetivas con la introspección, e hizo hincapié en el uso de datos humanos como fuente de la psicología humana. Su contribución esencial consistió en concentrarse en el estudio de individuos psicológicamente sanos, y de su amplio estudio con personas autorrealizadas que habían experimentado estados místicos espontáneos o experiencias cumbre, concluyó que estas no debían considerarse fenómenos patológicos, sino que estaban relacionados con una tendencia a la autorrealización. También afirmaba que los seres humanos están dotados de una jerarquía innata de valores y necesidades superiores y de sus correspondientes tendencias a alcanzarlos (2014:194).

La psicología transpersonal es fundamentalmente una psicología humanista. Este movimiento (humanista), hace hincapié en la importancia central de los seres humanos como objeto de estudio, y subraya su libertad y potencial para el desarrollo. En este punto es necesario precisar que el enfoque humanista es holístico, estudia a los individuos como organismos unificados, en lugar de considerarlos como una serie de partes independientes. Cualquier acontecimiento que afecte al sistema afecta a la totalidad de la persona. Esta corriente rechazó el modelo del hombre como máquina y el mecanicismo determinista, y recibió la influencia de la teoría general de sistemas, la cibernética, la teoría de campo y la psicología de la gestalt alemana (2014:194).

A partir de la teoría de Abraham Maslow sobre los estados cumbre, se seleccionaron aportes importantes a los estudios sobre la transpersonalidad, como los de Iker Puentes, Stanislav Grof y Aldous Huxley. Estas investigaciones se han reflexionado y se han organizado diferentes experiencias en los estados de transpersonalidad que pueden manifestar los personajes

posmodernos en la medida en que se encuentren inmersos en el presente, con la desvinculación personal que conlleva que equivale a la disolución de su propia identidad para encontrarse en un estado de subjetividad en su relación con el mundo. Ya sean alcanzados a través de experiencias positivas o en momentos de caos.

La tesis *Complejidad y psicología transpersonal: caos, autoorganización y experiencias cumbre en psicoterapia* de Iker Puente (2014) reúne las características y etapas de los estados modificados de consciencia estudiados por la psicología transpersonal. Siguiendo su tesis, esta corriente humanista afirma que en los estados modificados de consciencia se producen cambios en el flujo del pensamiento, en la percepción de la realidad y a nivel emocional y que en estos estados pueden ocurrir experiencias de catarsis y, sobre todo, experiencias místicas o extáticas, que diversos autores han definido como religiosas, trascendentes, transpersonales o experiencias cumbre. En estas vivencias el mundo se percibe como una totalidad, en la que el propio individuo está inmerso. Se produce, al mismo tiempo, una sensación subjetiva de unidad, en la que el Yo individual se diluye, desapareciendo toda distinción significativa entre el Yo y el mundo exterior. Y aunque esta experiencia es vivida por la persona como algo positivo, y autores como Maslow señalan que puede tener efectos beneficiosos y terapéuticos, también existe una disolución del Yo previa a la sensación subjetiva de unidad, que puede ser vivida por el sujeto como un momento de caos, de desequilibrio y desestructuración, de pérdida de los puntos de referencia habituales, que diversos autores se han referido a esta experiencia como “muerte del ego” (2014: 4).

En *La mente holotrópica* Stanislav Grof (1994) subraya que la década de los cincuenta y de los sesenta se vio convulsionada por el resurgimiento del interés por las filosofías y las prácticas orientales, el chamanismo, el misticismo, la psicoterapia existencial y la exploración de las profundidades del psiquismo humano (35). Grof remarca la importancia de las antiguas culturas preindustriales, quienes tenían en gran estima a los estados no ordinarios de conciencia, los consideraban instrumentos eficaces para conectar con las realidades sagradas, con la naturaleza y con los demás y, en consecuencia, los empleaban para detectar las enfermedades y para curarlas. Por otra parte, Aldous Huxley ofrece una reflexión sobre los estados de conciencia alterados, al igual que Grof, enfatiza en la importancia que las antiguas culturas daban a estas experiencias. Huxley consume la mescalina, el principio activo del peyote, con el fin de experimentar y estudiar un estado de conciencia alterado: “para quienes teóricamente creen lo que en la práctica saben

que es verdad, concretamente que hay un interior para la experiencia, lo mismo que un exterior, mediante hipnosis o la autohipnosis, por medio de una meditación sistémica o también tomando la droga adecuada, es posible cambiar el modo ordinario de conciencia hasta el punto de quedar en condiciones de saber, desde dentro, de qué hablan el visionario, el médium y hasta el místico” (2016: 22).

Estas aportaciones teóricas se han seleccionado de acuerdo a la sugerencia de Jean Pierre Sarrazac, que invita a interpretar al personaje en esos confines donde se ausenta la personalidad. La transpersonalidad que se analiza en los personajes posmodernos de acuerdo a los planteamientos psicológicos de Maslow y de otros autores se observan en una dramaturgia mexicana que muestra una estética que rompe la lógica tradicional y emplea recursos propios de otros géneros como la narración o, incluso, el collage o la fragmentación, experimentaciones que permiten mostrar la representación de otras dimensiones, como la fantasía, los sueños o las trascendencias que suceden a través de estados alterados de la conciencia humana.

1.5 LA FRAGMENTACIÓN DEL PERSONAJE POSMODERNO

... la vida del espíritu sólo conquista su verdad
cuando éste se encuentra a sí mismo en el absoluto desgarramiento
T.W. Adorno

En una entrevista que hace Jerónimo López a Juan Pablo Heras, el dramaturgo responde en cuanto al planteamiento del personaje posmoderno en la dramaturgia que “se trata constante e infructuosamente de construir un relato de sí mismo, una identidad de palabras, si se quiere, que le sitúe en un mundo cuyos contornos se evaporan. En esa búsqueda subyace la sospecha de que ni siquiera él mismo se escapa de la indefinición de su entorno”. De estas primeras líneas se resalta la frase “ni siquiera él mismo se escapa de la definición de su entorno”, porque el estado del sujeto en una época posmoderna se encuentra condicionado a un ambiente que se evapora, a un mundo líquido, como lo dijera Bauman¹³. Un mundo en que -siguiendo a Heras- las líneas marcadas por la moral predominante no sirven más que para calmar temporalmente la incertidumbre de sus pasos: “Al personaje posmoderno siempre se le abren precipicios al borde de sus pies. Y en reconstruir esa mirada e imaginar puentes de niebla para saltar los abismos se dirige el esfuerzo del dramaturgo”(2009).

Respecto a estas nuevas formas de creación dramática en las que se experimenta este estado posmoderno, Pablo Heras dice que el trabajo del dramaturgo consiste en encontrar la forma que mejor se adecue al contenido: “Muchas de las propuestas formales de la vanguardia teatral actual parecen innovadoras solo en la medida en la que el receptor ignora la tradición, puesto que tanto los recursos del teatro posdramático como los del teatro más “aristotélico” sirven para dar fe del mundo y comunicar nuestras preguntas al lector-espectador, no para buscar una respuesta, sino para compartir la mirada”. Es desde los recursos particulares del teatro

¹³ Zygmunt Bauman, acuñó el término de modernidad líquida a los tiempos actuales, basándose en los conceptos de fluidez, cambio, flexibilidad, adaptación, entre otros. Bauman afirma que lo “líquido” es una metáfora regente de la época moderna, ya que esta sufren continuos e irreversibles cambios.

posdramático, especialmente en su discurso, para dar fe del mundo, que se observa al personaje en esas dramaturgias, como un sujeto posmoderno y fragmentado.

El personaje en un estado de fragmentación da cuenta de la realidad fragmentada y caótica de la posmodernidad. Parafraseando las palabras de Sarrazac, la crisis del drama (donde se fragmenta el personaje) es una metáfora de la relación del ser humano con el mundo. Desde esta óptica metafórica se intenta reflexionar sobre el sujeto fragmentado, para, más adelante, observar al personaje.

Las causas de la fragmentación en el sujeto contemporáneo tiene directamente que ver con su historia y la época posmoderna. El ser, su subjetividad, es ese resto, eso “otro” sin definir y cuyo origen y existencia generalmente se ignora, pero está omnipresente en nuestros anhelos, pensamientos y acciones. No se trata de una esencia o de una sustancia al margen de la realidad social, se trata más bien de aquello que la sociedad y la cultura proscriben y que emerge como un poderoso deseo, el cual, por imperio de la represión, retorna como inconsciente (2016:61)¹⁴. Desde esta perspectiva se presenta más adelante –en el capítulo dedicado a la fragmentación del personaje– una reflexión en torno al valor del fragmento.

La posmodernidad es una condición que deviene de la modernidad que, según Mario Magallón “trae como consecuencia la subjetivación, entendida como la penetración del sujeto en el individuo y, parcialmente, la transformación del individuo en sujeto” (2013: 384). La modernidad ha sido entendida por algunos especialistas como fragmentación, disociación, por su carácter excluyente. Pero la modernidad, dice Magallón, no tiene una definición precisa; más aún, no es fácilmente definible, solo es posible acercarse a ella para su estudio por algunos de sus atributos comunes¹⁵ que funcionan como elementos disgregadores en la llamada

¹⁴ Lo subjetivo es lo inédito en la constelación social, una huella y marca diferencial que se instala en una vacuidad que el entramado social no puede obturar. Surge de una demanda que denota una ausencia, una carencia y una falta de naturaleza inconsciente que tiene consecuencias para el sujeto y para la propia estructura social. (2016: 65). Para Bourdieu (2000), la transmisión y reproducción del pensamiento dominante obedece a un sistema de estructuras inscritas en los cuerpos y las cosas, cuyo poder emana no tanto de una lógica argumental, sino de la reiteración misma que crea una condición dada, una especie de compulsión a la repetición inconsciente. Son esquemas de pensamiento, percepción, sensación y acción que se inscriben en las cotidianidades y en las subjetividades estableciendo a su vez verdades, certezas y creencias. El sujeto como tal es producido por esta reiteración social, y sólo el deseo inédito rompe la armonía o mejor dicho la monotonía societal, rasgando la estructura social y el orden simbólico inherente (2016:61).

¹⁵ Como: la racionalidad, la libertad, la justicia, el progreso, la historicidad, la objetividad, la subjetividad, la totalidad y las totalizaciones, lo superior, lo inferior, la temporalidad, la continuidad, el retroceso, la existencia, la vida, la diversidad, la nación, la etnia, el Estado y las instituciones, etc. (2013:384)

posmodernidad, la que de acuerdo con algunos estudiosos, se expresa en la fragmentación discursiva, en la dispersión, en la defensa de las naciones étnicas en donde se potencia el “espíritu de la tribu”, en el dominio del eclecticismo y del “neobarroquismo”, en la oposición al concepto de totalidad, en donde se ha declarado la muerte de la metafísica, de la ontología, del Ser, del sujeto, de Dios y el “fin de la historia” (2013: 384).

La posmodernidad colocó a la Razón y a las racionalidades regionales que la constituyen en una “lógica ineluctable”, donde la razón aparece, pero sin sujeto. De este modo, la lógica de la fragmentación es la forma opuesta a la lógica sistemática y coherente (2013:386)¹⁶. Las particularidades del sujeto posmoderno devienen desde las preocupaciones por la “cientificidad” de las filosofías en el siglo XX, desde diversas posiciones teóricas e ideológicas que colocaron al ente, al Dasein, a la existencia, como un ser que pierde su razón de “ser en el mundo”, para aparecer como un “ente seriado”, masificado, allí donde el sujeto ya no establece relaciones libres con los otros y no realiza esa acción vital a su ser, a su existencia, al “mitdasein” —al ser con los otros—, ente social que ontológicamente es el fundamento del sujeto y del yo (2013: 387). De ahí que la filosofía occidental, después de la avalancha de la posmodernidad y del “pensamiento débil”, empieza, aunque temerosamente, a mirar en retrospectiva los viejos temas y problemas filosóficos en la búsqueda de respuestas a la realidad en que los sujetos sociales se encuentran inmersos (2013: 389).

El sujeto cartesiano, el sujeto trascendental kantiano, el sujeto de la historia marxista, esas diversas formas en que el sujeto fue presentado por el Occidente y que trascendió históricamente al resto de las naciones, se encuentra en crisis¹⁷ (2013: 397). Pero desde la concepción de totalidad, podemos decir que la sobrevivencia de la naturaleza y de la humanidad, entendida esta última como la suma de los sujetos contenidos en el sujeto, necesariamente tiene que pasar por la recuperación del sujeto en sus diversas manifestaciones, lo cual supone la

¹⁶ Una razón sin sujeto es una racionalidad que no implica responsabilidad ni compromiso, sino una idea que se diluye en un individualismo extremo, sin ética ni compromiso social, sin política, y, en la medida en que no hay responsable, pierde su razón de ser. Es esta situación práctica e ideológica, y teóricamente fragmentada, lo que en la actualidad parece consolidarse, en donde ni siquiera tienen sentido los valores humanos más queridos (pero tampoco los no queridos como los desvalores, los antivalores); más aún, resulta difícil plantear estrategias para prevenir o prever los peligros que hoy asechan a la Razón, pero sin sujeto (2013:386).

¹⁷ Esta supuesta fe en la Razón se ha mercantilizado, ya no es otra cosa que la de la racionalidad del mercado predicada por el neoliberalismo, cuyas cualidades mágicas se presumen con la capacidad de transformar los vicios privados en virtudes públicas, la búsqueda del interés en el desarrollo y de un supuesto interés común (2013:397).

afirmación de su mismidad y la alteridad de la naturaleza como su condición de posibilidad. Hablar de la humanidad como sujeto implica homogenización dentro de la unidad de lo humano en lo diverso. De ahí que Magallón asegure que una nueva articulación del sujeto necesariamente se tiene que construir desde la fragmentación: “Es un esfuerzo por constituir un sujeto que le dé identidad desde una propuesta teórica que maximice sus posibilidades de articulación como la condición de construcción de la identidad misma”¹⁸ (2013:398).

Al igual que este sujeto, en el teatro, el personaje también se encuentra en crisis. Se muestra en diálogo con la realidad, con la intención de desvelar el mundo, pero también reconstruirlo. En este sentido, el teatro posdramático que se estudia es un teatro discursivo cuyo discurso lo lleva el personaje, que de acuerdo con Agustina Aragón pretende reconstruir el mundo. Esta autora afirma que para revelar lo que realmente es el mundo, hay que desvelar sus antagonismos: clases, individuos, ideas, realidades... (2014:09). Ya en el primer párrafo de este apartado, Pablo Heras dice específicamente que el dramaturgo reconstruye esa mirada del sujeto, que el teatro sirve para dar fe del mundo y comunicar nuestras preguntas al lector-espectador, pero no necesariamente para buscar una respuesta, sino para compartir la mirada.

Si la posmodernidad, de acuerdo con Mario Martínez (2016), designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX, más precisamente en palabras de Lyotard (1989): “Simplificando al máximo, se tiene por ‘postmoderna’ la incredulidad con respecto a los metarrelatos”; de este modo, la crisis responde a un fenómeno donde se carece de los soportes para explicar la realidad en un mundo donde se había prometido la comprensión de la totalidad de forma homogénea y verdadera (2014:21), como correspondencia emerge un sujeto que no es ya un individuo que no se identifica homogéneo, sino que más bien es un sujeto que muestra toda la fragmentación que lo determina.

Por su parte, Cortés y Aza dicen que “al cambiar los ideales de una sociedad, se altera también su funcionamiento psíquico. Y los nuestros no solo han cambiado radicalmente durante la segunda mitad del siglo XX, sino que están sometidos a un proceso de continua ampliación y

¹⁸ La organización global de los sujetos puede enfrentar problemas que engloban la identidad cultural, con su espontaneidad, fragmentaria y coyuntural, como sus preocupaciones ligadas a la cotidianidad. Es aquí donde los sujetos construyen sus personajes de identidad y de conflicto, aun cuando no sobrepasen las reglas de reproducción del orden social (2013: 398)

cuestionamiento. La persona vive inmersa en una construcción y reconstrucción continua, sin un eje claro de sí misma” (Gergen, 2006). Al buscar un por qué, es inevitable pasar por las características de la época que ha presenciado este proceso: la posmodernidad (2015:473). La tesis de estos autores ahonda en las implicaciones culturales y psicológicas de un triángulo conceptual: el Yo, la identidad y la personalidad¹⁹, estos tres aspectos son modelados en el entorno posmoderno. Un yo inmerso en la cultura globalizada está en continua conexión con distintos elementos e influencias de todo el planeta, vive enfrentado a una enorme gama de realidades, sujetos y circunstancias. Es decir, que nuestro número de referentes vitales multiplica con creces a los de nuestros antepasados. De acuerdo con Gergen (2006), Cortés y Aza dicen que, gracias a las tecnologías de la comunicación y el transporte, hemos conocido una cantidad exponencial de referentes que acaban por convertirnos en “pastiche, imitaciones baratas de los demás”. Como consecuencia, la persona puede encontrar difícil alcanzar una sensación unitaria de sí, una vivencia de identidad definida con caminos y comportamientos que desea seguir con certeza (2015:474).

De acuerdo nuevamente con Gergen (2006), para Cortés y Aza, la posmodernidad, lejos de la confianza en grandes principios objetivos y en donde la percepción subjetiva de cada persona ha pasado a ser respetada y la diversidad que esto supone, tomada como un aspecto positivo, propicia un telón de fondo inmejorable para que el individuo se viva como protagonista y constructor de su propia existencia, sin embargo, advierte que quizá la supuesta autonomía posmoderna implique fenómenos no necesariamente positivos para nuestra salud psicológica. Citando a Pérez Urdániz et al (2001), definen varios rasgos culturales como relevantes en el desarrollo de trastornos de personalidad: aumento de la velocidad y movilidad en todos los ámbitos, avance tecnológico, cambio permanente en la vida personal que difumina roles e identidades, libertad individual, desaparición de los principios altruistas, peso de la imagen y la apariencia, reducción vital a ejes economicistas de productividad, etc. (2015:474). Estos rasgos culturales forman parte de los sucesos fundamentales de la posmodernidad, como la aparición de una sociedad flexible, donde las telecomunicaciones y transportes permiten un flujo constante

¹⁹ Estas implicaciones se han suscitado bajo la premisa de que el conocimiento racional en la posmodernidad no es suficiente para contener el desasosiego existencialista posterior a las Guerras Mundiales, la caída de la religión como mástil ante la tempestad de la vida, el fracaso de los grandes movimientos políticos como el comunismo o la alienación resultante del ciclo producción- consumo, dice que la historia ha perdido su función de brújula social e individual (2015: 473).

de personas e información a lo largo y ancho del planeta. Como consecuencia de esto, aparece la “saturación social”, que a su vez da lugar a la “colonización del Yo”, la cual desemboca en “multifrenia”, como estado y capacidad del individuo. Al sumergirse en estos procesos, el sujeto entonces sufre la “fragmentación del Yo” (Gergen, 2006) (2015:476).

Bajo la presión de estos procesos, para el sujeto el compromiso con la propia identidad se hace más difícil. Esta vivencia de contradicción interna antecede a la fragmentación del Yo, fragmentación subjetiva que aparecen como una consecuencia directa de los cambios posmodernos. En medio de las modas que, como tendencias dicta el sistema, subsiste un individuo colonizado, mediatizado y normatizado, carente de utopías y atrapado en redes de significación predeterminadas que le son impuestas y a las cuales obedece ciegamente²⁰ (2016: 64).

El incremento de criterios, posicionamientos y actitudes antagónicas que el individuo conoce o integra en sí mismo, junto con el amplio abanico de posibilidades que afronta cada día, ofrecen un motivo para la culpabilidad y el autorreproche en cada momento. La incongruencia entre aspiraciones y posibilidades generalizadas en la población occidental posmoderna justifica un estado subjetivo de inestabilidad y malestar. Los rasgos culturales afectados en la posmodernidad, el yo, la identidad y la personalidad, parecen estar en una situación de causa y efecto, como una cadena de fractales en el que uno depende del otro y así, como fragmentos tratando de unirse o reformarse, parecen no tener fin. Una de las obras seleccionadas para el análisis de esta categoría es *Sutil. O de la infinitesimal indiferencia* de Edgar Chías, una obra que plantea la diferencia de tres personajes, con sus contradicciones y sobre todo en un estado de fragmentación debido a las consecuencias de estos procesos sociales que nos ha dejado la historia. En el anti-prólogo a la obra dice Zoé Mendez:

Cuerpos colisionan en el firmamento y quedan suspendidos, como cualquier otra partícula elemental de la materia, en alguna parte distante del universo.

El choque produce daños irreparables. La confluencia entre seres completamente distintos, trae consigo una innumerable cantidad de cambios

²⁰ En este escenario la demanda subversiva suele ser subsumida por el sistema y termina siendo parte de éste, de ahí su casi infinita capacidad de mutar. En todo caso, las grandes y pequeñas reivindicaciones movilizan las estructuras en determinados sentidos, siendo, generalmente, un factor dinamizante. Las grandes transformaciones acaecen cuando los límites del sistema son rebasados, produciéndose una suerte de implosión que da por resultado una nueva configuración social (2016:64)

radicales y tenues modificaciones que se emplazan a partir de la interacción proxémica de éstos. Las posibilidades son infinitas. La cantidad de variables existentes para que un encuentro pueda ocurrir, son indeterminadas y no hay nada, ni astros, ni dioses, casualidad o destino, que dicten cómo, en dónde o bajo qué circunstancias habrán de suceder estas interacciones. Algunas, con suerte, serán afortunadas. Los lazos de unión se determinarán a partir de los contrapuntos que existan entre lo común y lo diferente. Unes a personas que nunca habían estado juntas y el mundo se transforma. Algo nuevo surge desde las profundidades de la inconsciencia, se mueve entre las entrañas de lo sublime y se aloja en el horizonte de lo incierto (2016:3).

Chías cuestiona los límites del ser humano a partir de la identidad, lanza las interrogantes sobre qué es lo que realmente nos hace ser lo que somos. Muestra a tres personajes, diferentes, pero similares en la complejidad que los caracteriza y sobre todo en la fragmentación que los determina. Sus relatos, incluso, se muestran fragmentados, como muchas de las obras de la actual dramaturgia, híbrida y fragmentaria. Estas definiciones recalcan la caracterización de la dramaturgia y del personaje fragmentado, evidenciando el fracaso de la acción y los metarrelatos como sistema. Por lo que se tiene un panorama en que el sujeto posmoderno se desenvuelve y se afecta, cuyas consecuencias se notan en su condición de fragmentado.

Para el análisis del personaje fragmentado en las dramaturgias híbridas, esta tesis se apoya en el estudio que hace Víctor Viviescas, donde formula que la fragmentación –y la hibridación– desemboca en la búsqueda de una escritura en la que el sujeto explota: la escena fragmentada de un personaje roto, se observa que este “personaje estallado” atiende a dos formas de fragmentación: por una parte, la multiplicidad que se traduce como la inestabilidad de la identidad y, por otra, la hibridación, que es la mezcla de sus dimensiones constitutivas.

Como consecuencia de estos procesos se observa en el personaje posmoderno un desdoblamiento y una división. Ante esto, la presencia del personaje fragmentado implica una forma de desintegración del personaje dramático y una representación del individuo a partir de una operación que sobre él se ejerce en situaciones de conflicto, donde hacerse pedazos es transgresión de su unidad, identidad y totalidad. En este sentido, estas escrituras dan cuenta de una desconfianza en la mirada del autor dramático sobre qué identidad constituye al hombre

contemporáneo. Por ello, Viviescas (2006:07), señala que esta imagen en la que del hombre no perviven sino fragmentos de una existencia a la que nadie ni nada ya da forma, es la imagen de un hombre fracturado. Se nota una correspondencia entre la exploración de la dramaturgia fragmentaria y la representación del individuo como interpretación de la crisis del sujeto y su descentramiento, que tiene que ver con una visión del individuo en el mundo contemporáneo. Por tanto, el recurso de lo híbrido y fragmentario es la expresión de la conciencia o intuición de la limitación propia del sujeto y de la sujeción de este a la determinación externa. Es decir, es el testimonio del desfallecimiento de lo humano y de la brutalidad de la fuerza con que se llevan a cabo los procesos sociales de nuestra historia (2006:07).

Para Viviescas, el sujeto del drama contemporáneo es impotente en los dos niveles de su existencia. Es impotente en el lugar de dominación, porque ha perdido la orientación ilustradora con que lo dotaba la autoconciencia moderna. Es impotente en la condición de dominado, porque el tratamiento cosificador del cercenamiento, la mutilación y la desaparición, borra como primera agresión su condición de persona (2006:10).

El personaje fragmentado en relación con su rota identidad es una de las principales líneas a seguir para esta tesis. Por lo que en estos discursos dramáticos, se habla de una fragmentación subjetiva que bien se podría hallar como una consecuencia directa de los cambios posmodernos, pero que si se observa bien es una fragmentación que deviene de la modernidad y que se puede interpretar como inherente a la condición humana, lo que constata que atraviesa la subjetividad del Yo. En muchas obras dramáticas contemporáneas, la fragmentación de la identidad del personaje lo coloca como ajeno al mundo, en una sensación de no pertenencia. La falta de una constitución de una identidad totalitaria del personaje es expuesta y puede tratarse de una identidad fragmentada de diversa índole: moral, social, psicológica.

Estos efectos que caracteriza a la posmodernidad tienen su devenir en la época moderna. En la literatura del siglo XX se comenzó a observar al personaje en crisis subjetiva, para ejemplo, en algunas novelas del movimiento ruso se pueden encontrar a personajes que no corresponden con el ideal de identidad unificadora, sino que se muestran contradictorios respecto a la sociedad donde están inmersos. En el capítulo dedicado al análisis de la fragmentación se observa a unos personajes fragmentados, inspirados en el protagonista de la novela *Crimen y Castigo*, de Dostoievski. El personaje de esta novela, al igual que otros del mismo autor, como el de *Las*

memorias del subsuelo, se muestra contradictorio y a través de la narración sus contradicciones son expuestas.

Se considera que la cultura de la fragmentación en el personaje se puede interpretar como análoga a un momento histórico y filosófico que cuestiona las nociones de identidad y de individuo. De Souza señala que la fragmentación del personaje hace eco en los cuestionamientos identitarios de la sociedad, que problematiza la categoría del Yo y las maneras que permiten la transposición teatral de un ser humano identificable, íntegro y sin fisuras (2019:117).

La fragmentación, en la literatura y desde la modernidad, muestra a personajes dinamitados por los procesos sociales de la historia. En la actualidad, estos personajes son reflejos del mundo caótico y fragmentado de la presente época, como se observará más adelante de acuerdo a las obras mexicanas analizadas. Pero la fragmentación en la dramaturgia mexicana, como eco de la posmodernidad, también se muestra en la forma, a través de una estética que rompe con la linealidad de la acción, con experimentaciones como el collage o la hipertextualidad.

1.6 ENTRE TERRITORIOS FRONTERIZOS Y TERRITORIOS FRAGMENTARIOS

pareciera que desde hace unas décadas, la narración se volvió descarada ante el teatro, lo sedujo a tal grado que las fronteras establecidas previamente por el drama se vieron forzadas hasta volverse elásticas y producir, finalmente, productos híbridos, obras donde el juego de mimesis y diégesis es constante y cada vez más complejo.

Iliana Muñoz

Tanto José Sanchis Sinisterra como Jean Pierre Sarrazac plantean una reflexión sobre una dramaturgia híbrida. El primero llama territorios fronterizos a la dramaturgia que se encuentra en límite y en diálogo con la narración, de donde se desprende el concepto de “narraturgia”. El segundo propone abordar esta escritura desde una perspectiva fragmentaria, cosida de más elementos y lo llama “teatro rapsódico”. Ambos proponen estudiar al drama no en su forma pura sino a partir de una mezcla. Siguiendo a ambos autores, esta tesis se refiere como “territorios fronterizos” al lugar en que dialogan los géneros narración y drama; y “territorios fragmentarios” a la escritura dramática rapsódica que se muestra en un estado de heterogeneidad sin que por ello pierda unicidad.

Los territorios fronterizos y los fragmentarios exponen una multitud de formas que propician el diálogo con otros géneros e invitan a ver otras posibilidades de su estructura. Se habla de territorios libres y mestizos, donde las perspectivas se multiplican. Por un lado, el concepto de narraturgia es muy actual y da cuenta del uso de la narración que muchos escritores contemporáneos hacen al escribir para teatro, la indagación que comparte de los elementos narrativos, ya sea a partir de la historia o del discurso, pueden ser un territorio óptimo para estudiar a las dramaturgias que contienen partes narradas. Por otro lado, la teoría de la rapsodia de Sarrazac, comienza en las grandes dramaturgias de finales del siglo XIX y principios del XX y ha demostrado ser una propuesta contemporánea anclada a un devenir histórico a partir de los puntos de quiebre (crisis) del drama.

Con estas dos propuestas se tiene que el modelo dramático conocido en su forma clásica ya no da cuenta globalmente de la existencia en la llamada posmodernidad, por ello, pensar las

mutaciones de la forma dramática en términos del devenir rapsódico, considerándola, desde su condición heterogénea y fragmentaria, en un sentido temático, además de estructural, es una inclinación de reflexión que se define en esta tesis. Esto como consecuencia de la realidad en la expresión de la dramaturgia de la actualidad, y más precisamente en México a partir de los años 90, que entre muchas de sus características, como nos dice Alberto Castillo (2015) se encuentra la coexistencia de historia y ficción, la mezcla de formas y estilo, la fragmentación de tiempo y espacio; desmitificación, parodia, reverencia; reescritura y reciclaje de textos; pluralidad de perspectivas, cambio de rol del personaje y su emancipación con la psicología lineal; desvalorización del diálogo y transformación de la acotación en texto primario. Todos estos fenómenos que anuncian un cambio de paradigmas en una era líquida en la que tiempo y espacio están separados, permite diversas perspectivas dentro del texto dramático y dota de una mayor importancia a la subjetividad. La característica más notable es la presencia de textos en la que el diálogo tradicional, que partía de la ausencia del autor, ahora sede el paso al autor que, confirmando lo que nos dice Jean-Pierre Sarrazac sobre el sujeto rapsódico, multiplica sus intervenciones

Desde este panorama, hay dos territorios propuestos por los teóricos José Sanchis Sinisterra y Jean-Pierre Sarrazac. Ambas teorías permiten comprender a la dramaturgia híbrida, en donde el personaje es como el eje articulador, usando la narración para expresarse y revelar sus nuevas constituciones. En cada capítulo correspondiente a cada uno de los ejes analíticos—la impersonalidad, la transpersonalidad y la fragmentación— se parte con la premisa del uso que se hace de la palabra, considerando lo que Sarrazac y Sinisterra proponen para comprender a la nueva dramaturgia.

A continuación se despliega el planteamiento de la teoría de Jean Pierre Sarrazac sobre el estudio de la dramaturgia a partir del concepto de rapsodia. Se reflexiona en las crisis de cada uno de los elementos del drama, para, finalmente, comprender al sujeto rapsódico que parece estar en diálogo con el presente y su condición posmoderna. En el último apartado de este capítulo se desarrolla el planteamiento de la narraturgia de acuerdo a José Sinisterra, para observar los elementos de este género que conviven en una estructura dramática, con precisión en el personaje narrador y en las modalidades de la narración de las que se sirve para transmitir al lector-espectador las funciones que le son destinadas en estas nuevas estructuras.

1.7 TERRITORIOS FRAGMENTADOS: CRISIS Y RAPSODIA EN LA DRAMATURGIA

La crisis del drama da cuenta de las transformaciones
a las que es sometida la forma dramática
en el momento en que las relaciones del hombre
consigo mismo, con los otros y con el mundo se transforman
con el contenido de la separación,
la difracción del hombre en estratos...

Jean Pierre Sarrazac

Las investigaciones a partir de la crisis del drama -que Sarrazac ubica desde 1880- continúan retomándose en la actualidad, propone en su más reciente *Léxico del drama moderno* escrito en el 2005 (publicado en México en el 2013) comprender a este tipo de escritura desde un “sujeto rapsódico” que “enriquece” el desarrollo del texto con la intervención de una voz narrativa e integradora. De esta manera expone una constelación de cincuenta nociones, conceptos y/o categorías organizadas a la manera de un diccionario enciclopédico. Pero no se trata de una enciclopedia convencional, sino de un universo acotado de problemas vinculados al drama contemporáneo y moderno, se podría decir que cada una de las categorías que se consultan son explayadas de tal manera que se trata de un texto que examina, analiza y expone con argumentos para fijar el concepto en su relevancia dentro de la crisis dramática.

El *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013) es un instrumento ideal, dice Víctor Viviecas, presentador y traductor del libro en español, para comprender, interrogar, investigar y discutir la problemática de la escritura dramática y de la escritura escénica contemporáneas. Plantea interrogantes sobre el pasado de la forma dramática y su porvenir, pero siempre teniendo como horizonte de expectativas al drama contemporáneo. Interroga al drama desde los campos de la filosofía, de la sociología y de la estética, en la comprensión de que la crisis del drama es la expresión de una crisis más profunda que afecta la comprensión del sujeto de sí mismo y de su relación con el mundo (2013: 15).

La perspectiva de la que se apoya Sarrazac para desarrollar este *Léxico* es “la crisis del drama” y deviene de otras dos propuestas realizadas anteriormente: la crisis de la forma

dramática y transformación hacia la “epización”, desarrollada por Peter Szondi; y la crisis de la forma dramática y transformación hacia la “novelización”, desarrollada por Bajtin. A diferencia de estos dos teóricos, Sarrazac dice que además de lo épico, encontramos en la dramaturgia los elementos lírico y dramático, que se forman y conforman entre sí sin necesidad de una jerarquización, lo que conlleva a una rapsodización. Sostiene la idea de una ampliación o desbordamiento, un nuevo paradigma que, según él, es rapsódico.

El concepto de rapsodia, para este autor, se esfuerza por dar cuenta del impulso de las escrituras dramáticas hacia las formas más libres. Concibe al teatro como el drama que quisieron encerrar en un exclusivo modelo (aristotélico) pero que mira hacia el lado de la novela, del poema, del ensayo, con el fin de volver a emanciparse. Bajo esta óptica, Sarrazac considera que la dramaturgia “moderna” está en una “crisis sin final”, en directa relación con su contexto social, estético y temporal (2013:21-34). Y la teoría de la crisis da cuenta de las alteraciones que ha tenido la forma dramática en sincronía con las relaciones del hombre consigo mismo y con todo lo que le rodea, que se han transformado con el contenido de la separación, de la difracción del hombre en estratos, en instancias que hacen imposible la unidad y unicidad del sujeto moderno.

En páginas posteriores de su texto, el mismo Sarrazac responderá a la pregunta sobre en qué consiste la crisis de la forma dramática:

Se podría decir que esta crisis, que estalla en la década de los años ochenta del siglo XIX, es una respuesta a las nuevas relaciones que establece el hombre con el mundo y con la sociedad. Esta nueva relación se ubica bajo el signo de “separación”. El hombre del siglo XX -el hombre psicológico, el hombre económico, moral, metafísico, etc.- es sin duda un hombre masificado. Pero es sobre todo un hombre “separado”. Separado de los otros (a causa, a menudo, de una promiscuidad demasiado grande), separado del cuerpo social que, sin embargo, lo atrapa, separado de Dios y de las potencias invisibles y simbólicas, separado de sí mismo, escindido, estallado, hecho piezas (Sarrazac, 2013).

Las reflexiones de las crisis que operan como vertientes cruciales en los cambios contemporáneos de la dramaturgia, están vinculadas profundamente, según Sarrazac, al

concepto de Rapsodia, que es el eje articulador de los elementos que convergen dentro de estas dramaturgias. En su libro, el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013), la noción (a modo de ensayo) de Rapsodia es desarrollado por David Lescot, teórico francés y colaborador en este libro. Lescot dice que el concepto fue iniciado y desarrollado en *El provenir del drama*, a inicios de los años ochenta, que la noción de rapsodia aparece vinculada al dominio épico, de los cantos y la narración homéricas, al mismo tiempo a procedimientos de escritura como el montaje, la hibridación, el remiendo y la coralidad. Desde su origen situado en un gesto de creación poética, así como en la confluencia de los principales aspectos del drama moderno, la Rapsodia, para Sarrazac, se afirma como “un concepto transversal mayor que se declina en una serie de términos operatorios, que desembocan en la constitución de una verdadera constelación rapsódica” (2013:191).

Las características de esta “rapsodización” son: el rechazo de la metáfora del bello animal aristotélico; caleidoscopio de los modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y de lo cómico: ensamblaje de formas teatrales y extra-teatrales, que formarán el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico, atravesada por una voz narrativa e interrogadora, y desdoblamiento de una subjetividad alternativamente dramática y épica (o visionaria), y la liquidación de la unidad de acción (2013:192).

Su teoría asume, desde un punto de vista filosófico posmoderno, la imposibilidad de llegar a una superación de lo dramático por lo épico. Y dice que un gesto de escritura como este a menudo da lugar en los dramaturgos contemporáneos a una nueva distribución de la palabra. Menciona nuevamente autores como Pirandello, Brecht, Heiner Müller o Didier-Georges Gabily en los que es posible identificar el cuestionamiento de la fábula y su trabajo de hibridación de los fragmentos épicos y/o dramáticos, en especial a lo que concierne a la reescritura de la Historia y de los mitos. En estas escrituras los personajes son divididos, disociados y se hacen inaprehensibles (2013:192).

Sarrazac asegura que en estas escrituras coexisten y se articulan los contrarios, donde todo se ubica bajo el signo de la polifonía y donde el trabajo rapsódico de remiendo (y de conjunción) adquiere todo su sentido, engendrando en las escrituras contemporáneas la estructura de un “montaje dinámico”. Del diálogo o la coralidad puede surgir la voz del rapsoda que es la “voz del cuestionamiento, de la duda, de la palinodia, de la multiplicación de los

posibles; voz errática que embraga, desembraga, se pierde, erra y vaga, siempre comentando y problematizando” (2013:193).

Más allá del rechazo a la tradición, la escritura rapsódica se abre a otras apuestas dramáticas. Pasando por la toma de posición de la hibridación, de lo inédito y de lo intermediario, preconizando la irregularidad contra la uniformidad y la unicidad, la escritura rapsódica conduce además a un espacio de confrontación de las formas. Al hacer esto, la escritura rapsódica permite soñar con otro posible, subyacente y más anterior, el de “la posibilidad de reabrir la escena originaria del drama” (2013:194).

El fragmento

Antes de pasar a los puntos principales del quiebre del drama a los que remite Sarrazac a partir del concepto de Rapsodia, es preciso exponer otras formas en que se observa el cambio en la estructura dramática y que se presenta a través de la narración: esto es el fragmento, el relato de vida y la novelización. Los cuales, a continuación, se exponen de manera breve y se encuentran de manera detallada en sus correspondientes referencias.

El fragmento, tradicionalmente, designa el carácter incompleto o inacabado de una obra; en este caso, lo esencial se encuentra en esa ausencia, en lo que no nos ha llegado, en lo que falta y paradójicamente, nuestra época ha hecho de esto que era confesión de un fracaso, de una pérdida o de una insuficiencia, sea más bien la afirmación de una lección estética. Esta característica de lo ausente será primordial en el nuevo personaje en la contemporaneidad, pero la cuestión del fragmento, dentro de la estructura dramática, según Sarrazac, en Peter Szondi es el yo épico quien ordena y justifica las formas dramáticas parcialmente fragmentarias. Así, el teatro épico de Brecht participa de la escritura fragmentaria en la medida en que introduce en lo que era el río de la fábula rupturas, saltos, elipses y fuertes variaciones de perspectivas. Se trata más de pedazos que de fragmentos, y la composición de conjunto no es evidentemente para nada dejada al azar: obedece a efectos primordiales de montaje que constituyen el punto de vista (2013:103-105).²¹ Pero en la teoría rapsódica, será el sujeto rapsódico el eje articulador de distintos elementos procedentes de diferentes campos y no únicamente de lo épico.

²¹ La fragmentación se mueve en el sentido de una concentración extrema de las partes y en la evidencia de que estas han sido arrancadas, desprendidas de un conjunto más vasto que la emparentaría con el trozo de vida. La elección de las secuencias y de su articulación continúa obedeciendo a una lógica narrativa, incluso si esta se despliega en el interior de un gran vacío, procurándoles una importancia nueva (2013:105-106). De acuerdo a De

El relato

El relato forma parte fundamental de la estructura dramática y es un elemento incisivo en la descomposición y recomposición del personaje. Por consiguiente, el relato de vida, contrariamente al relato tradicional que se fundamentaba en contar una fábula, reconstruye un pasado cumplido, trastorna la temporalidad dramática, orientándola hacia la retrospectiva y al estatus del personaje, que adquiere una dimensión espectral. La palabra extrae su dinámica del reto de lograr decirlo todo en un tiempo limitado, condensación o precipitación de una vida, el relato se construye alrededor de detalles y objetos cruciales capaces de condensar de manera sintética trozos enteros de una existencia, dando un valor poético al relato que logra escapar al teatro documental y a la ilusión de un testimonio directo (2013:199).²²

La novelización en el teatro-relato se encuentra situado en una escritura dramática que integra la subjetividad de voces narrativas y una visión del mundo polifónica. Siguiendo con el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013), el término novelización fue creado por Mijail Bajtin, con el fin de definir la influencia histórica liberadora de la novela sobre los otros géneros literarios. Bajtin funda el poder emancipador de la novela en lo que la distingue como género, del drama y de la poesía: la polifonía, el movimiento, la inestabilidad y la resistencia a toda

Souza, la poética rapsódica hace posible el surgimiento de un concepto que se vincula con la lógica fragmentaria: la Heterogeneidad. Lo heterogéneo, aplicado a la construcción dramática, ofrece la posibilidad de constituirse como “pluralidad dinámica”, al promover el uso de perspectivas multifocales y cuestionar la necesidad de un relato lineal (2019).

De acuerdo a ello, parece fundamental concebir a la escritura de fragmentos de las dos maneras que propone Sarrazac: como homogéneas y heterogéneas. Son homogéneas por los temas de los que hablan o a los que se refieren. En este caso provienen de un mismo tejido. La fragmentación tiene que ver con un sector limitado; el referente común garantiza la lógica del conjunto. Y son heterogéneas por la diversidad de referentes, de preocupaciones, de temas y en este caso obedecen, como sugiere Heiner Müller, a un principio de descomposición. De la heterogeneidad deviene entonces el principio artístico capital (2013:106).

Podríamos suponer según nuestra lógica que tenemos la tarea de reconstrucción de estas partes y ante este enigma, Sarrazac pregunta ¿Qué es entonces lo que hay que reconstruir o qué principio organizador se debe imaginar? Nada y ninguno, es la respuesta. “Si la fragmentación deviene el principio estético en sí. Las partes no son metáfora o metonimia del todo. El mundo está roto y es en vano ponerse en la búsqueda de un efecto de rompecabezas cualquiera o de una ley ordenadora. El mundo no está organizado; la obra, que dice el desorden, el caos, el fracaso, la imposibilidad de toda construcción, tampoco” (2013:107).

²² El relato de vida, dice Sarrazac, rompe con el drama tradicional en el hecho de que recompone la vida de un personaje mediante la narración pura y ya no con la secuencia de las acciones. Es fundamentalmente épico pero también ligado a la subjetivación moderna del drama, puesto que lo real es aquí filtrado por la interioridad del personaje, el relato de vida viene a dar cuenta de un recorrido global, reorganizado por la palabra con el propósito de dar un sentido. Sarrazac menciona también que en la contemporaneidad se enfrenta este proyecto con la emergencia de un desorden narrativo, de un estallido de la palabra y de una “fragmentación del relato”, así la aprehensión de sí mismo puede ser puesta en peligro por la confusión emotiva o por la toma de conciencia de una vida interior. Puede también ser maltratada por una estética de la fragmentación y de la unidad imposible de encontrar, en cuyo seno pedazos de vida se encuentran dispersos en el texto. (2013:198).

definición. Sarrazac apunta siguiendo al teórico ruso que cuando se noveliza, el drama no toma prestadas formas a la novela, “pues la novela no posee ni un mínimo canon”. Apoyándose en la novela de Dostoievski, Bajtin asegura que el drama más bien imita a la novela, liberándose de todo lo que es convencional, de todo lo que le frena su propia evolución y la transforma en estilización de una forma caduca y sugiere que el drama moderno debería ser, como la novela dostoievskiana, “plurilingüe”, “dialógica”, polifónica y respaldada por la realidad contemporánea. Pero, dice Sarrazac, queda por saber todavía si el drama se noveliza efectivamente (2013:152).²³

1. CRISIS DEL DRAMA

Además de la constelación de puestas en tensión, hibridaciones y desbordamientos de los modos dramático, épico, lírico y aun argumentativo o de diálogo filosófico, dentro de esta noción de crisis en la obra dramática Sarrazac ubica cuatro puntos de quiebre principales:

²³ En una primera fase, que se da con el melodrama gótico, el drama romántico y que se acelera con la adaptación teatral, la materia novelística en las didascalias se desarrolla en número y extensión; se repiensa el lugar, el personaje, la representación y la actuación; se multiplican las escenografías y los decorados; vemos como en el siglo de las Luces y el romanticismo se tratan temas novelísticos repuntados, la modernización de la forma dramática. Durante una segunda fase, naturalista, Hauptmann, Ibsen o Chèjov desdramatizan la escritura de los diálogos, transformando el tiempo de duración, la acción del estado psicológico, el acontecimiento en relato, el lugar en paisaje y el protagonista en punto de vista sobre el mundo (2013:153).

Las restricciones materiales de la escena se mantienen y éstas no permiten una novelización total de la escritura teatral, la representación escénica y el paso por el juego de la actuación a las que aspira la escritura teatral le imponen leyes que, si bien se han vuelto relativas, siguen existiendo. Es innegable que durante los dos últimos siglos la novela ha ayudado a la modernización de la forma dramática, pero se apoya más en una interacción recíproca de las escrituras, porque a menudo las obras contemporáneas permanecen abiertas y toman una pluralidad de modelos, incluso sobre todo ajenos al drama (2013:154).

Sarrazac dice que hace por lo menos dos siglos que teatro y novela están igualmente en crisis, bajo influencia y en perpetua evolución, y la novelización del drama, que partía de su esclerosis clásica, no tiene ya la misma pertinencia. Sin embargo, novelizando incluso hasta la representación, las experiencias del autor de espectáculos que fue Piscator, quien tuvo tanta influencia sobre Brecht han empujado los límites de la escena: el teatro pudo hacerse cargo de una temporalidad y de un espacio novelísticos gracias a la implementación de técnicas modernas: proyecciones, rieles, escenografía particular, etc (2013:154).

La escritura dramática contemporánea responde a la pregunta sobre qué debe escribir el autor de teatro cuando la novela se instala en la escena o cuando la escena puede “hacer teatro con todo” y renunciar al autor, volcándose hacia un trabajo poético de la lengua o hacia el fragmento; en una palabra, hacia un “devenir rapsódico”, que asocia, como las novelas polifónicas, lo narrativo, lo dramático y lo lírico en formas menos perfectas que abiertas y problemáticas (2013:155).

- Crisis de la fábula: cambio en la concepción tradicional de la acción y división de la misma. Permite de manera especial la eclosión de las dramaturgias contemporáneas, caracterizadas por surgir a partir de *materiales, discursos o fragmentos*.
- Crisis del personaje: surgen nuevas perspectivas de construcción de personajes, a partir de conceptos como “la figura, el recitante o la voz”.
- Crisis del diálogo: a través de la cual se instaura un drama con la palabra como elemento principal. En donde los conflictos están en el lenguaje y no necesariamente en la acción.
- Crisis de la relación escenario platea: cuestionamiento originado desde y en el mismo texto. (2013:33)

Estas crisis significan el rompimiento de cuatro pilares del modelo tradicional del drama. La fábula ya no sólo se percibe a partir de la progresión de la acción, sino que permite la historia (o no) a partir de otros elementos, entre ellos se encuentra la narración. El personaje se reconstruye a partir de asumir su importancia como recitador/narrador, es decir, a partir de lo que enuncia y no de lo que es. El diálogo se enriquece en la palabra y no necesariamente en la acción. La crisis de la relación con el escenario, el de la mimesis, viene a ser el rompimiento con la relación tradicional con el público-espectador y con el propio lugar, originado desde los planteamientos que el dramaturgo hace en el texto.

De acuerdo con Sarrazac se exponen de manera detallada estas diferentes crisis y también otros quiebres que se dan en la dramaturgia contemporánea, mediante conceptos que se consideran de relevancia para este estudio que se prioriza en la hibridación dramaturgia. Algunos de estos planteamientos, en particular la Crisis de la fábula, tratarán de dialogar con los expuestos en *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo* de Davide Carnevali (2017).

2. CRISIS DE LA FÁBULA

Para Carnevali (2017), la fábula como sistema lógico es un conjunto de acontecimientos que integran una historia, sujetos a ciertas reglas estructurales para alcanzar una unidad coherente en cuanto al cumplimiento de la acción y su sentido. Estos parámetros derivados de la lógica clásica y sus aspiraciones miméticas para con la realidad, han regido la concepción de la fábula

aristotélica. Y es esta coherencia lógica que presupone una visión del mundo, la que en ciertas producciones contemporáneas pasa por una crisis. De acuerdo con Jean-Pierre Sarrazac, que habla de la crisis de la forma dramática en sincronía con la relación del ser humano con el mundo, Carnevali sugiere que los cambios políticos y sociales han puesto en tela de juicio nuestra visión de las cosas, lo que nos exige nuevos modelos de representación de lo real y nuevas formas dramáticas.

Para contextualizar, Sarrazac comparte que esta deconstrucción de la forma dramática ya se venía realizando en la época del Siglo de las Luces, pero se acelera a partir de la década de 1880 (encrucijada naturalista-simbolista), por lo que ya en muchas obras contemporáneas la fábula es inencontrable y, aunque en ciertas escrituras hay todavía cierta fábula, así como hay todavía “personaje”, el punto de partida ya no está en ella, sino en la puesta en consideración de un estado (micro) conflictual directamente presente en el lenguaje (2013:92).

Sarrazac puntualiza que en la poética de Aristóteles los criterios que permiten distinguir la buena fábula son orden, extensión y completitud, así el buen artesano de ésta sabrá ensamblar las partes tan bien que permitiría “el bello animal” como una “entidad biológica fundada en una verdadera concatenación de acciones”. En este contexto respecto a la crisis de la fábula, para este autor es fundamental transitar de la fábula aristotélico-hegeliana²⁴ a la fábula moderna y contemporánea (2013:93).

En cuanto a la ubicación de la crisis del drama que ya varios teóricos han ubicado en la propuesta de Brecht, Sarrazac dice que la fábula brechtiana, dividida en cuadros, independientes unos de otros, está presagiada en el “trozo de vida” de Jullien²⁵, comprendida incluso en su dimensión de “obra abierta”, en la que el final deviene una “interrupción facultativa” que deja

²⁴ En la estética hegeliana, dice, esta unidad y lógica de la fábula son reforzadas; por una parte, la acción está sujeta a sus propias consecuencias; por otra, el conflicto debe desembocar (en el momento de la catástrofe) en una calma final. Pero Hegel también registra las evoluciones a un drama moderno que procede de una “combinación más profunda de lo trágico y de lo cómico, para formar una nueva totalidad” que no consiste en mezclar estos dos elementos, sino en suprimir los aspectos prominentes y en limarlos uno contra el otro (2013:93).

²⁵ La lógica de la fábula se ve afectada cuando, por ejemplo, Diderot propone su dramaturgia del cuadro, la dinámica obligada de la forma dramática cede el paso a una nueva organización, a una nueva “división” más estática, o estático-dinámica, de la fábula donde la noción de situación tiende a dominar a la acción. De esta manera, el “trozo de vida” de los naturalistas significa, en el espíritu de Jean Jullien, su inventor, que la obra ya no es más un todo organizado, sino un *fragmento: “Es sólo un trozo de vida lo que podemos poner en escena, la exposición será hecha por la acción misma y el desenlace no será más que una interrupción facultativa que debe dejar, más allá de la obra misma, el campo libre a la reflexión del espectador” (2013:95).

“el campo libre a las reflexiones del espectador” o lector (2013:95). A esta misma conclusión llega Carvevalli cuando dice que en Brecht, la fábula es el resultado de un proceso más bien hermenéutico, ejercido en el espacio que se crea entre los hechos y el punto de vista sobre los hechos expuesto por la trama, así pues, la fábula no es un dato inmediato, sino el resultado de un proceso interpretativo que se produce “en perspectiva”. En otras palabras, es el resultado de la fuerza que la trama ejerce sobre la historia y que está determinado por la interpretación del receptor (2017: 83).

Para Sarrazac, ya se trate del teatro épico de Brecht o de dramaturgias que parecen situarse en lo íntimo e intrasubjetivo, la descronologización de la acción, el espaciamiento entre dos acciones, el estatus más bien pasivo y expectante del personaje en la acción, incita a distinguir, en el teatro moderno y contemporáneo, dos niveles de la fábula: el primero que refiere al relato cronológico y continuo de las acciones; y el segundo, esos mismos acontecimientos que la construcción (o deconstrucción), la composición (o la descomposición) de la pieza los hace aparecer (2013:95). Carnevali por su parte dice que independientemente de los géneros y poéticas, la fábula es la “esencia lógica del drama” y llega a la conclusión de que en la estructuración, lógica, autónoma y coherente de la fábula, hay un modelo de representación de la realidad que está, por lo menos, hasta la contemporaneidad, marcado por una fe indisoluble en las leyes de la lógica (2017:90). Así es que, aunque no en todas, hay una tendencia prominente de las nuevas escrituras que proponen una fábula en oposición a estos principios, pero buscando nuevos modelos de representación de lo real que se alejan de una interpretación racional basada en la lógica aristotélica.

De los niveles de la fábula que propone Sarrazac observar en las dramaturgias modernas, la esencia está en pasar de un nivel a otro y en encontrar un punto de unión, un operador, una conciencia, y a esto es a lo que llama “sujeto rapsódico”. Una nueva repartición de voces se ha establecido en el teatro moderno y contemporáneo: encabalgando la voz de los personajes, una voz meta y paradialógica, la del sujeto rapsódico se infiltra en todas las fallas de la acción, en todos los intersticios de la fábula (2013: 96).

3. CRISIS DEL DIÁLOGO

Esta Crisis podría resumirse en un cuestionamiento de la relación interindividual entre los personajes y, a través de esta relación, del desarrollo del conflicto dramático hasta la catástrofe y

desenlace. Y a partir de esto, el ser-ahí del personaje, su relación problemática con el mundo tiende a tomar ventaja sobre la pura relación interpersonal. El personaje se presenta en un estado de soledad, de aislamiento, de separación en relación con los demás personajes e incluso respecto a sí mismo. En las grandes dramaturgias del siglo XIX y XX el diálogo se diluye frente al monólogo. “Un monólogo que no sirve ya, como en las dramaturgias clásicas, para relanzar el diálogo, sino para suspenderlo. Y en este teatro los conflictos son más larvados e intrapsíquicos que patentes e interpersonales” (2013:74).

Si el diálogo significa intercambio a distancia, a partir de la década de 1880 todo pasa como si los personajes no estuvieran nunca a la distancia adecuada que permita el diálogo fundado en la relación interpersonal. Sarrazac remite al drama de épocas anteriores para ir a ver esos personajes del drama naturalista que viven en la promiscuidad del “medio” -y aquí hace referencia al medio profesional/familiar donde evolucionan los personajes de Ibsen, de Hauptmann, de Strindberg y de Chéjov- que no cesa de interponerse entre ellos. Y del drama simbolista, menciona que ellos pueden con mucha facilidad formar un solo cuerpo y, por ejemplo, señala, a *Los ciegos* de Maeterlinck, que también tienen una relación terrorífica con el cosmos que les impide toda verdadera relación horizontal entre ellos. Sin embargo, nos advierte, al tener las piezas de estas dos épocas del mundo, estos dos tipos de separación -la social y la cósmica- pueden ir combinados (2013:75).

En el drama moderno y contemporáneo, la relación de un personaje con otro deviene más fluida, pero más incierta que la que cada personaje y cada lugar de palabra establece con el lector/espectador; el personaje, más que responder o que replicar a su congénere, se dirige a ese otro para él a priori invisible e inexistente que es el receptor (2013:75).

Ante esta Crisis que trae consigo las novedades de las escrituras para teatro en donde todavía se pueden notar los vestigios del diálogo, que existe pero no como reina en la tradición, Sarrazac lanza las preguntas ¿cómo caracterizar entonces este texto teatral en el que -al lado de largos monólogos, de momentos corales, de relatos no sujetos al régimen dramático, incluso de cartas, de reportes, de nomenclaturas, de fragmentos de diarios íntimos y otros materiales heterogéneos -subsisten, a pesar de todo, vestigios de diálogo?, ¿cómo dar cuenta de estos textos escritos para el teatro pero donde los modos épico, lírico, argumentativo, en lugar de integrarse dialécticamente, según el principio dialéctico-hegeliano, al modo dramático, se mantienen autónomos y coexisten con él? Para estos planteamientos expone dos soluciones, una es la de

considerar la forma épica como la superación del teatro dramático; y la otra, consiste en anunciar una nueva era del teatro²⁶, la de un teatro posdramático donde no habría ya anterioridad del drama, donde la escena sería primera y donde el texto no sería más que un elemento entre otros. Sin embargo, la posición que recalca Sarrazac en esta crisis del diálogo más que ceder a la dialéctica de lo antiguo y de lo nuevo prefiere intentar delimitar la desterritorialización que se opera en el seno del texto dramático, y para ello cuestiona ¿cómo es que se pasa del diálogo absoluto al diálogo relativo del teatro moderno y contemporáneo? El teórico francés asegura que el diálogo del siglo XX y tal como está en devenir en la actualidad, está mediatizado y, además, lo llama rapsódico en tanto que cose modos poéticos diferentes (lírico, épico, dramático, argumentativo), y que es el mismo controlado, organizado, mediatizado por un operador que retoma ciertas características del rapsoda de la antigüedad. En la concepción clásica del teatro, continúa, el autor debería permanecer ausente y en ciertas dramaturgias modernas y contemporáneas se vuelve en cierta manera presente (2013:76).

La tradición de la mezcla se ha nombrado muchas veces antigua y en el diálogo se pueden notar cómo las hibridaciones ya se habían pronunciado en la anterioridad. Sarrazac dice que fue Maeterlinck el primero en señalar, en Ibsen, la emergencia de ese “otro diálogo” que toma hoy un lugar considerable en los textos para teatro y que no se limita, como en los tiempos de Maeterlinck, a expresar lo inefable. Pero ese otro diálogo es también el mestizaje del antiguo diálogo dramático con otros tipos de diálogos, tales como el diálogo filosófico o el diálogo científico. Y menciona el ejemplo de *Galileo Galilei* o *Diálogo de exiliados* de Brecht, que toman grandes préstamos de uno y de otro²⁷ (2013: 77).

Estas hibridaciones parecen responder a una voluntad común: emancipar el diálogo dramático, de la univocidad, del monologismo²⁸ que le reprocha Bajtin; instaurar, en el seno mismo de la obra dramática, un verdadero dialogismo, “captar el diálogo de su época”, “escuchar su época como un gran diálogo”, “captar no solamente las voces diversas, sino, antes que nada,

²⁶ Sarrazac considera la transición importante que marca esta nueva época, de Artaud a Bob Wilson y a Heiner Müller pasando por Tadeusz Kantor y Pina Bausch.

²⁷ Y se podría, continua Sarrazac, evocar todos los diálogos de los muertos, a la manera de Luciano de Samosata, tal como *A puerta cerrada* de Sartre, inspirado quizás en *La isla de los muertos* de Strindberg, a menos que sea en *A la salida* de Pirandello, ese corto acto un poco a la manera de Leopardi. Sin hablar de *Orgía* de Pasolini o, más recientemente, de *Cenizas de piedra* de Danis.

²⁸ En el que todas las voces de los personajes se dejan reabsorber en definitiva en la única voz del autor.

las relaciones dialógicas entre esas voces, su interacción dialógica” (2013:78). Esta tendencia del monólogo por suplantar el diálogo interpersonal, –para Sarrazac– no habrá sido más que el síntoma de un fenómeno más fundamental: reconstruir el diálogo sobre la base de un verdadero dialogismo. Dar su autonomía a la voz de cada cual, comprendida la voz del autor-rapsoda y operar la confrontación dialógica de estas voces singulares de una época. Ensanchar el teatro haciendo dialogar los monólogos: “cuando una acción exige un diálogo, anotaba Koltès, es la confrontación de dos monólogos que buscan cohabitar” (2013:78).

4. CRISIS DE LA MÍMESIS

En la tradición del arte occidental, la noción de representación sigue profundamente ligada al término mimesis, particularmente en lo que concierne al teatro. Desde Platón, la pregunta por el arte dramático se plantea en relación con la mimesis, para él el teatro es un arte que yace completamente bajo el signo de imitación. Aristóteles en su poética sitúa al teatro, así como las otras artes del discurso, en un funcionamiento mimético, positivo y creador, la mimesis se afirma como el determinante mayor de la estética teatral (2013:128).

Para Sarrazac el concepto mimético atraviesa de lado a lado la tradición occidental del teatro, antes de ser puesto en duda por la modernidad.²⁹ Dice que luego del realismo (con Diderot) y las dramaturgias naturalistas, las estéticas del siglo XX rechazan la idea de una relación mimética con el mundo y fue Nietzsche con *El nacimiento de la tragedia* en 1872 el primero en poner en urgencia la crítica hacia la mimesis y la reformulación radical de la estética teatral. Una de las articulaciones esenciales de lo que será la crisis de la mimesis para Sarrazac se pone así: el arte (como la vida) deber ser creador y no acepta ser limitado a un placer de imitación. Esto quiere decir que el poder del teatro no debería venir de la mimesis (2013:129).

Sarrazac también expone que la crisis de la mimesis no podría ser comprendida desde un punto de vista histórico, sino en el plano ideológico que pone por delante el derrumbamiento de lo real y la confusión entre los límites del yo y el mundo. En el siglo XX se pueden dilucidar dos direcciones importantes que toman esas formas y plantean esos cuestionamientos: una tiende a emancipar al escenario de lo real y tiene que ver directamente con la ruptura del teatro con la

²⁹ Mimesis para los griegos, imitatio para los latinos, mimesis clásica (Naturaleza Bella) en el siglo XVII, ilusión mimética (Naturaleza verdadera) en el Siglo de las Luces, sea cual sea la terminología o la evolución de la noción (2013:129).

mímesis y tiende a encontrar los instrumentos de una nueva aproximación a lo real, más móvil y crítica. En ambos casos, menciona Sarrazac, es con Artaud y luego con Brecht que se vuelve a poner en duda la relación mimética del teatro con lo real (2013:129-130).

La revolución estética conducida por Artaud es hacia un teatro metafísico, mítico. intenta quebrar el lenguaje, sobrepasar las palabras con el fin de revelar un más allá de lo real³⁰. De ahí, las investigaciones en torno a Mallarmé y Artaud, a las que Sarrazac también agrega Carig y Appia no ponen solamente en crisis la mímesis, sino que intentan romper con toda historia del teatro occidental, sin embargo, lo que logran realmente es “dibujar el horizonte utópico de esta liquidación” y es con Pirandello que en la escritura dramática se instala esta crisis de la mímesis, las construcciones que regían la mímesis teatral y la estructura del personaje son sometidas a una crítica radical que constituyen un motor esencial en el teatro. Con Brecht, lo que se tiene no es una intención de erradicar la mímesis, sino fracturarla. Al contrario de una mímesis unívoca y unificada de lo real, el teatro épico pone en juego una dramaturgia del salto, de la ruptura: de lo abrupto. Esto conduce a un choque que provoca en el espectador (o lector) el asombro que permite desestabilizarlo en su conciencia de sí y del mundo (2013:130-131).

Al culminar el ensayo respecto a la crisis de la mímesis, Sarrazac alude a un “equivoco” de un concepto que mucho tiempo consideró “unívoco”: “J. Lallot y R. Dupont-Roc traducen el término mímesis en Aristóteles, por representación y no por imitación para mostrar, “dicen ellos que Aristóteles, entre otras distancias que toma con Platón, “desplaza el concepto”, que sufre entonces una metamorfosis y un ensanchamiento semántico. Por ello, dice al término de su ensayo, “lo que designa la crisis de la mímesis contemporánea sería más bien el cuestionamiento de la imitación en el sentido platónico del término”. De todos modos, continúa, “la crisis de la mímesis, ya sea que recubra un malentendido conceptual o no, engendra en las dramaturgias contemporáneas una búsqueda a la vez rica y productiva de nuevas relaciones con lo real, entre ellas se encuentran nuevas matrices de escritura: el collage, el fragmento, la rapsodia”. Y termina, “más allá de la problemática referencial, a través del rechazo del “bello animal” aristotélico, es la forma poética en sí misma lo que está en juego (2013:133).

5. CRISIS DEL PERSONAJE

³⁰ Pura poesía objetiva a base humor, creación absoluta, experiencia extrema y disociada, el teatro se afirma no como un doble de la vida, sino como la vida misma, la vida verdadera (130).

El personaje ha sido transportador de la identificación y garante de la mimesis, ha tenido a cargo múltiples funciones en las dramaturgias tradicionales. Pero es además una relación capital de la relación entre el texto y la escena, “lo que promueve la ambigüedad y a veces la confusión entre el fantasma de papel que vaga por entre líneas del texto y la carne del actor que le procura, para bien o para mal, una identidad” (2013:167).

La puesta en crisis del personaje, dice Sarrazac citando a Abirached (2011), es porque también han cambiado los principios de la poética aristotélica y el personaje se encuentra expuesto a consecuencias que comprometen el arte del actor y el trabajo escénico, lo que le ha costado una muerte anunciada. Sin embargo, esta desaparición es también contradicha por las tradiciones de la interpretación, las exigencias de la escena y las costumbres de la recepción (2013:167).

En las escrituras modernas el personaje ha sido debilitado en cuanto a sus características físicas como en sus referencias sociales, rara vez tiene un pasado identificable o se le visibiliza un porvenir, de igual manera su denominación es cada vez más atípica, que van desde los sobre nombres, los monosílabos evocadores, hasta las siglas. Sin embargo, en oposición a esto, puede ocurrir que un personaje se escinda en varias entidades, que lo representen, por ejemplo, bajo diferentes ángulos³¹. De cualquier manera, esta “borradura” o “multiplicación” llevan al cuestionamiento que hace Abirached (2011) en su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* sobre los tres elementos de los que se compone el personaje: el rol, el tipo y el carácter. Siendo este último el “blanco privilegiado” en las nuevas escrituras (2013:168).

En *El personaje teatral contemporáneo: Descomposición, recomposición* (2016), un libro que comprende una profunda y extensa reflexión del personaje actual a partir de una relectura del libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* de Robert Abirached, sus autores dicen que ya el teatro de posguerra (con Ionesco, Beckett, por ejemplo) había despersonalizado al personaje volviéndolo el juguete de una máquina narrativa y lingüística que podía funcionar en el vacío en el que ya no era, de ninguna manera, el amo. Asimismo, los escritores del Nouveau Roman, optaron por impersonalizarlo: “conciben al personaje menos como un fanteche que como una presencia anónima, un simple ser atravesados por palabras”. Jean-Pierre Sarrazac señala que el personaje moderno es “sin carácter”, como el personaje de la novela de Musil era “sin cualidades”. Y dice que incluso antes del teatro del absurdo, de Strindberg y Pirandello, ya se

³¹ Sarrazac pone el ejemplo en las escrituras de Armand Gatti o en la de Michel Tremblay.

habían puesto en evidencia las contradicciones, las incoherencias y los puntos de vista múltiples y cambiantes de un “alma” supuestamente único. El pirandellismo, dice, saca las consecuencias de este vaciamiento del personaje y de la errancia de figuras en mal de encarnación o puestas en vacancia narrativa (2013:168).

Esta crisis del personaje que se pronuncia sobre todo con la desaparición de una identidad fija es paralela a la crisis de la fábula, una y otra están vinculadas, puesto que la lógica del relato progresa en función de personajes coherentes y sujetos a la acción consecutiva. Las consecuencias de estas crisis desembocan en pérdidas capitales y Sarrazac invita a preguntar si ya no es un “yo” el que está en la escena, ¿quién es ese otro? (2013: 169). Y eso es lo que plantea averiguar él mismo en su ensayo “El Impersonaje”, por lo que esta tesis se apoya ahí para indagar al personaje vinculado a los diferentes planteamientos de la crisis dramática como un espectro afectado con la crisis de la fábula y de la mimesis.

Si bien el personaje ha sido reducido a funciones esenciales, su soporte es tenue y enigmático pero continúa hablando todavía. Por ello Sarrazac ve la ecuación del personaje moderno precisamente en esa “presencia de un ausente” o “ausencia vuelta presente” y asegura debe ser considerada en su relación con la palabra. Porque es ahí donde se redefine o se reconstruye, en la separación y la distancia entre la voz y el discurso que pronuncia, en la dialéctica cada vez más compleja, entre una identidad que se echa de menos y unas palabras de orígenes diversos (2013:169).

“El personaje anunciador ha sufrido una cura de adelgazamiento y no se puede esperar discursos que sean concordantes con un soporte central, que todo idiolecto conduce a un impasse, la fractura entre lo que es hablado y la fuente de esta palabra no hace más que aumentar”. Por otra parte, “en ausencia de un designio, los personajes ejercitan su humanidad verificando que “eso” habla todavía, nombrando las tareas menores o haciendo listas para escapar al naufragio de la memoria” (2013:169).

En el interior de estas dramaturgias de la palabra, un retorno del personaje se insinúa en la confrontación entre el enunciador y las palabras que pronuncia, por lo que no se trata ya de una “borradura” del personaje, sino de su recualificación apresurada, contradicha en el discurso. Sarrazac dice que el personaje en las dramaturgias de los setentas ya no está detrás de las palabras

que pronuncia, sino atravesado por toda suerte de discursos³². En este caso el personaje aparece como una suerte de encrucijada de palabras, mientras un abismo se abre, se hace más hondo entre su identidad anunciada y los lenguajes que la corroen. Esta impresión de distancia entre las figuras y sus discursos será una característica del personaje contemporáneo (2013:170).

Como corolario, el personaje contemporáneo aparece de manera intermitente, acumula intervenciones sin lazos aparentes que él acompaña siempre, se anima durante el monólogo o un intercambio dialogal -como lo señala también Sinisterra y que se expone en el apartado Territorios fronterizos- y cuando retoma la palabra lo hace de otro modo, con otro vago proyecto. De esta manera el personaje también aparece en fragmentos. No es de extrañar que por ello, al actor de hoy se le dificulte abordar al personaje siguiendo las técnicas de actuación corrientes.

Ahora todo pasa como si la palabra, una vez liberada de las necesidades de la encarnación, de manera independiente pasara por una “Voz” que no es precisamente la del autor, ni forzosamente la del narrador o del actor. Estos personajes del intermedio pueden nombrar quizás nuestras identidades vacilantes y nuestros compromisos velados, ellos no han desaparecido (2013: 172).

³² Sarrazac hace alusión a discursos estereotipados que el personaje se esfuerza por asumir. “Así hablan los personajes de Werner Schwab, debatiéndose entre los giros y expresiones dialectales, el lenguaje elegante de la burguesía, el lenguaje vacío de la televisión, el léxico del catolicismo y otro tanto de expresiones obscenas diversas”.

1.8 TERRITORIOS FRONTERIZOS: LA NARRATURGIA

¿Podemos adscribir al discurso narrativo la expresión de los pensamientos, sentimientos, impresiones, etc., que se entretajan con el hacer de los personajes? Evidentemente sí. Sería absurdo pretender que los relatos y novelas sólo contienen narración de acontecimientos, cuando resulta evidente que la introspección es consustancial al género, así como la descripción y especulación.
José Sanchis Sinisterra

La transferencia de materiales propios de otros géneros, -de la poesía, el ensayo o la novela- en las estructuras dramáticas, es lo que define gran parte de la dramaturgia contemporánea; y de los diferentes recursos literarios con los que se vale, es la narración la que resulta atractiva para este estudio como principal vía de expresión de los personajes en las obras propuestas. Por lo que se propone ver las particularidades del uso de la narración en la dramaturgia a partir del concepto de narraturgia, según el teórico José Sanchis Sinisterra que, como él mismo advierte, la composición de esta palabra surgió de un lapsus conceptual para referirse a los territorios fronterizos entre dramaturgia y narración.

La riqueza de la palabra dramática tiene que ver con los recursos de otros géneros, en este caso en particular, de la narración. Sinisterra considera que también ha tenido aportaciones de las ciencias del lenguaje y la teoría literaria. En un reciente ensayo titulado “La palabra alterada”, dice:

Bajo múltiples avatares, la palabra pugna por hacerse escuchar desde la escena, así como su sombra, el silencio. Y para ello, para dotar a la escena de un discurso poderoso y complejo, la escritura dramática más viva se nutre sin complejos no sólo de los recursos explorados y desplegados por la novela, la poesía y hasta el ensayo contemporáneos, sino también del saber que las ciencias del lenguaje y la teoría literaria han aportado a la comprensión de su funcionamiento expresivo y comunicativo (Sinisterra: 2017).

Si vamos a tiempos pasados, incluso muy antiguos, advertiremos que los materiales narrativos en la dramaturgia no son para nada novedosos. Sinisterra en su libro sitúa al lector en la Grecia clásica y preclásica para precisar que los textos dramáticos entonces eran fundamentalmente adaptaciones de relatos orales. Y agrega que, “la voz y el discurso, la razón y los motivos de cada personaje de los mitos griegos podían ser particularizados en el espacio y tiempo de la representación, con lo que posibilitó esa polifonía que muchas veces el modo épico, el modo narrativo, atenuaba, en la medida en que la voz del rapsoda se hacía cargo, desde el punto de vista genérico, de los acontecimientos evocados” (Sinisterra, 2006:30). Menciona también grandes ejemplos como Calderón de la Barca quién se sirvió de la biblia al escribir *Los cabellos de Absalón*, tomó de ella no sólo pasajes sino también rasgos caracterenciales de los personajes, o el mismo Shakespeare quién se inspiró en novelas de Bandello y de otros escritores italianos.

En el artículo “La performatividad del pensamiento en el teatro narrativizado” Iliana Muñoz (s/f) comparte que aunque la narración ha estado presente desde los inicios del teatro es la hibridación de géneros literarios del siglo XX y XXI lo que ha fomentado mayor flujo en la dinámica diégesis-mímesis, para ello propone analizar las características intrínsecas y específicas del género narratúrgico, tales como: la inclusión del tren de pensamiento del personaje o “*dramatis personae*” como parte del drama y la conversión de las acotaciones o didascalias como parte del discurso a ser, que se verán en siguientes capítulos ocupados más propiamente del personaje.

Los ámbitos en los que José Sanchis Sinisterra considera que el término narraturgia sería más pertinente y también los modos de análisis desde la fábula o del discurso que hace en la traslación de relatos a obras dramáticas -de lo que se ocupa fundamentalmente en su libro *Narraturgia* - presenta una gama extensa de modalidades. A partir de la distinción de los estructuralistas en el interior del texto narrativo, entre historia y discurso, las metodologías que aplica Sinisterra para la traslación de relatos a obras de teatro oscilan entre la elaboración de textos propiamente historiales -basados en la prioridad de la historia o “fábula”- o textos organizados a partir del discurso, o bien, un tipo de textualidad mixta porque integra especificidades de las dos anteriores” (2012:31).

Es necesario precisar que el acercamiento de este estudio se realiza partiendo de la separación entre adaptaciones y dramaturgias originales que usan la narración, considerando

estas últimas el objeto principal. Además de los análisis a partir del discurso o la historia, en su libro *Narraturgia* el autor proporciona puntos importantes que caracterizan a los textos narratúrgicos, que son los que encuentran en la frontera entre estos dos géneros. Estos “puntos” son los ámbitos en los que según el autor el concepto de “narraturgia” sería más pertinente.

1. ÁMBITOS A EXPLORAR A PARTIR DEL CONCEPTO DE NARRATURGIA

- a) La fábula: “la columna vertebral de la acción dramática”. Toda la dramaturgia occidental puede considerarse como un conjunto de dispositivos enunciativos a contar historias. Y es precisamente esta preponderancia de la función narrativa en el teatro a lo largo de los siglos lo que ha llevado a confundir los dos niveles que se articulan inextricablemente en el texto dramático: la acción dramática y la fábula. Entonces, un enfoque narratúrgico permitiría dilucidar con precisión esta relevancia de la trama o argumento en los diferentes períodos, sistemas o géneros dramáticos. Así mismo, permitiría una explicación del porqué y cómo en el siglo XX la acción dramática se independiza en mayor o menor grado de ella (2012:11-12).
- b) El narrador oral, el contador de historias, el recitante que se planta delante de un auditorio para transmitir un relato: una inmensa variedad de sucesos acaecidos allí y entonces (en el pasado), evocados aquí y ahora mediante la palabra y el gesto de un único intérprete (en el presente). Aquí podríamos ubicar al monodrama, frecuentemente articulado en torno a un eje narrativo (2012:13-14).
- c) El personaje narrador que interpela al público para enmarcar una acción propiamente dicha. Heredero del coro griego, introductor, presentador o conductor de la historia, voz diegética en un universo mimético. Con este intermediario, el presente de la acción dramática es arrancado de la fábula acaecida en el pasado y reconstruido fragmentariamente al hilo de su discurso narrativo.

Otra variante, explica Sinisterra, puede ser aquella donde el narrador está directamente implicado en la acción, de modo que funciona en un doble plano, no

sólo ficcional, sino también espacio temporal: aquí y ahora ante la representación ante el público, allí y entonces de las circunstancias evocadas.

En este apartado, Sinisterra dice que puede ocurrir que entre el narrador implicado y los personajes de su rememoración se manifiestan interacciones y rectificaciones o que los personajes evocados se conviertan a su vez en narradores. Porque en efecto, -pregunta- ¿podemos adscribir al discurso narrativo la expresión de los pensamientos, sentimientos, impresiones, etc., que se entretajan con el “hacer” de los personajes? Evidentemente sí. Sería absurdo pretender que los relatos y novelas sólo contienen narración de acontecimientos, cuando resulta evidente que la introspección es consustancial al género, así como la descripción y la especulación. Sólo que, en tal caso, las consideraciones acerca de la intersección entre narratividad y dramaticidad deben hacerse cargo también de estos constituyentes del discurso narrativo y operar en consecuencia (2012:14-16).

- d)** Los relatos dialogados, es decir, el material narrativo inserto en los intercambios dialogales de los personajes.

En este caso recuerda que toda la dramaturgia medieval y renacentista, por su contigüidad respecto a las formas narrativas religiosas y profanas, orales y escritas, abundan situaciones en las que el relato parece disputar al diálogo su preeminencia en el texto dramático. Tal vez en contra de algunos críticos y directores de teatro, dice que la progresión dramática no se produce sólo en el plano de la aceleración y/o intensificación de conflictos sino también en el del conocimiento y/o la información de circunstancias pasadas o presentes de los personajes, que suelen ser, precisamente, el contenido de tales relaciones. Por ello, advierte de la complejidad de señalar un recurso omnipresente en la literatura dramática, como la narración, y sugiere una clasificación conceptual y técnica de tres tipos de relatos:

1. Confían a la palabra narrativa lo que no pueden mostrarse en la acción dramática -por dificultades técnicas o por tabúes y convenciones sociales-;
2. Condensan verbalmente circunstancias y sucesos cuyo desarrollo situacional requeriría mayor extensión temporal -cuestión, pues, de economía dramática-;

3. Confieren a los hechos evocados por la palabra una mayor capacidad sugestiva que a su concretización escénica -y prevalece entonces el criterio de la eficacia estética (2012:17-18).

Estos tres puntos coinciden en ser un recurso ideal para la transmisión de mensajes que se decide no mostrarse en acción, ya sea por problemas técnicos o sociales (escenas que serían violentas, por ejemplo, o para realizar cambios de tiempo y espacio), porque la narración puede condensar tiempo, así una historia de 10 años se narra en 20 minutos, o porque el resultado pretende ser sugerente o atrayente que se prefiere usar el relato y no la acción.

Y en estas tres órdenes se manifiesta una función pragmática que para Sinisterra es determinante de la validez dramática, esto es la repercusión del relato en el devenir de los acontecimientos que constituyen la acción dramática. Pues, reitera, dicho devenir o progresión se produce no sólo en el ámbito del suceder, sino también en el del conocer (2013:18).

En este primer rastreo sistemático en el terreno de la dramaturgia también señala otras posibles categorizaciones del relato dialogado. La primera y más evidente es la relativa continuidad del material narrativo, aún con su dosificación y disgregación en los intercambios dialogales. Y aunque a primera vista podría parecer que las situaciones “lastradas” con bloques narrativos adolecen de una menor teatralidad y revelan cierta pereza o torpeza dramática, por una parte, del autor, no es así en todos los casos, en otros, por el contrario, se percibe que el relato contiene su eficacia dramática precisamente en su ostentación de la forma y de la función narrativas.

En el otro extremo del arco clasificatorio ubica a los relatos que ocultan y diluyen su consistencia en la discontinuidad a menudo abrupta del diálogo y los clasifica en distintas categorías según los siguientes motivos:

- a) El portador del relato no quiere contar, y son los reclamos y las preguntas del “otro” quienes se lo extraen, más o menos a la fuerza.
- b) El oyente no quiere saber, y el narrador debe vencer su resistencia dosificando la información que posee.
- c) Porque el relato es objeto de disputa entre dos narradores que tienen diferentes versiones del mismo y, por lo tanto, lo reconstruyen conflictivamente.

- d) Al contrario, la reconstrucción del relato es objeto de cooperación entre dos narradores que tienen informaciones parciales del mismo.
- e) Las sustancias del relato no existen previamente, sino que éste es inventado gradualmente por dos o más narradores, en cooperación o conflicto (2012:18-20).

Con estas reflexiones, Sinisterra esboza un mapa provisional de un campo teórico y práctico, en el que convergen la narrativa y la dramaturgia, convivencia que se expande en una proliferación fractal de formas, funciones y sentidos a la que, a falta de mejor término -como él mismo sugiere- se podría llamar “narraturgia”.

2. GRADACIÓN ENTRE EPICIDAD PURA Y DRAMATICIDAD PLENA

En continuación con los estudios del narrador oral, de quién invita Sinisterra no disuadir si se trata de estudios de narratividad, puesto que esa actividad de narrar oralmente se constituye en el origen de toda literatura narrativa y también de lo que se conoce como teatro; el teórico español establece una especie de gradación entre lo que llamaríamos epicidad “pura” o dramaticidad “plena”, donde cabría diferenciar tres instancias o niveles según los portadores de una narración (2012:40).

Primer grado: epicidad pura

En cuanto a este primer nivel Sinisterra dice que se trata de un texto que es narrado por un único actor (personaje) y que podemos determinar a partir del texto cómo viste, cual es su aspecto, qué objetos lleva consigo, cómo se relaciona con los receptores, qué actividad física realiza, etcétera. En este caso el texto narrativo será transmitido por el actor-rapsoda. Sin olvidar que a lo que se refiere primordialmente el autor es a los textos narrados que desean llevarse a escena, esta investigación tomará en cuenta a los textos que contiene estas particularidades como el personaje narrador. (2012:42).

Segundo grado: narradores múltiples

Aun si se trata de un relato en primera persona, en el cual el narrador asume la condición de personaje, el destinatario está presente y configurado en y por el público (los receptores), por lo tanto no existe cuarta pared. El segundo grado cuando en vez de un solo narrador, hay dos o

más narradores, ahí comienza a aparecer una polifonía de la voz narrativa. Dicha polifonía puede ser difusa o muy concreta: en ocasiones, el relato comporta personajes, con intervenciones dialogales más o menos frecuentes. Aquí se halla una gama muy variada en cuanto al mantenimiento de la identidad narrativa de los narradores (2012: 43).

Tercer grado: narración dentro de la cuarta pared

En lugar de narrar al público, los actores se narran entre sí. Aunque el discurso sigue siendo narrativo, el hecho de excluir a los espectadores nos coloca en otra dimensión. Se trata de una vertiente de dramaticidad en la que el discurso sigue siendo narrativo, el hecho de que se trate de personajes épicos que intercambian esa epicidad, su interacción los coloca más de lado de la dramaticidad. Mediante este tipo de teatralidad se puede constituir un ámbito dramaturgico asombrosamente complejo y rico, una teatralidad fronteriza que está casi sin explorar (2012:45-46).

Estos grados en que la narración en la dramaturgia puede ser más o menos prominente, reflejan, de acuerdo a Sinisterra, un territorio fronterizo e impuro. En México, este tipo de dramaturgia actualmente es objeto de estudio; por ejemplo, la tesis de Cristián Josué Cortés Jiménez (2019) destaca tres formas en lo discursivo de la nueva dramaturgia mexicana: el realismo virtual, la hipertextualidad y la narraturgia. Estos nuevos discursos que forman parte de las experimentaciones en el teatro mexicano, según Cortés, se encuentran cercanos a lo posmoderno, ya que a los autores les interesa desestabilizar y descentralizar las formas de pensamiento, la naturaleza de las historias y de los personajes y las estructuras dramáticas³³ (91). En lo que respecta a la narraturgia, de acuerdo a Hilda Saray (citado en Cortés, 2019), los dramaturgos relacionan la narraturgia con una apuesta escénica en que se le da el valor máximo a la palabra, donde se alude más a la narración que a lo dramático³⁴.

³³ La tesis de Cortés refiere como archipiélago al conjunto de las diversas formas de hacer teatro en México, así también David Olgún en la antología *Un siglo de teatro en México* describe como archipiélago la agrupación de las diferentes corrientes del teatro mexicano que comprende el trayecto de esos años.

³⁴ A pesar de que esta noción no se aleja ni contradice los planteamientos de Sanchis Sinisterra, hace ver que los autores han confundido conceptos. Algunas de estas ideas se relacionan, pero no por completo o de manera directa, a lo que ya se mencionó del teatro posdramático, al “rapsoda” planteado por Sarrazac (2009) y al “sujeto épico” de Szondi (2011). Esta mezcla conceptual ha generado problemas en la creación, pues hay autores que consideran que basta con entrelazar o confundir lo narrativo y lo dramático para construir un buen drama con un estilo nuevo, tal como critica García Barrientos (2009), quien denuncia también algunas falsas ideas, como la modernidad de incluir lo narrativo en el drama, y que una narración no deja de serlo por más que se lleve a escena. (2019:95)

De acuerdo con Galicia (Citado en Cortés), la narraturgia se ha difundido en México gracias a las publicaciones hemerográficas (VVAA, 2006) y bibliográficas de la editorial Paso de Gato (Sanchis Sinisterra, 2013, 2016) y ha sido base de creaciones como *Carta a un artista adolescente* (1994), de Luis Mario Moncada, que se basa en *Retrato de un artista adolescente*, de James Joyce. También comenta que a partir de la década de 2000, varios dramaturgos han empleado la noción de “narraturgia” como guía para la creación de textos dramáticos que no implicaban la adaptación de textos narrativos: *El cielo en la piel* (2003), de Edgar Chías, *Odio a los putos mexicanos* (2006), de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, *Derriche* (2008), de Escalante, y *Beisbol* (2013), de David Gaitán, son ejemplo de que las ideas establecidas por Sanchis Sinisterra se extendieron a un terreno fuera de lo que él mismo planteó (2019: 94). Por otra parte, Elvira Popova sugiere que a la mitad de la década del 2000 en México, ya había iniciado un proceso de acumulación de circunstancias y factores, que desembocó en la cristalización de una concepción diferente del texto para teatro como lugar de encuentro, diálogo e hibridación, de dos modos antes irreconciliables: el modo dramático y el modo narrativo (Popova: 96).

Finalmente, la narraturgia de acuerdo a la indagación que realiza Sinisterra, es decir, a partir de textos narrativos posiblemente teatralizables, puede ampliar horizontes para descubrir ese mestizaje en ciertas obras contemporáneas y abonar a la reflexión de las dramaturgias híbridas. Sin embargo, para esta investigación, se explora la teoría de la narraturgia inclinada hacia la comprensión de los modos narrativos que el personaje-narrador decide usar para transmitir su discurso, el cual contiene algunas de sus particularidades, como la impersonalidad, la transpersonalidad o la fragmentación.

CAPÍTULO 2.

LA IMPERSONALIDAD DEL PERSONAJE POSMODERNO EN LA DRAMATURGIA HÍBRIDA MEXICANA

NOTA INTRODUCTORIA

El acercamiento hacia los estudios de Jean Pierre Sarrazac propició el descubrimiento de la afectación que ha tenido el personaje a lo largo de este proceso de transformación en el drama en el que la narración tiene una participación muy importante. La lectura de su ensayo “El impersonaje”, en el que, a diferencia de otros teóricos, plantea observar al personaje a partir del despojo de carácter o de “identidad” ha sido la fuente principal para desplegar las tres categorías de análisis que conforman esta tesis y es principalmente su teoría sobre la impersonalidad del personaje moderno la que se retoma en este capítulo. La impersonalidad, a diferencia de la transpersonalidad y la fragmentación, se desarrolla más en el ensayo de Sarrazac. En el primer apartado de este capítulo “El impersonaje. Del vaciamiento de carácter a la impersonalidad del personaje posmoderno” se hizo una reflexión amplia en torno a la impersonalidad del personaje, de acuerdo al ensayo mencionado y con apoyo de otros estudios importantes que se han dedicado al personaje contemporáneo, como *El personaje teatral contemporáneo: Descomposición, recomposición*, de Ryngaert y Sermon (2016) y, también el propio libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* de Robert Abirached (2003), del cual han emergido tanto el ensayo “El Impersonaje” de Sarrazac, como otras lecturas en que se ha apoyado esta tesis.

El personaje, como veremos a partir del primer acápite, ha sido despojado de carácter, la vestimenta social y psicológica que antes se le otorgaba a través de la mimesis, en la actualidad es con frecuencia más escasa. Aquí se le menciona algunas veces, de acuerdo al ensayo de Sarrazac, Impersonaje, para aludir a ese vaciamiento de carácter y que se manifiesta de múltiples maneras. Pero no en todos los casos se trata exclusivamente del impersonaje, existen otros que siguen de alguna manera configurándose como la tradición, por eso se ha optado por llamar al personaje que se estudia en esta tesis “personaje posmoderno”, para aludir a esa condición a la que corresponde y en donde se desenvuelve con más seguridad.

Las nuevas y variadas formas de la palabra en las dramaturgias contemporáneas, han hecho posible que el personaje, una vez desnudo de carácter, se vista de la lengua. Y es ahí donde se intenta descifrar. Para ejemplificarlo mejor, en el apartado “La máscara de la impersonalidad

en el personaje posmoderno” se reflexiona, a modo de metáfora, su condición de vacío como el de la máscara neutra que, libre de expresión predispuesta, se muestra disponible para expresar múltiples máscaras de manera impersonal.

Aunque la contaminación narrativa en la dramaturgia no es novedosa, aquí se intenta descubrir la singularidad de su manifestación en la presente época. Se descubre, a través de lo que narra el personaje, una expresión de su impersonalidad, de acuerdo a su falta de identidad a partir del vacío de su carácter y de borrar para expresar en nombre del otro, como un reflejo de lo que en un “todos” se puede compartir. Por ello, es importante ver qué recursos de la literatura se usan para escribir en modo impersonal, eso se desarrolla con detenimiento en el apartado “La impersonalidad en el arte de la escritura: el alejamiento del autor”. En este mismo sentido, de acuerdo a lo que postula Maurice Blanchot de la impersonalidad en la literatura vista a partir de la distancia del autor frente a su obra, se reconoce esta actitud por parte del escritor en el tratamiento de su lenguaje. Una de las formas en las que se observa esta distancia y presencia impersonal del escritor frecuentemente se muestra en la multiplicidad de voces, así como en el retiro de sí para que algo más general se exprese, ya sean acontecimientos, experiencias o simples reflexiones. En este apartado también se observa el modo gramatical del discurso, con la tenue intención de medir el grado de impersonalidad en que se expresa y se analiza cómo las narraciones buscan a través de los diferentes elementos en el drama expresar la impersonalidad en boca de los personajes.

Tras el desarrollo de cada uno de los apartados se comprende al impersonaje como metáfora de una máscara neutra, listo para vestirse de palabras en modo impersonal. Tales palabras exponen otra arista de la impersonalidad que suele mostrarse de formas variadas, ya que pueden ser experiencias, acontecimientos, reflexiones, sentimientos o pensamientos. Para mayor claridad de los modos de esta impersonalidad, es en el acápite “Tipos de la impersonalidad en el personaje posmoderno de la dramaturgia híbrida” que se explica con detenimiento, de acuerdo las diferentes maneras en que se ha observado el personaje, se sirve de la impersonalidad para 1. dar voz a las múltiples voces, 2. cuestionarse como Yo en relación con el otro, 3. el ser ante la nada, como una manera de descubrir la fragilidad humana y, 4. como una forma de trascender el límite de lo personal para desdoblarse con otros, seres provenientes de la imaginación y de la subjetividad humana, como reflejos del propio ser.

En el último apartado se analizan estas aristas de la impersonalidad del personaje en algunas dramaturgias híbridas mexicanas. En *Tríptico sobre las despedidas*, de Imanol Martínez, se analiza una obra pero se dialoga con otras dos obras que forman parte de este “Tríptico”, es decir que, aunque “Quemar las naves” es la que ocupa gran desarrollo del apartado, “Montecassino: relatos para el fin del mundo” es otra obra que permite observar la impersonalidad en la escritura de Martínez, por lo que se retoman algunos ejemplos de esta última con el fin de enriquecer la comprensión de la impersonalidad en la obra del mismo autor. Finalmente, se analiza *Reflejos de ella*, de la escritora mexicana Fernanda del Monte, en la que la mayor parte de la expresión de la impersonalidad se refleja en la trascendencia de los límites de lo personal.

2.1 DEL VACIAMIENTO DE CARÁCTER A LA IMPERSONALIDAD DEL PERSONAJE POSMODERNO. UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE “EL IMPERSONAJE” DE JEAN PIERRE SARRAZAC

La ecuación del personaje moderno podría formularse así:
presencia de un ausente, o ausencia vuelta presente.
Pues es fácil darnos cuenta de que es solamente a partir de su suspensión
–incluso de su fracaso– que se tiene alguna posibilidad
de atrapar al personaje contemporáneo.
Jean Pierre Sarrazac

La impersonalidad que se observa en el personaje posmoderno tiene más de una arista, la principal de ellas es la que se define a partir del ensayo “El impersonaje” de Jean-Pierre Sarrazac, que ha sido la lectura a partir de la cuál se concretó esta exploración hacia lo impersonal. En el capítulo uno se planteó la sugerencia de su ensayo, pero en este caso, se profundiza más a detalle en dicha tesis, a modo de alcanzar una comprensión más completa de la impersonalidad que plantea. Sarrazac realiza una crítica a la propuesta que hace Denis Guénoun basado en un capítulo consagrado a Artaud del libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* de Robert Abirached (2011). Mientras el autor de origen argelino propone “partituras para actores, canevas verbales para cuerpos repentistas” a partir de asumir la desaparición del personaje, Sarrazac invita a ver en muchas otras páginas del libro de Abirached un proceso más “sutil, de una muy lenta, muy progresiva y nunca acabada disolución del personaje”. Para él, la crisis del personaje³⁵ sería entonces el signo y la condición de su vitalidad, a lo largo de los cambios del mundo (2006:353), y para comprender el lugar del personaje en esta crisis, propone interpretar la mimesis, de donde parte la polémica hoy del personaje, no como lo acusa Nietzsche, como un “doble en la escena”

³⁵ Sarrazac dice en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* que “El personaje ha cambiado tanto como los principios de la poética aristotélica e incluso en algunos casos más. Debilitado en múltiples niveles, el personaje ha perdido características físicas tanto como referencias sociales; raramente tiene un pasado o una historia, menos aun proyectos futuros o de porvenir identificables”. (2013:167)

que, sólo puede ocurrir bajo una definición de la mimesis teatral en la que ésta significa imitación, sino que propone escoger otra traducción, más abierta, a la que invitan en particular los trabajos de Lacoue-Labarthe (1986), traducción que no sería “imitar”, tampoco “representar”, sino “volver presente” (2006:356).

Entonces, abre la pregunta, “¿qué es del personaje a partir del momento en el que él no es más que su (nuestra) propia sombra, un doble ya no idéntico a nosotros mismos (aquel que estigmatizaba Nietzsche) sino, un “doble diferente” –no el “mismo” sino ipse–, que el espejo recusa y amenaza con devolver a la nada?” La respuesta, hay que citarla tal cual lo escribe en su ensayo:

Si el proceso por el que pasamos del personaje clásico al personaje moderno se emparenta, por lo menos en un primer momento, con una humillación – “He aquí en primer lugar [nota Abirached a propósito de la vanguardia de los años cincuenta], al personaje reducido al grado cero de la personalidad” (393)–, es que a partir de entonces los dramaturgos le niegan lo que constituía su identidad, lo que, justamente, lo caracterizaba (2006:357).

Para ejemplificar esta tesis, Sarrazac cita a dos dramaturgos de la modernidad y dice que es difícil determinar entre el italiano y el sueco, Strindberg y Pirandello, ambos alimentados por las teorías –anteriores a Freud– sobre las “enfermedades de la personalidad” (Ribot, Binet, Charcot, Bernheim...), cuál se dedica a despedazar de la manera más radical el carácter. De acuerdo con el programa naturalista que suscribe Strindberg en los años ochenta, del que no reniega jamás completamente, el estudio del hombre moderno comienza por la destrucción violenta del carácter.

“Cada vez que intento estudiar a un hombre, termino por encontrar que el objeto de mi observación tiene el espíritu confundido. Así de incoherentes se revelan a nuestros ojos la manera de pensar y de actuar de los hombres cuando observamos con detenimiento su agitación interior. Tomando nota día tras día de las ideas que conciben, de las opiniones que emiten o de las veleidades de su acción, uno descubre una verdadera mezcolanza que no merece el nombre de carácter. Todo se presenta como una improvisación sin

continuidad, y el hombre, siempre en contradicción consigo mismo, aparece como el más grande mentiroso del mundo” (2006: 112).

Y de Pirandello, dice, no es menos cruel al servirse de la ironía.

“Todo el mundo desea casarse para toda la vida [confía Diego en Nunca sabemos todo], con una sola alma, la más complaciente, la que nos aporta en dote las posibilidades más grandes de llegar al estado al que nosotros aspiramos; pero a continuación, fuera del honesto techo conyugal de nuestra conciencia, tenemos continuamente comercio y tratos con todas nuestras otras almas, aquellas que están relegadas al fondo de los subterráneos de nuestro ser, y de estos tratos nacen actos y pensamientos que nosotros nos negamos a reconocer o que, si somos a ello forzados, adoptamos o legitimamos con mil acomodaciones, mil reservas y mil precauciones” (Pirandello 1985, citado en Sarrazac, 2006:112).

Es imprescindible, para la comprensión del personaje sin carácter, resaltar la comparación que hace Sarrazac del personaje moderno con el personaje aristotélico, en el que -dice- ya había una posibilidad del personaje sin carácter, puesto que el carácter, en el sentido de una singularización moral y psicológica del personaje, es presentado como facultativo sin afectar la estructura ni la dinámica dramática. En cambio, en la modernidad teatral la ablación del carácter tiene que ver con un despedazamiento, incluso una disolución de la fábula. Y refiere a uno de los planteamientos centrales de Robert Abirached, sobre que el advenimiento del “personaje abierto” es contemporáneo del fin del “imperio de la fábula”. La ruina de la fábula, en tanto que sistema ordenado, conlleva la del personaje, él mismo objeto de una desfiguración, de una suerte de devenir teratológico (2006:359).

Para Abirached, la impersonalidad del personaje había sido sugerida de alguna manera por otros autores modernos. Por ejemplo, crear la vida por abstracción y síntesis, a partir de imágenes impersonales, es el objetivo que Alfred Jarry le asigna al teatro³⁶. Jarry trata al personaje

³⁶ Según Alfred Jarry, el personaje no tiene que reflejar las emociones y los sucesos visibles por todo el mundo, como una maqueta hecha a la medida, sino poner en acción lo que es inaccesible al ojo desnudo en el mundo tal

como una máscara autónoma, desembarazando de toda pretensión inmediatamente figurativa y exigiendo que su extrañeza radical se preserve en escena. Lo define como una abstracción andante, no como una forma vacía sino como una forma desnudada. Suprime la mayor parte posible de los elementos del escenario para mostrar su esencia, y sus personajes se desnudan de los accesorios psicológicos, históricos y sociales, pero también de sentimientos, pulsiones, los devuelve a su expresión más abstracta y más cruda, para luego reconstruidos y puestos en movimiento en un nuevo embalaje y según una lógica nueva. Así, el personaje de Ubú, al que Abirached usa como ejemplo para precisar lo que Jarry postula, es imposible domesticarlo comparándolo con un ser de la vida, desencadenada, desoxidada y reconstruida en un espejo deformante para mostrar al público su doble monstruo repugnante. De acuerdo con Jarry la mimesis funda la relación del teatro con el mundo sobre la parodia, de ahí que agreda el lenguaje de una manera particular que no tiene muchos precedentes³⁷ (2011:180).

Retomando a Ricœur, a propósito del personaje en la novela, Sarrazac lanza la pregunta “¿qué significa aquí pérdida de la identidad? Más exactamente, ¿de qué modalidad de identidad se trata?” La respuesta de Ricœur a esta pérdida, es que la “nada” que constituye el resto, es decir, el personaje confrontado a su propia nada, su afirmación de sí en su disponibilidad al otro. Esta confrontación a la nada, será ejemplificada en el drama, a través de los personajes modernos de Strindberg y Beckett.

Si escuchamos con atención la “confesión” del personaje moderno, de los soliloquios de El Desconocido de Strindberg a los de El Recordador beckettiano, nos damos cuenta de que ella no desemboca jamás en ningún tipo de reafirmación o de “conservación de sí” en el sentido –moral– de la propuesta de Ricœur. El autor, ya se trate de Beckett o de Adamov, ambos de la cofradía de Kafka, está más dispuesto a mandar discretamente al basurero los restos de la cena caníbal en la cual sirvió al personaje como plato principal. En esta letanía de varias voces contradictorias, en esta especie de monodrama

como es. Este reflejo al que alude Jarry, lo entendemos aquí como la mera reproducción/imitación de la persona, es decir, de la mimesis, y es de lo que se ha venido despojando el personaje, y donde precisamente se concentra su crisis (Abirached:2011).

³⁷ Jarry usa retruécanos, afectaciones al estilo antiguo, máximas absurdas, mutaciones deformantes, rupturas sintácticas, creación de vocablos, que en conjunto confieren a las palabras una autonomía visionaria.

polifónico, el personaje no termina de cavar –como uno cava su tumba– su propia ausencia de identidad (2006:362).

De Strindberg a Beckett, y aun más allá, continúa Sarrazac, las dramaturgias modernas y contemporáneas no se han ocupado de otra cosa que de reconstruir los movimientos de este “fantasma sin sustancia” y de reconstituir su espectro. El gesto principal de estas escrituras parece ser el de poner en escena ese puro momento deceptivo, extrañamente inquietante, en el que el yo huye de sí mismo, huye fuera de sí mismo, organizar en lo visible esta dilapidación del individuo en sus propios dobles “no coincidentes” (2006:364). Aquí se conecta la impersonalidad que se ha planteado, sugerida por Jarry con la relectura que hace Jean-Pierre Sarrazac del mismo libro de Abirached: se trata de alcanzar esos confines de sí donde cesa lo personal, arribar a ese punto (de vista) donde, bajo la mirada del dramaturgo, el personaje se alza hasta lo que llamaría el “impersonaje” (2006:366). Es decir, entender a ese “retiro de sí” no como una despersonalización, sino como una manera de impersonalizarse.

Si el personaje ha sido reducido a funciones esenciales, su soporte es tenue y enigmático, pero continúa hablando todavía. Por ello Sarrazac ve la ecuación del personaje moderno precisamente en esa “presencia de un ausente” o “ausencia vuelta presente” y asegura debe ser considerada en su relación con la palabra. Porque es ahí donde se redefine o se reconstruye, en la separación y la distancia entre la voz y el discurso que pronuncia, en la dialéctica cada vez más compleja entre una identidad que se echa de menos y unas palabras de orígenes diversos (2013:169).

A invitación de Sarrazac, el devenir de la impersonalidad se da a partir de su “despojo” como punto de partida para alcanzar eso “impersonal” en el personaje moderno, se sitúa fuera de él, en esa zona impersonal que tiene la vocación de devenir transpersonal. Refiere a Strindberg o Adamov cuando reivindican con vehemencia la subjetividad de su escritura, señalando que a lo que en realidad refieren es a una dimensión impersonal y transpersonal de lo humano (2006:366). Como lo anuncia *La crisis del personaje en el teatro moderno* de Robert Abirached (2011), se presenta como el lugar de pasaje y de metamorfosis de todos esos rostros, de todas las máscaras (“desnudas”) que hacen la vida de todo hombre. Lo que significa, paradójicamente, que está proveído de mil cualidades, pero de ninguna unidad ni sustancia identificadora. Esa condición camaleónica lo obliga a cambiar de identidad de un lugar a otro y lo obliga a actuar

todos los roles. Por ello se sugiere ver en ese rostro multidiverso, que al representar al mundo se muestra de manera impersonal, es decir que, todo el mundo, toda persona en el mundo, es representada por este impersonaje.

En *El personaje teatral contemporáneo: Descomposición, recomposición*, un libro que comprende una profunda y extensa reflexión del personaje actual a partir de una -otra- relectura del libro de Robert Abirached, Ryngaert y Sermon (2016) dicen que ya el teatro de posguerra (con Ionesco, Beckett, por ejemplo) había despersonalizado al personaje volviéndolo el juguete de una máquina narrativa y lingüística que podía funcionar en el vacío en el que ya no era, de ninguna manera, el amo. Así mismo, los escritores del *Nouveau Roman*, optaron por impersonalizarlo: “conciben al personaje menos como un fante que como una presencia anónima, un simple ser atravesado por palabras” (69). Para finales del siglo xx, el personaje teatral, de acuerdo a Julie Sermon (2013:35), progresivamente fue despojado de todo lo que contribuiría a hacer de él un individuo posible, o al menos aceptable, tal como lo postulaba la ilusión mimética burguesa (con anclaje referencial, consciencia estable e intencional, comportamiento interpretable en términos de racionalidad psicológica) para finalmente aparecer como un dato relativamente accesorio, al menos incierto, en las escrituras de los últimos treinta años.

La crisis del personaje en el teatro moderno de Abirached (2011), ha propiciado otras lecturas por parte de teóricos que han realizado estudios en torno a el trabajo más extenso y relevante enfocado al personaje. Con lo que respecta a esta tesis, el personaje posmoderno tiene que ver directamente con las aspiraciones, conflictos y realizaciones del personaje moderno, y la hipótesis se sustenta a partir de estos estudios, porque se considera al personaje en la posmodernidad como la realización del personaje moderno, en un estado de “despojo” del carácter y en una ecuación de lenguaje-discurso-palabra. De ahí que la impersonalidad que se observa se manifieste a partir de lo que pronuncia y no de lo que es, para lo que se debe tener en claro una connotación más profunda de lo que dice. Aunado a esta determinación, se concreta que el impersonaje, desprovisto de toda marca personal, continua su actuación de un rol a otro, de una máscara a otra, en palabras de Sarrazac: fustigado por Dionisos, ese dios de lo impersonal.

2.2 LA MÁSCARA NEUTRA COMO METÁFORA DE LA IMPERSONALIDAD DEL PERSONAJE POSMODERNO

El personaje o, mejor, la figura del drama a venir ...
se nos presenta como el lugar de pasaje y de metamorfosis
de todos esos rostros, de todas las máscaras (“desnudas”)
que hacen la vida de un hombre, que hacen la vida de todo hombre.

Jean Pierre Sarrazac

Para Jaques Lecoq, la máscara neutra fue el punto central de su pedagogía de la actuación: el inicio del viaje que emprende el actor para encarnar al personaje. Aquí se retoma esta extraordinaria manera de hacer el arte de la creación teatral, reflexionando la manera en cómo opera la máscara neutra a modo de metáfora sobre el tema de la impersonalidad en el personaje posmoderno. Esto por la sencilla razón de que, en principio, la máscara neutra, al estar despojada de toda expresión predispuesta, puede ser una manera de ejemplificar el estado de despojo de carácter que hoy se observa en tal personaje. También se encuentran otras semejanzas que funcionan como arquetipos de lo que es la impersonalidad en el personaje de hoy.

La máscara neutra es un objeto especial. Es un rostro, llamado neutro, en equilibrio, que sugiere la sensación física de la calma. Este objeto, que se coloca sobre la cara, debe servir para sentir el estado de neutralidad previo a la acción, un estado de receptividad de lo que nos rodea, sin conflicto interior. Se trata de una máscara de referencia, una máscara básica, una máscara de apoyo a todas las demás. Bajo todas ellas, máscaras expresivas o máscara de la comedia del arte, existe una máscara neutra que sostiene el conjunto (2003: 61).

Se comparan algunas características de la máscara neutra al estado en que en la actualidad se encuentra el personaje, en un estado de neutralidad y siendo receptiva de lo que le rodea, siendo apoyo para todas las demás máscaras expresivas con las que se va vistiendo. Es decir, el personaje

(o impersonaje) en su cualidad de despojo, puede servirse de múltiples máscaras para expresar las distintas caras de la realidad, de las que es receptor porque es un testigo y cómplice a la vez.

Así como la máscara neutra acrecienta esencialmente la imagen del actor en el espacio que lo circunda y lo sitúa en estado de descubrimiento, de apertura, de disponibilidad para recibir, así esta máscara de la impersonalidad en el personaje posmoderno lo hace para percibir lo que le rodea y expresa de manera solidaria, colectiva, en su semejanza con el otro, una condición humana. Lecoq dice que se entra en la máscara neutra, como se entra en un personaje, con la diferencia que no hay personaje sino un ser genérico neutro; aquí, de acuerdo a lo que se ha explorado con Sarrazac, el personaje antes de entrar, sale, es decir, se desnuda de lo que ya tenía impuesto, quedando desnudo de ese carácter, entonces, se encuentra disponible para vestirse de una máscara (hecha de palabras), para prestarse a expresar otras máscaras que serán formas de sentires universales, y en este punto, expresa otra arista de la impersonalidad, la que tiene que ver en el encuentro con el otro, en su reflejo humano.

Bajo una máscara neutra, el rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe más intensamente. La mirada es la máscara y el rostro es el cuerpo. Con la impersonalidad del personaje, la máscara está en las palabras que pronuncia, lo que dice el personaje es el rostro, de tal manera que la atención está puesta en el encuentro que se da con el receptor, en una manera de complicidad con la revelación que expresa el personaje. Tales revelaciones tendrán que ver con estados, sentimientos, experiencias, emociones y reflexiones, que serán las nuevas máscaras con las que se vista el personaje posmoderno.

La máscara de la impersonalidad en el personaje se manifiesta como plantea Lecoq cuando propone un tema realista de la vida cotidiana, con el fin de mostrar que la neutralidad también se encuentra en esos temas. Así, pone de ejemplo *El adiós al barco*, esta despedida que se enmarca en el puerto con la gente, entre la niebla y las sirenas de los barcos, pero, dice también, podría situarse en el andén de una estación. Es decir, en términos actorales, que lo que importa ahí no es la carrocería sino la energía motriz del adiós que se pretende hacer aparecer.

Formo parte de alguien, tenemos un mismo cuerpo, un cuerpo para los dos, y de repente una parte de ese cuerpo se escapa. Voy tras ella para intentar retenerla... ¡pero no hay nada que hacer!, se ha ido, estoy separado de una parte de mí mismo y sin embargo conservo de ella algo inefable, una especie

de tristeza del cuerpo, de nostalgia del cuerpo. ¡Al fin, acepto aquel adiós!
(2003: 62).

Según Lecoq solo la máscara neutra permite abordar la dinámica profunda de la situación. Con la máscara neutra cada uno percibe qué es lo que pertenece a todo el mundo, y es entonces cuando los matices aparecen con fuerza. Los cuerpos son diferentes, pero se parecen en aquello que los une, el adiós.

La impersonalidad en la que se manifiesta el personaje posmoderno coincide con esta explicación, solo a partir de ella se refleja lo que compartimos con todo el mundo, las situaciones pueden variar, pero el sentir es el mismo, en este caso, el del adiós.

El caso de las despedidas casualmente se analiza más adelante en las obras de Imanol Martínez. Ahí, a través de una expresión impersonal por parte del personaje posmoderno, se reflexiona sobre ese estado impersonal, que de alguna manera compartimos con todo el mundo, la melancolía.

Así como la melancolía, las máscaras del impersonaje serán, de acuerdo a las obras que se citan, el vacío, el ser ante la nada, el tiempo, la soledad, la muerte, entre otras manifestaciones. Estados universales que sólo pueden expresarse en los confines donde cesa lo personal para reflejarse en el otro como condición humana. De esta manera, tal impersonalidad reflejará subjetividades humanas puestas en juego en el escenario de la vida, será la voz de todas las voces que invaden la interioridad humana, por lo que se define como una impersonalidad que se sirve de múltiples máscaras.

La expresión impersonal llevará en su voz otros modos posibles de ser, como el cuestionamiento del ser, del yo, a partir del encuentro con el otro, todo de aquel que pueda provocar ver en un nosotros. También se halla una impersonalidad del ser ante la nada, como un modo de descubrir lo efímero y frágil humano. De otro modo, se encuentran en tales expresiones impersonales los límites trascendidos de la personalidad, como una manera de trascender, hacia el encuentro, incluso con nuestros propios pensamientos y reflejos. Estas formas en que se manifiesta la impersonalidad se abordan más detenidamente en el apartado de los tipos de impersonalidad en el personaje posmoderno.

2.3 LA IMPERSONALIDAD EN EL ARTE DE LA ESCRITURA: EL ALEJAMIENTO DEL AUTOR

él es yo mismo convertido en nadie,
otro convertido en el otro,
de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí,
y que quien a mí se dirija no diga “yo”, no sea él mismo.
Maurice Blanchot

De acuerdo al apartado anterior, se interpreta al personaje de hoy, posmoderno, en su condición de impersonaje. Ese muñeco vacío dispuesto a vestirse de su mundo, esa máscara neutra en un estado de recepción de la realidad, es ese impersonaje que se vestirá de todos los rostros posibles en solidaridad con sus semejantes, que elegirá la máscara de las palabras para expresar ese momento de encuentro con el otro en que comparten un sentir humano y que por esa razón se expresa impersonal. Tal expresión será observada como otra arista impersonal. La primera es su condición de vacío, sin sustancia y sin carácter; la segunda en sus palabras, en lo que confiesa para el receptor visto como su reflejo y su cómplice de vida.

Dentro de las dramaturgias nacidas en la contemporaneidad, los modos narrativos de los personajes, como sistema de ideas, resultan ser el conducto principal de exploración de las posibles formas de la impersonalidad en la literatura. Ese es el principal eje de este apartado, para descifrar la impersonalidad en los recursos literarios a los que el autor accede, ¿qué lo hace impersonal? ¿Cuáles son esos recursos para expresar en modo impersonal?

De acuerdo a una de las principales tesis de Maurice Blanchot, en la literatura impersonal inevitablemente se debe tomar en cuenta: el comportamiento del escritor a partir de su alejamiento notado en la escritura, de su voz personal diluida en una voz plural y de la fragmentación o desaparición del sujeto enunciador para dar lugar al todo.

Roland Barthes (1994) en *El susurro del lenguaje* dice que en Francia fue Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para Mallarmé es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad ese punto en el

cual sólo el lenguaje actúa, performa, y no “yo” (66). Porque el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, es decir, para llegar a agotarlo por completo (1994: 68). Roland Barthes interpreta el alejamiento del autor, siguiendo a Brecht, como un auténtico “distanciamiento”, en el que el autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria y, advierte, no se trata de un hecho histórico o un acto de escritura, sino que ha transformado de cabo a rabo el texto moderno. Y a partir de entonces, se produce y se lee de tal manera que el autor se ausenta de él a todos los niveles (1994:68).

José Sanchis Sinisterra coincide con él cuando dice que “a partir de Mallarmé la literatura comienza a convertirse en su propio objeto, en su propio campo de indagación, para cuestionar la noción misma de representación, al tiempo que se violentan los cánones de la retórica y hasta de la sintaxis, para dar cauce a nuevas maneras de percibir la realidad, a nuevas dimensiones de la experiencia humana abiertas por la sensibilidad y el pensamiento contemporáneos”. Citando a algunos pensadores de la filosofía contemporánea, declara que la experiencia del mundo se da en el lenguaje, que a la vez es anterior y posterior a nosotros. Entonces, cuestiona, ¿cómo puede un escritor escapar a este “encantamiento”, a esta alineación, a esta invasión de los otros en sí mismo, de la “cosa pública” en la “cosa privada”? Esta pregunta, dice, va a estar gravitando sobre el sector más radical de la literatura del siglo xx y fecundado la obra de algunas de las figuras fundamentales del teatro contemporáneo (2017:7).

En *El cuerpo resonante. Lo impersonal y lo neutro en la crítica a la noción de estilo en Maurice Blanchot* Idoia Quintana (2017) analiza el estilo y el tono de la escritura de este autor a partir de su rechazo a la noción tradicional de autoría y la inclinación hacia lo impersonal. Según esta autora, en el espacio que Blanchot denominó espacio literario, el lenguaje es tan solo un canal para conocer, pensar y actuar en el mundo. La experiencia en su escritura aparece con una impersonalidad, donde el sujeto se fragmenta hasta desaparecer:

Si la experiencia que acompaña a la escritura literaria “expulsa” al escritor y rechaza al sujeto como sujeto de la enunciación y principio de identidad, esta experiencia es no obstante una experiencia singular de escritura en una extraña combinación donde lo singular se ve atravesado por lo impersonal (2017:120).

La exposición de Quintana coincide el planteamiento de lo impersonal en el personaje de la posmodernidad, remarca la importancia del lenguaje como vínculo con la realidad (el mundo) y confirma que las palabras del personaje de teatro buscan comunicar con alguien (lector/espectador) una situación humana en el mundo, pero para que ello suceda se diluye hasta desaparecer. Este “desaparecer” se emparenta al “despojo” que el personaje teatral ha venido experimentando, el “despojo” de su identidad, entendida como el carácter con que se vistió históricamente; es decir, ese sujeto enunciativo que se fragmenta hasta desaparecer del que habla Blanchot, se asemeja al personaje posmoderno que se expresa en el lenguaje y que carece de identidad. De esta manera, se sospecha que el tratamiento del autor de estas dramaturgias se comporta distante de su obra y lo hace a través de sus personajes.

El escritor de teatro contemporáneo es consciente de que los nuevos personajes pueden actuar como piezas en un tablero con una nueva “aptitud”, fuera de una identidad bien definida y no necesariamente mediante la acción, puede narrar pensamientos y experiencias. Es a través del sujeto rapsódico implicado en las nuevas escrituras dramáticas contemporáneas que el autor se halla de alguna forma “presente” pero no es su voz la que se percibe, sino un nuevo reparto de voces que se intercala entre los personajes. Y de entre las nuevas modalidades que contribuyen a emancipar al diálogo de ser unívoco, se pueden vislumbrar fragmentos impersonales, fracciones de la realidad. Si ya no hay tal carácter de unicidad al personaje le quedan las palabras y en esas palabras hay una condición polifónica que tiene que ver con hablar en nombre de todos, con llegar al receptor a partir de expresar a través de lo que narra una condición, no necesariamente social, pero sí humana.

De acuerdo con Quintana, la singularidad del texto habrá de hallarse en el lenguaje bien formulado y forjado a voluntad por parte del escritor, en una manera de borrarse, de retirarse o incluso de perderse, en una experiencia de neutralidad o impersonal. En este sentido, es importante aclarar que la impersonalidad que aquí se aborda no se muestra precisamente en una neutralidad, puede estar en la pluralidad de voces, aquella que es representada por Proust, según Blanchot, cuando dice que “se entrega a un movimiento de escritura vertiginoso por el que se desliza en una multitud de envíos y voces que, sin embargo, los críticos atribuyen a su estructura orgánica”. Esta desapropiación señala la separación del sí mismo, y solo desde esa desaparición unas voces comienzan a resonar. El escritor que habla una lengua impersonal, continúa Quintana citando a Blanchot, habla en nombre de lo universal en la tranquilizadora alianza con la verdad

y la razón. Ese todo universal que no señala ese “yo” que es “nadie”: “él es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí, y que quien a mí se dirija no diga “yo”, no sea él mismo” (2017:127).

Entre las conclusiones a las que llega Quintana, es que la clásica distancia estética de lo impersonal se apoya en el acto desinteresado de mostrar: el escritor cuenta sin tomar parte para que el lector goce en la mera contemplación. La obra puede así aparecer, en su independencia, como objeto artístico. Esta impersonalidad perpetúa la primacía de la conciencia individual y de las fórmulas subjetivistas, pues se conserva intacto el lugar del sujeto, bien bajo la forma de un “yo” enunciado en tercera persona, bien bajo la presentación objetiva de un acontecimiento narrado (2017:129).

En la *Tesis de la impersonalidad en John Keats y su influencia en algunas poéticas del siglo XX* de Gustavo Llarull (2002), como se anotó en el primer capítulo, el autor sugiere que la impersonalidad se trata de una objetividad bastante particular, en la que la presencia del artista se nota como la presencia de Dios en la creación, dicha objetividad varía de acuerdo al estilo del autor: “se nota en los temas, en el tratamiento de estos temas, en la perspectiva, en los recursos técnicos y formales. Se trata de un particular modo de sentir, de una forma que se da mediante el uso de recursos técnicos concretos, de una sintaxis y una lección léxica determinadas, mediante la invención de una situación que provoque ese modo particular de sentir universal” (2002:04).

Llarull alude brevemente al estudio que desarrolla Roberto Esposito, quien sugiere que lo impersonal se sitúa fuera del horizonte de la persona, pero no en un lugar que no guarde relación con ella, sino más bien en su confín. No es una negación sino una alteración, su extraversión hacia una exterioridad que pone en tela de juicio e invierte su significado prevaleciente (2009:70)

Antonio Llorente coincide con estos autores cuando dice que la causa más importante y más frecuente de la construcción impersonal es la existencia, real o metafórica, objetiva o subjetiva, de un sujeto que tiene carácter indeterminado. Aquí se acerca el lente a otro rostro de la impersonalidad que también se explora:

cuando el sujeto es una colectividad, grande o pequeña, de límites indeterminados, difusos o irreconocibles, el hablante puede hacer referencia a este sujeto empleando nombres colectivos o nombres comunes (en singular o en plural) con significado genérico, ante la imposibilidad de hacer constar explícitamente el nombre de cada uno de los individuos o sociedades o

instituciones componentes de la colectividad; en estos casos las construcciones tendrían un sujeto explícito y no serían impersonales; pero el mismo carácter indeterminado del sujeto, su naturaleza genérica e imprecisa, se compagina muy bien con la expresión impersonal y tiende casi automáticamente a ella (1982:201).

Lo que se quiere decir con ello es que, en cualquiera de los casos, lo impersonal no necesariamente se encontrará anunciada en segunda, en tercera persona o tendrá un sujeto en colectivo, se trata más de una experiencia, un acontecimiento, que, en nuestra condición humana, podemos experimentar. Ya se trate de textos en primera o en tercera persona, dice Juan José Guerra cuando analiza los relatos de *Modo linterna* del escritor argentino Chejfec, “están escritos con el murmullo de lo anónimo. Incluso cuando lo que habla es un “yo”, no habla para restablecer la prepotencia de la persona, sino para explorar el vértigo y la densidad de eso que se llama mundo” (2018: 79).

El discurso impersonal no va dirigido a alguien en particular, si acaso al lector o espectador, pero como representantes del otro, y en consecuencia, de un todo. Esto cobra más sentido cuando en las escrituras híbridas de la actualidad, hijas de los herederos de Beckett, el orden que reinaba en las palabras ha sido alterado. Este nuevo orden (o desorden) de la palabra dramática se muestra en un abanico de posibilidades en donde el diálogo “convencional” no es su único modelo y donde es muy posible se exija la participación activa del receptor, y a quien, por lo general, suelen dirigirse las palabras impersonales que el personaje pronuncia y del que no se espera respuesta.

En las expresiones impersonales resulta sustancial la participación del receptor, quien acepta tales revelaciones y además reconoce la posibilidad de que son suyas también. En la dramaturgia contemporánea es frecuente la direccionalidad hacia el lector o espectador, su búsqueda corresponde a la crisis del diálogo tradicional y, por supuesto, a las distintas formas que emergen con la necesidad y experimentación de lograr ese lazo de comunicación. En su *Dramaturgia de la recepción*, dice Sinisterra, la crisis del diálogo viene a revelar la participación activa del receptor; y de esto también habla Anne Ubersfeld en *El habla solitaria*, en la que hace una crítica de las relaciones de habla entre los hombres al final del siglo XX y principios del XXI que, según sus propias palabras, “ha aparecido bajo las formas menos directas, menos abiertamente

satíricas en buen número de obras teatrales francesas a lo largo de los últimos veinte años; en las mejores, que van de Vinaver a Durringer” (2003: 12).³⁸ En todos los casos, concluye Ubersfeld en su ensayo, “lo que esta habla solitaria expresa al espectador es el estallido de los lazos y la dificultad de encontrar al otro, la dificultad o imposibilidad de la interlocución mediante el diálogo. Un clamor: ¡No me dejen solo! Quizá el teatro contemporáneo ofrece al público lo que siempre le ha proporcionado: una lección, una advertencia, un despertar” (2003: 26).³⁹ Lo que pasa con las expresiones impersonales quizá responde a esta búsqueda de encontrarse con el otro, nuevas formas se experimentan o, en algunos casos, se sacan del baúl de los recuerdos (hablando del coro griego), para encontrar esa vía y expresar al escucha reflexiones, pensamientos, sean por la mera necesidad de compartir para no saberse solo, ya sean por advertencia o despertar como dice Ubersfeld.

En un acercamiento que hace Ubersfeld a la obra de Koltès, se observa en el trabajo del escritor francés “el sentimiento y la idea de la soledad en el cruce de la vida con la filosofía y la escritura... la soledad contemporánea”. En su obra *En la soledad de los campos de algodón*, la gran réplica del Cliente hacia el desenlace final, que manifestará la muerte, es un quejido: “No hay amor, no hay amor”. Y en Roberto Zucco, el protagonista exclama: “Los hombres necesitan a las mujeres, y las mujeres necesitan a los hombres, pero lo que se llama amor, eso no existe”, dice mientras habla por un teléfono mudo que tiene el cable cortado. El discurso, en forma de cuasi-monólogo no obtendrá respuesta; y podría decirse que se enuncia para dar a quien lo escucha la certeza de que no será respondido. En el teatro, toda réplica constituye un acto de habla. Pero el cuasi-monólogo posee la característica de ser un acto que quedará “en el aire” (2003:26). A partir de estas nuevas formas se pueden comprender las múltiples modalidades en que se muestra la palabra del personaje posmoderno, así como vislumbrar en términos de contenido la expresión impersonal, sea a través de acontecimientos narrados o de experiencias

³⁸ Por principio, el habla solitaria y estallada en Vinaver, dice, “puede ser la yuxtaposición de búsquedas diferentes en el seno de un mismo personaje, y marcar la desproporción de poner en juego en nuestro mundo disperso los diversos elementos de nuestras identidades individuales. Forma clave, el habla solitaria es un acto. (2003:12)

³⁹ Para ejemplo, llama la atención el trabajo de cuasi-monólogo en el teatro de Yasmina Reza, que prueba la vitalidad y la riqueza de esta forma, al tiempo que la revela como característica de las formas contemporáneas de escritura teatral. “En su primera pieza hay un monólogo que no podría calificarse de cuasi-monólogo: esa llamada al padre muerto no habrá de obtener respuesta, y sin embargo es un llamamiento tan directo, tan vigoroso que no puede ostentar el estatuto del monólogo puro, que consiste en una meditación o discurso dirigido al espectador” (2003:23).

compartidas, de la invocación de imágenes poéticas o incluso en la impropiedad del discurso. La modalidad puede variar, pero la impersonalidad se ve en el tratamiento de temas universales, como el amor o la soledad en la obra de Koltès. Incluso, dentro de algunas nuevas poéticas dadas, el diálogo sigue existiendo, muchas veces se halla dentro de una mezcla, puede ser que no se dé en el escenario con otro personaje y que busque el encuentro con el espectador, puede ser que “quede en el aire” como se ha visto con Kòltes, o, en convivencia con monólogos o acotaciones narradas y aún así conservándose en su modo tradicional, propiciando una progresión dramática, ya sea por narración o por acción, como se verá en algunas obras que se analizan más adelante⁴⁰.

En otro artículo ya citado, el de Juan Guerra, sobre la escritura de Chejfec, dice que el autor de *Modo linterna* tiende a generar monstruos narrativos, híbridos, sugiere ahí que quizá por ello revela fragmentos de mundo y sostiene el ingreso de una exterioridad que, así como se muestra, simultáneamente, se oculta. En *Modo linterna*, dice, se expresa una preocupación constante, que atraviesa todos los relatos, por los modos de experimentar los datos de la realidad (2018: 83), y que dado el carácter autoconsciente que predomina en estos textos, no es extraño encontrar pasajes como el siguiente: “un escritor es alguien abierto al mundo, un ser curioso por todo lo que ocurre y alguien para quien ningún saber resulta ajeno o extravagante” (*Modo linterna* 199) (2018: 80).

Del mismo modo, se sugiere que ciertos dramaturgos generan escrituras híbridas y que a través de las vacancias narrativas que pudieran estar ahí inmiscuidas se encuentran elementos impersonales; y que, acuerdo con Blanchot en *La conversación infinita*, tendría que ver con la impersonalidad flaubertiana, crispada y difícil, que afirmaba todavía la validez del modo narrativo, en donde contar era mostrar, dejar ser o hacer existir, sin que cupiera - pese a las grandes dudas que ya pudieran tenerse- interrogarse sobre los límites y los modos del orden narrativo (2008:491).

La tesis de Blanchot dice sobre que el acto narrativo que está asumido por un personaje, a partir del cual se organiza la perspectiva del relato y que todo está visto desde ese punto de vista, mirándolo como ese “yo” privilegiado que, aunque fuere evocado en primera o tercera

⁴⁰ La crisis del diálogo tampoco significa su desaparición total. Más bien, se trata de admitirlo dentro de un nuevo reparto de voces que, de acuerdo a Jean-Pierre Ryngaert en su *Nuevos territorios de diálogo*, no es tan evidente, ya que la utopía del diálogo mimético, sucumbe y deja lugar a diferentes tentativas que inciden especialmente en el montaje, aunque también a tentativas rítmicas o musicales (2013:11).

persona, tiene mucho cuidado en no sobrepasar las posibilidades de su saber y los límites de su sitio y que es también el reino de las fórmulas subjetivistas, de un sujeto libre del que depende la autenticidad narrativa (2008:492).

De acuerdo con Blamchot, que alude a lo que Flaubert dice respecto a la narración, contar es mostrar, dejar ser o hacer existir y sobre que el retiro del autor se percibe porque hay una voz que no es singular, sino plural e impersonal, para dejar que algo más profundo y universal se exprese, se intenta ver en esas expresiones los tipos de impersonalidad, en esa multiplicidad de voces, en el encuentro con el otro o el reconocimiento de la fragilidad humana. Se reitera que el foco de análisis en estas dramaturgias híbridas, se lleva a cabo en la narración, como la forma en la que generalmente se dan los discursos impersonales de los personajes posmodernos. También se toma en cuenta ese otro modo de ver las conjugaciones impersonales de manera discursiva. Pero, por sobre todo, el lente analítico busca enfocarse en el personaje, el transmisor de estas narraciones, con la premisa de que su comportamiento obedece a circunstancias posmodernas, que al afectar a la dramaturgia, también los cambios se revelan en él. Este personaje es el elemento particular para el presente estudio, ya que, a través de sus nuevas manifestaciones, su impersonalidad encuentra el vehículo ideal para manifestar un discurso plural y universal de ser en el mundo.

2.4 TIPOS DE LA IMPERSONALIDAD EN EL PERSONAJE POSMODERNO DE LA DRAMATURGIA HÍBRIDA

Pienso probar que la personalidad es una trasoñación,
consentida por el engrimiento y el hábito,
mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal.
Quiero aplicar, por ende, a la literatura
las consecuencias dimanantes de esas premisas,
y levantar sobre ellas una estética,
hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado,
afecta a los clásicos y empero alentadora
de las más díscolas tendencias de hoy.
(Jorge Luis Borges, *La nadería de la personalidad*)

La impersonalidad que tiene el personaje en su condición de vacío, sin carácter y que Sarrazac llama impersonaje, es como un muñeco vacío, en un estado como el de la máscara neutra, se desnuda y se encuentra listo para vestirse de palabras. Tales palabras muestran esta otra arista de la impersonalidad que suele revelarse de formas variadas, ya que pueden ser experiencias, acontecimientos, reflexiones, sentimientos, pensamientos, que tienen en común una condición humana. Estas narraciones buscan el encuentro con el otro, el reconocimiento con él en su fragilidad humana, en algunas ocasiones a través de la sensación de vacío, del ser ante la nada; expresan temas universales como el tiempo o la muerte, sentimientos como el amor; emociones como la soledad, el miedo o la melancolía. Para mayor claridad de estos modos de la impersonalidad expresada en las palabras de los personajes posmodernos, de acuerdo al fin que buscan cada una de esas expresiones, se ordenan de la siguiente manera:

1. La impersonalidad y la voz plural. En una forma de apartarse de lo personal, hay en el personaje una voz que se expresa en representación de todas. Se puede observar en la polifonía de voces de algunas obras, en la disolución del sujeto enunciador para dar lugar al todo y de lo singular (subjectividades humanas) atravesadas por lo impersonal. Es esa máscara neutra dispuesta

a vestirse de una máscara que expresa algo del escenario de la vida, que le pertenece, así como al otro.

2. La impersonalidad y el cuestionamiento del yo. El personaje se enfrenta a la fragilidad humana y de ese modo sugiere al lector-espectador encontrarse como fragmentado, (herido, frágil...) y de reconocerse en comunión con el otro, como una manera de reflejarse y de hallarse en un “nosotros”.

3. La impersonalidad y la nada. El personaje se enfrenta a su insignificancia ante la inmensidad, es el ser ante la nada, ve ahí la condición efímera y líquida de su ser.

4. La impersonalidad y la trascendencia. El personaje se halla en un límite en el que puede experimentar cierta trascendencia, entra en un modo donde conversa con sus pensamientos y suele reflejarse en otros seres.

En *Country*, de Juan Carlos Franco, por ejemplo, hay diálogo y personajes claramente definidos por una identidad (carácter) pero también hay impersonajes (despojados de carácter), portadores de palabras, personajes de la “inacción”⁴¹. Además del modo en que se presentan y que revela una forma novedosa en los personajes posmodernos⁴², estos personajes hablan del miedo, una sensación puramente humana, impersonal, que se encuentra en muchos sitios, materiales o metafóricos: “en el corazón de los locos”, “en los ancianos” o “en las almas sin paz”. Esos lugares narrados de manera serial, son metáfora de las diferentes manifestaciones del miedo. Aquí vemos a un personaje que habla en nombre de todos, se trata de ese tipo de impersonalidad en la que su voz se diluye para hablar por todos, hay un cuestionamiento del Yo

⁴¹ Al respecto dicen Ryngaert y Sermon que debe asignarse un lugar para los personajes de la inacción, al menos aquellos que se sitúan en el seno de la inacción, como personajes beckettianos. O para aquellos que carentes de acción, se definen cabalmente por su propensión al comentario. (2016:26)

⁴² El cambio que muestra la palabra dramática está sobre todo en algunos de sus personajes que carecen de identidad, personajes que hemos denominado posmodernos. No tienen ni siquiera un nombre que les presente, lo que prueba un “modelo extremo de presentación” que, según Ryngaert y Sermón, “pueden prefigurar en lo sucesivo, por homotecia, el cuerpo del texto propiamente dicho, con el riesgo de volver problemática la idea misma de personaje” (2016: 59). Esta ausencia inicial de referencias remite al rechazo de los autores a la distribución clásica (un actor para cada personaje, con la finalidad de adecuarse a los “usos” y “roles”) y, en general, a un replanteamiento de las convenciones editoriales normativas (2016:59). Aunado a ello, aquí vemos claro la siguiente situación: “opuesta a la dramaturgia de la acción, en la dramaturgia de actos de palabra, los autores sustituyen la lógica narrativa del personaje clásico, construido y confirmado sobre diálogo, con una poética de identidades performativas: su principio de caracterización se confunde con el movimiento propio de su enunciación” (2016:95). Esta característica, propia y singular del nuevo personaje, es una manifestación de su estado de fragmentación, que se verá en el capítulo cuatro de la presente tesis.

para dar voz a lo general. Ese miedo experimentado de diferentes maneras, en diferentes lugares, pero que sigue siendo miedo, una condición humana que incita a reconocerse en el otro.

—El sueño americano.

—Algunos de nosotros ni siquiera cerramos la puerta en las noches.

—Es una ciudad segura.

—No hay miedo. No existe el miedo.

—El miedo existe en las capitales, en los grandes edificios, en los aeropuertos, en las bases militares, en los barrios pobres, en los carros a toda velocidad, en los hospitales, en los cementerios, en los puentes, en los aviones, en el Pentágono, en el corazón de los locos, en las minas, en las bases del ejército, en las casas hipotecadas, en las armas de los criminales, en sus escondites, en los ancianos, en las almas sin paz...

Un caso similar sucede en el primer dialogo de la obra *Prohibido acostarse al sol* de Verónica Bujero. El personaje “A” manifiesta cierta solidaridad al no personalizar sus recuerdos ni apropiarse de tales experiencias, aunque gramaticalmente esté presentada en primera persona:

A: Mis recuerdos son los recuerdos de otras personas. Lo que yo he visto antes ha sido visto por otros. No creo poseer recuerdos. Es más, no creo poseer nada. El mar, por ejemplo, otros lo han visto antes que yo. No soy el primer ser humano, ni creo ser el último. Fui allá□ a ver lo que otros antes de mí. El mar. Un gran pedazo de agua azul de día y un gran pedazo de agua negra en la noche. Si me recuesto creo que puedo oírlo. Está en la almohada. En la maldita almohada. Escogí□ una con sonido de mar que ni siquiera es mía, sino del gobierno.

La impersonalidad sucede a partir del retiro de sí mismo para expresarse en representación del otro, no se considera único, como tampoco el primer ser humano que ha visto el mar, tampoco atesora sus recuerdos de manera personal, los recuerdos los expresa como un derecho de los

seres humanos, es decir, lo impersonal llega a ser en su expresión la voz del otro, como condición humana más que personal ⁴³.

Entre los vagos recuerdos que comparten los personajes de Bujeiro, se filtran otras expresiones que manifiestan experiencias que son impersonales. Aunque ambos personajes están sujetos a los efectos de fármacos y sus pensamientos no necesariamente se ordenan a partir de la lógica, hay situaciones en las que se pueden comprender o empatizar con sus estados narrados, como por ejemplo, el de la mente en blanco, esa ausencia de pensamientos o, incluso, de sensaciones, que nos hablan de un vacío o de una ausencia de la personalidad; se presenta el modo de la impersonalidad y la nada.

A: Blanco, lo recuerdo. La maldita sensación de levantarse, cruzar la calle y recoger el diario de la banqueta en completo blanco. Blanco circulando aún en la custodia de ocho horas. No había más finales en todos esos libros.

Se observa también en esta obra de la dramaturgia de Bujeiro que el relato del personaje “A” transmite una sensación de reconocimiento con el otro. Como lo cuenta Genet a propósito de Giacometti, al que cita Sarrazac para hablar sobre el impersonaje, y que se relaciona con el tipo de impersonalidad del cuestionamiento del Yo, que consiste en reconocer nuestra fragilidad en el otro y hallarse de alguna manera en él. Esa sensación de vacío, de soledad, y que aquí se expresa en “el estar en completo blanco”, como enajenado, distraído, solo, humano.

Hace aproximadamente cuatro años yo estaba en el tren. En frente mío, en el compartimiento, estaba sentado un pequeño y espantable viejo. Sucio y, manifiestamente, malvado, algunas de sus reflexiones me lo probaron.

⁴³ Como en muchos casos del personaje posmoderno, la realización de los personajes de *Prohibido acostarse al sol*, está en sus palabras, ellas definen la desmemoria y el recuerdo que experimentan. A partir de la manifestación de sus silencios y las evidencias de sus equivocaciones “A” y “B” transparentan su condición mental carente de orden. En ciertos momentos suceden las interferencias que constituyen los “cambios de escena” o las diferentes “líneas de pensamiento” de la conversación que mantienen los personajes y que conforman la estructura de la obra. De acuerdo a Noé Morales, a estas “interferencias” podemos interpretarlas como “choques eléctricos del Yo”: Prohibido acostarse al sol (2004) es elocuente en este sentido: dos personajes, sin más nombre que las dos primeras letras del abecedario, se debaten entre la desmemoria y el recuerdo en un mundo derruido y posthumano, en el que la esperanza se ha limitado a ser evocación. Interrumpidos por lo que la autora llama interferencias y que en mucho se parecen a choques eléctricos del Yo, estos dos seres han de perseguir, como bien reza el título, un hálito de luz que les otorgue redención y futuro, en una fábula de un fulgor extraño y apasionante.

Rehusando seguir con él una conversación desgraciada, quise leer, pero, a pesar mío, continuaba observando a este viejo: era muy feo. Su mirada cruzó, como se dice, la mía y, fuese breve o sostenida, yo no sé, súbitamente experimenté el doloroso –sí, doloroso– sentimiento de que cualquier hombre “valía” exactamente –que se me perdone, pero es sobre este “exactamente” que quiero poner el acento– cualquier otro . . . La mirada de Giacometti había visto esto hace ya mucho tiempo, y él nos lo restituye. Digo lo que experimento: este parentesco manifestado por sus figuras me parece ser ese punto muy valioso donde el ser humano sería reducido a lo más irreducible que existe: su soledad de ser exactamente equivalente a cualquier otro (2006:366).

La revelación y reconocimiento de la condición humana, como formas de la impersonalidad a través de la sensación de la nada y del cuestionamiento del Yo, Bujeiro lo presenta en *Producto farmacéutico para imbéciles*, con las palabras narradas del personaje de Catalino Risperdal (o el vigilante). Este personaje, tras permanecer muchas horas en un museo, se descubre fuera de él, sale de sí y se ve contemplando la vida de los perros de la calle y otorgando un significado -a través de su admiración- a lo que ordinariamente podría ser “insignificante”. De esta manera, Bujeiro se expresa desde un confín en el que se reconoce en el otro, es esa complicidad que busca el diálogo con el receptor. A través de un vigilante, invadido por la soledad, la monotonía, en algún momento se advierte fuera de sí contemplando con admiración la manifestación de las excrecencias de los perros. Más adelante, tras ser interpelado por la música de la obra de arte en cuestión sufre una revelación y experimenta la adulación, un crecimiento que, como él mismo expresa, le hace “despegarse del piso” y sentirse embelesado y que se podría relacionar con un tipo de impersonalidad de trascendencia⁴⁴.

Y cuando al fin la encontré, debí de saber que tenía que alejarme en ese preciso momento, renunciar y correr a casa, pues nadie sabe lo que hará la adulación con ellos hasta que la tienen enfrente, abanicándoles el rostro. Tuve que haber huido en ese

⁴⁴ Como se puede constatar en el capítulo tres, sobre la transpersonalidad, este caso también puede ser un ejemplo de los estados transpersonales que puede manifestar el personaje.

instante, pero no lo hice, porque después de ese encuentro nada fue igual. Una vez que entré a la sala donde se exhibía "Anuencia", ella me recibió muy animada, con su precioso canto que alababa partes de mí que ni siquiera conocía (se sonroja). Lo único malo es que esa canción tiene una reacción muy rara acá en la cabeza. Como que lo hace a uno sentirse más grande, más atractivo, más inteligente, más importante que el resto de los demás. Especialmente eso. Es como una droga. ¡No sé!

La contemplación de imágenes es una construcción que se puede hallar muy frecuente en la literatura. En *Cuatro cuartetos* de T.S. Eliot, East Coker, el poeta inglés transmite, a través de la contemplación de imágenes, una sensación del pasar temporal. Pero también hace consciente a su lector de lo efímero a partir de los cambios físicos que experimenta lo tangible de esta realidad:

En mi principio está mi fin.

En sucesión las casas se levantan y caen,

Se desmoronan, se extienden

Son trasladadas, destruidas, restauradas o,

en su lugar,

Existe un campo abierto, o un taller, o

una travesía.

Vieja piedra para un nuevo edificio, vieja

leña para nuevos fuegos

Viejos fuegos para cenizas y cenizas para

la tierra

Que es ya carne, piel, heces

Hueso de hombre y de bestia, tallo de maíz

y hoja.

Las casas viven y mueren: hay un tiempo para edificar

Y un tiempo para la vida y la generación

Y un tiempo para que el viento rompa la

desvencijada ventana

En *Cuatro cuartetos*, de acuerdo con María Enrique González, están implícitas una serie de experiencias personales o colectivas, pero podría decirse que, como los datos que acumula un hombre de ciencia, ellas constituyen bases para una generalización, porque se someten a un análisis y a una confrontación con las experiencias de otros y de toda la humanidad (1962:211). En la repetición periódica de estos procesos se encuentra el nacimiento, la reproducción y la muerte. Y esta, la muerte como tema impersonal, forma parte importante en la historia de la literatura universal. En palabras de Segismundo en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, se muestra mediante versos narrados, también se halla en este ejemplo la impersonalidad en una voz plural, la voz que habla en nombre de algo más general y humano:

Es verdad, pues: reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.
Y si haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña,
que el hombre que vive, sueña
lo que es, hasta despertar.

Sueña el rey que es rey,
y vive con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte, ¡desdicha fuerte!
¿Que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?

Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

Se trata del segundo monólogo de la obra, aunque en realidad es un soliloquio; no es un impersonaje, Segismundo es un personaje personalizado, una historia le precede, pero sus palabras sí son pronunciadas de manera impersonal, en tercera persona e incluso- en breves momentos- en primera, pero, por sobre todo se muestra impersonal en lo que pronuncia. Las palabras de Segismundo develan su estado de ensoñación, pero también lo efímero del vivir. Las ambiciones, la riqueza, la pobreza, son maneras de vivir - de soñar- que despiertan en la muerte, así la vida se muestra como una ilusión, que, como una pasión o tan solo un brío, es un frenesí, que dura tan poco y que pronto desaparece. A diferencia de su primer monólogo, en la misma

obra, se trata de una expresión que puede dirigirse a cualquier lector. En las dramaturgias híbridas de la posmodernidad este tipo de expresiones impersonales han sido muy recurrentes en modos en los que la palabra dramática “convencional” se ha visto alterada. En *Lo que queda de nosotros*, escrita por Sara Pinet y Alejandro Ricaño, se observan en boca de Nata, la protagonista, versos libres narrados pero impersonales, también dice sobre el transcurrir del tiempo y de su fin, la muerte:

Todos morimos
Si nos sentamos en el comedor de una plaza
Y contemplamos a toda esa gente
Comiendo tranquilamente
Sólo podemos estar seguros de una cosa:
Todos morirán.
Algunos habrán amado Algunos no
Algunos coleccionarán insectos
Algunos viajarán por el mundo
Pero al final
La pequeña bomba de sangre
Que los habrá hecho amar
Y perseguir insectos
Y recorrer el mundo
Se detendrá en el pecho de cada uno de ellos
Y los que estén cerca pensarán que la muerte es injusta
Y llorarán como si fueran los primeros en perder a alguien
Como si nadie, en la historia de la humanidad, hubiera muerto nunca.

Una niña (Nata) expresa, de manera solidaria y colectiva, una alegoría a los pequeños y grandes detalles de la vida (como perseguir insectos, amar o recorrer el mundo) que a todos les llegará la muerte. No es un personaje, tiene una línea previamente trazada, Nata es una niña huérfana que a su corta edad experimenta lecciones de vida como la muerte y el abandono. La revelación

que se considera es impersonal, habla en colectivo, nadie se escapa de morir, es una condición universal. De una manera similar, volviendo a *Country*, a través de un impersonaje, alguien que sólo es portador de vacantes narrativas⁴⁵, Franco plasma palabras impersonales sobre el tiempo y los momentos significantes, la impersonalidad del narrador también se expresa gramaticalmente desde la primera persona en plural, la segunda del singular y llega al infinitivo de la tercera del plural:

Siempre debemos mirar al futuro. Mañana —el momento que le da al hombre una oportunidad más— es una de esas cosas que siento que son maravillosas de la vida. También un buen caballo debajo de ti. O la única fogata a millas alrededor. O una noche callada y un buen pedazo de tierra en donde dormir. Una madre que mira a su primogénito al nacer. El sonido de un niño llamándote papá por primera vez. Hay grandes cosas en la vida. Pero creo que el mañana es lo más importante. Viene a nosotros a medianoche muy limpio. Es perfecto cuando llega a nuestras manos. Espera que hayamos aprendido de ayer.

El miedo, el tiempo, la muerte, son temas impersonales que se han tocado en cada una de las narraciones citadas, dirigidas al lector/espectador, los modos también han sido distintos, pero en cada uno de ellos se usa la narración, hay personajes e impersonajes. Sin contar los ejemplos de los *Cuatro cuartetos* de Eliot ni *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, las demás narraciones impersonales confirman la participación activa o pasiva del receptor, es a él a quién se dirigen las palabras, en busca de un encuentro de complicidad, de reconocimiento, de empatía, son expresiones impersonales que buscan su comunidad.

⁴⁵ En cuanto a esta figura, que, pese a que no está nombrado y no tiene identidad, llamamos aquí personaje posmoderno, podemos encajarlo en alguno de dos modelos, según Ryngaert y Sermón por un lado, habría un personaje dando la apariencia de ejercer la palabra desde una conciencia activa, posicionándose en un mundo en movimiento, que olvida al espectador y le hace olvidar que es movido por un autor; por otro lado, una voz atravesada por otras voces, en algunos casos, dirigidas del autor al espectador, como si procediera de forma independiente al filtro identitario del personaje. (2016:30) En este caso, mi sugerencia es que el personaje portador de estas vacancias narrativas impersonales se encuentra atravesado por la voz del autor que nos habla a todos, se trata de un mensaje no sólo hacia el espectador, sino a los actores y lectores por igual.

2.5 LA IMPERSONALIDAD DE LOS PERSONAJES POSMODERNOS EN LA DRAMATURGIA HÍBRIDA DE IMANOL MARTÍNEZ. EL CASO DE *TRÍPTICO SOBRE LAS DESPEDIDAS*

Yo soy un hombre atónito de la abundancia del mundo: yo atestigo la unicidad de las cosas.

Al igual de los más preclaros varones, mi vida está ubicada en el espacio,
y las campanadas de los relojes unánimes jalonan mi duración por el tiempo...

Soy semejante a todos los demás. Ésa es mi jactancia y mi gloria.

Poco importa que la haya proclamado en versos ruines o en prosa mazorrall.

(Jorge Luis Borges, *La nadería de la personalidad*)

Tríptico sobre las despedidas, como su misma presentación señala, constituye una búsqueda por diversas formas dramáticas a partir de las cuales el autor intentó darle estructura a los relatos y a la representación escénica. En cada una de sus tres obras explora distintos formatos para abordar un tema que se observa como modo impersonal: las despedidas. Así, al respecto de *Quemar las naves*, primera obra que constituye este Tríptico, dice su autor:

Quemar las naves (2012), a partir de una anécdota mínima se busca emparentar el texto dramático al ensayo -más cercano al comentario que a la representación de la realidad- para poner a disposición de la escena las ideas que, a fragmentos, constituyen el relato que desdibujado se halla detrás de la falsa biografía de la pintora Remedio Varo.

En el trascurso de la obra se observan pequeños relatos que son incrustados en algunas partes del texto y no tienen relación con la historia general –la que une los acontecimientos y le da una estructura lógica y lineal–. Se trata de una obra fragmentada que confirma la crisis de la fábula que en el teatro aristotélico se mantenía como representación del mundo. Tal vez en su totalidad la puesta en crisis de la historia en este tipo de obras tenga que ver con lo que Carles Batlle dice en *El drama intempestivo* sobre la otra forma de contar el mundo, una pulsión contraria que se ubica en la tradición clásica griega pero también en culturas precolombinas, que consideraban la

realidad no como un tiempo histórico lineal, sino como un cosmos, con un tiempo eterno y cíclico (2020:105). Sin embargo, las diversas historias que se cuentan en los relatos insertados en los distintos cuadros de la obra va más de acuerdo con lo que también Batlle dice sobre que pese esta pulsión de este signo contrario no se puede esquivar el prurito histórico de una narrativa, de una interpretación, no se puede renunciar a construir un relato sobre ella (2020:104).

También en esta obra se muestra uno de los cambios más notables en las dramaturgias de los últimos treinta años y que tiene relación con el principio organizador de las listas inaugurales, en las que la apuesta es siempre establecer, más allá de la obra, cierto pacto de lectura. Ryngaert y Sermón dicen que en la dramaturgia tradicional este principio organizador es fundamental para ubicar a los participantes, la naturaleza de sus relaciones y su rol respectivo, pero en los nuevos textos dramáticos de ahora se percibe un rechazo a la jerarquización de roles, es sólo al filo de la palabra que podrán revelarse los riesgos, entablarse las relaciones o conflictos y, quizá entonces, emerger los grados de importancia (2016:57). Por otro lado, se está tratando con impersonajes –de acuerdo a la definición de Sarrazac–, despojados de carácter y de toda pretendida delineación de sus características, algunos son presentados como las funciones que ocupan en la propuesta, como “narrador 1” “narrador 2”, “voz de hombre” “actor 1”, “actor 2”⁴⁶. En este sentido, Ryngaert y Sermón dicen que el debilitamiento del sujeto detrás de la palabra no ha hecho más que aumentar en la medida en que las capas del lenguaje han ganado autonomía. El corte se ha hecho más profundo, las discrepancias se han agravado; se ha superado ampliamente el teatro de conversación, al punto que cabe preguntarse si el interés no se ha desplazado hacia una palabra que se despliega de manera independiente, en ella misma y por ella misma, sin que sea indispensable atribuirla a cualquiera (2016:96).

Estos impersonajes conviven con un personaje que sí está definido, en este caso, el autor se sirve de la figura de la pintora Remedios Varo, es la única que aparece con nombre propio, pero a partir de ella aparecerán las otras voces, que están puestas ahí con una función, ser portadores de narraciones que, en muchos momentos, se mostrarán impersonales y que dirán sobre un sentir humano: la melancolía de las despedidas.

⁴⁶ En este caso, cuando el autor recurre a un modo de apelación “serial”, priva a los personajes de su unicidad -los vuelven uniformes: ya no los presentan como seres singulares, en su irreductibilidad supuesta, sino como las partes de un todo, los elementos de una enumeración, las variables de un sistema organizado-. En este caso, el de la palabra, los personajes identificados por su orden de entrada en los intercambios (1,2,3, A, B, C) se definen de inicio y solamente como “hablantes”(2016:71).

En un libro sobre la obra de Remedios Varo, escrito por Andrea Luquin Calvo, la autora traza los tránsitos a lo largo de los cuadros de Remedios que giran en torno a dos tópicos de sus obras, el espacio y el exilio. La exploración minuciosa en las imágenes de cada una de sus pinturas brinda un abanico de posibilidades humanas que justamente coinciden con el comportamiento del escritor frente a su obra, así como el pintor frente a la suya. En su cuadro Ruptura, dice Luquin, se observa el espacio del que hemos sido expulsados, un espacio cuyas construcciones ya no nos amparan, incapaces de otorgar sentidos y significados que nos sostengan en el mundo: “En esta ruptura con nuestros discursos, avanzamos hacia una nueva forma de narrarnos, de entendernos, a la apertura a nuevas construcciones. `Vivimos en un mundo en donde comenzamos a hacer frente a los discursos que nos daban sentido, a aprender a expresar nuestras contradicciones, a verlas, a comprenderlas, a vivir con ellas, a cambiarlas o aceptarlas”. Así, la obra de Remedios, como la vida, es en cada instante una especie de comienzo puro, que hace de la creación un ejercicio de libertad: “hablamos, narramos nuestra vida, nombramos, significamos...” (2008:84). Luego dice, “antes de entrar a ese espacio de personajes y de viajeros en busca de sí mismos, debemos dar las coordenadas de los tránsitos entre la geografía y el pensamiento por los que Remedios construyó su mundo. En estos tránsitos Luquin encuentra claves e hilos conductores que sirven para adentrarse en su universo: temáticas constantes, reflejos de una concepción del mundo, coordenadas de sus desplazamientos (2008:85).

En las obras de Remedios Varo estamos en contacto con seres humanos que aún están siendo, una aproximación al propio ser, al devenir, al aún no que todos somos. Nunca un punto final, siempre un acercamiento, una mirada. No hay una sola manera de narrarse, de verse a sí mismo. Formas y construcciones de existencia y sentido, de visiones, de miradas a los caminos abiertos, a las preguntas sobre la identidad, el sentido, a la búsqueda de un espacio. Entrar en contacto con esta pluralidad amplía nuestro horizonte (2008:151).

Narrar el mundo puede expresarse de manera impersonal o no, pero las expresiones impersonales siempre narrarán el mundo. Y para ello, hay que entrar en contacto con una pluralidad, con el otro. En este sentido es que se esta tesis se apoya en el estudio de Luquin,

porque coincidencia o no, en “Quemar las naves”, el autor comparte ideas a manera de fragmentos que, como él mismo confiesa, constituyen el relato que desdibujado se halla detrás de la obra: la falsa biografía de Remedios Varo. Así, en la primera parte de “Quemar las naves”, luego de una acotación que indica que en escena debería aplicarse la reproducción de un audio, el “Prólogo: barcos”, se presenta en versos narrados:

Mamá ya no llora en los museos
Me lo dijo mientras me abrazaba
La fuerza de sus brazos se debatía contra la flaqueza de sus ojos
Ya no llora en los museos
Lo dijo, y se fue quedando...
Como solo,
hundido en el silencio Las partidas,
dijo,
Son como un barco que se hunde,
Como un tren abandonado en mitad de la vía, Como un barco que se
pierde.

En algunos versos de este fragmento pueden leerse expresiones impersonales, no se sabe si quien las pronuncia es un personaje o un narrador que funge como presentador, la falta de sujeto explícito con un nombre que le presente indica una manera de impersonalidad. De este modo, en esta primera parte, los versos narrados por alguien torneado solo a partir de lo que pronuncia, muestran cierta impersonalidad y sucede también mediante la expresión de la tercera persona del plural y de la imagen poética evocada del desvanecimiento de alguien o de algo que, poco a poco, va desapareciendo. Se trata de una despedida no deseada y que forma parte de las experiencias humanas que se dan en el transcurrir del tiempo, cuando el momento presente que se contempla se va convirtiendo en pasado.

Pero más que la propia despedida quizá sea la nostalgia la que nos lleva a reflexionar el estado impersonal en estas palabras. La nostalgia ha sido tema recurrente en grandes obras que llegan a crear un lazo con el lector en su condición de ser humano. Quizá en el rehusarse a despedirse está el temor a que se convierta en pasado y que sea solo recuerdo. Lo que sugiere

trazar la siguiente ecuación para observar el modo impersonal en estas obras de Imanol Martínez: la despedida, la nostalgia y el recuerdo.

De acuerdo con Cristina Elgue desde el Siglo XIX el concepto de la nostalgia se expandió y abarcó todo un abanico de significados, se convirtió en un topos de la literatura, y se afianzó su significado como un lugar y un tiempo irremediamente perdidos. Fue entonces cuando dejó de ser una enfermedad curable y se convirtió en condición del espíritu. Elgue asegura que el objeto de la nostalgia se ha interiorizado, cita las palabras de Jean Sta- Robinski cuando dice que "es a su pasado personal adonde el nostálgico busca retornar", porque aún regresando al espacio no se regresa al tiempo perdido. Esta acepción, dice, parece haber predominado en el lenguaje popular desde finales del Siglo XIX, cuando comenzó a utilizarse el término para referirse a un sentimiento de añoranza con respecto a un pasado perdido (2008:17)⁴⁷.

En "Puerto: desembarco", Remedios, pronuncia las siguientes líneas:

Remedios: Ya se ha dicho antes, pero no importa. Se ha dicho mejor, pero tampoco importa. Lo cierto es que los recuerdos son como cajas que se acomodan en el tórax. Papeles, boletos, fotos, notas...

Desde el punto de vista gramatical, al no haber sustantivo y usar la preposición SE, estas expresiones son impersonales. Pero yendo hacia el contenido, hay una imagen que expresa Martínez con la narración del personaje de Remedios, y es sensorial, remite a la sensación física-emocional de tener algo atorado en el pecho, algo que al tratarse de recuerdos nos interpelan sentimentalmente. Las cajas, tienen la función de guardas cosas, lo que procura la imagen de un almacén de recuerdos que producen la añoranza del tiempo perdido. El comportamiento del escritor en este caso es ausente, deja que personaje de Remedios se exprese y comparta con el otro, una sensación que al ser humana es impersonal.

En "Azar: malabares" volvemos a la enunciación suelta:

La vida algunas veces tiene algo de cruel y de terrible

⁴⁷ En el Siglo XX se mantiene el predominio de esta dimensión temporal, que interesa sobre todo a la psiquiatría. Con el advenimiento de la posmodernidad, el término vuelve al centro de los debates académicos. Ya en 1974 George Steiner lo contextualiza históricamente cuando señala como causa de lo que denomina "nostalgia por el absoluto" a la condición posmoderna misma, es decir a la decadencia de los sistemas de valores occidentales, en los consagrados términos de Jean-Francois Lyotard, la caída de los grandes relatos (2008:17).

Yo prefiero la segunda
La de las inclemencias y los encuentros
La de esas casualidades del mundo, que como un golpe Seco en la cara
logran robarte una sonrisa
La azarosa
Yo prefiero lo terrible de la vida cuando es vivida

El primer verso de esta cita, está expresado en tono impersonal, tercera persona en infinitivo y el impersonaje no es anunciado ni como la función de narrador. Esta ausencia reivindicada de personajes, dicen Ryngaert y Sermón, es lo que funda el proyecto de escritura de los autores: proponer un teatro de voces, de fantasmas, de presencias, que se perfilan, aparecen y desaparecen según los movimientos del texto en los que la existencia se reduce, por lo tanto, a un tiempo limitado de enunciación (2016:60-61).

El uso de distintos formatos que el autor mismo confiesa corresponden a una exploración, expanden las posibilidades de la palabra y, de esta manera, establece un territorio para abordar una temática que, al ser de condición universal, es impersonal. En este sentido, la expresión que se acaba de citar, tiene una intención subjetiva-afectiva: la vida, como alguna vez se puede juzgar, tiene algo de cruel y terrible, pero en lo terrible de la vida, como dicta el verso, se encuentran “las inclemencias y los encuentros/La de esas casualidades del mundo, que como un golpe seco en la cara logran robarte una sonrisa”. Y que define como azarosa, por arriesgada, con percances, así como la vida misma. En estas expresiones, la impersonalidad se da a través del que pronuncia y la direccionalidad de sus pronunciamientos, es al escucha, al lector, a quien sea, busca, a través de sus palabras una complicidad humana. En el mismo apartado, “Azar: malabares”, se encuentra el siguiente párrafo narrado:

Un día, ni bueno ni malo, tan sólo un día común, como le ocurre a la gente que de la vida sólo espera no esperar más nada, ella lo conoció. Lo suyo no es, como en la mayoría de los casos creemos, una historia digna de ser contada. Disculpen. Al menos eso creían ambos: que lo suyo les venía bien al día a día, pero nada más. Qué triste ¿no? Sucede que nunca pudo llegar a

hacerse de un hogar. Cada tanto los rincones de su casa le recordaban una guerra extrañísima y sin sentido... bueno, como todas.

En este apartado, el narrador cuenta una microhistoria, la de una pareja que se conoce por primera vez. Insertada en esa dramaturgia híbrida que en todo momento reta la estructura tradicional del drama regida por una unidad fábula, la prosa narrada hace alusión a la vida amorosa de Remedios Varo con Walter Gruen. Hay en un sentido temático, en la añoranza de una casa o el recuerdo de una guerra, una impersonalidad sugerida. Así, en la primera oración: “Un día, ni bueno ni malo, tan solo un día común, como le ocurre a la gente que de la vida solo espera no esperar más nada, ella lo conoció”, en sentido gramatical, es una expresión neutra, primero en infinitivo, luego en tercera persona, del singular se desplaza al plural. Por otra parte, la referencia que hace al final es en tono absoluto y totalizante, en todas las casas, como metáfora de habitarse a uno mismo, “hay rincones que nos recuerdan a una guerra sin sentido”. En “Exploración de las fuentes del río Orinoco”, hablando de uno de los cuadros de Remedios Varo, dice Luquin, “una mujer ha emprendido un viaje, en soledad, para encontrar la fuente precisamente del viaje, de ella misma. Nacer así de nuevo para comprender los significados ocultos del ser y de la vida, para no tener que buscar la habitación propia... porque ya se encuentra con nosotros” (2008: 262). De esta manera, la casa, como en los cuadros de Remedios, representa el habitarse a uno mismo y en esta búsqueda, en este viaje interior para hallarse (para encontrar el hogar) no es la presencia sino la ausencia la que encontramos, el vacío.

En su libro, Andrea Luquin dice sobre la identidad humana que es un movimiento constante: “Esta visión niega una formulación sustancialista del ser humano, ya que la identidad no es algo presupuesto, sino el resultado del movimiento humano” (2008:93) y en este movimiento constante plagado de decisiones por tomar, suceden las despedidas. Esta reflexión conduce a lo que en “París: guerra. Juego de malabares” se encuentra sobre el cauce de las despedidas. En esta parte, Imanol Martínez propone un ejercicio realizado y conducido por la propia actriz.

ACTRIZ: Estoy convencida de que las cosas se van perdiendo de a poco, una a una; estoy convencida de que la vida es una línea en las que suceden una despedida tras otras; la más significativa es...

[Ruptura, la actriz cuenta su última despedida]

¿Y la tuya? ¿Podrías contármela?

La primera expresión impersonal se encuentra en el enunciado en infinitivo “la vida es una línea en las que suceden una despedida tras otras”... pero también en la ruptura de la cuarta pared, práctica que, como el teatro dentro del teatro, pone en evidencia la ficción y hace consciente al espectador de la representación. La obra de Imanol Martínez es una dramaturgia híbrida y en este punto de su texto propone la interacción con el público, la actriz cuenta su experiencia de despedida más significativa y pide a alguien de la audiencia que también cuente la suya. La impersonalidad se presenta en la formulación de la participación del que sea, tanto la actriz como cualquier espectador puede contar una despedida porque queda implícito que ya la ha experimentado. Y la actriz, como personaje, no tiene valor en tanto que aparición ficticia, ya no crea ilusión, porque sobre la escena, como sucede con otros enunciantes de la palabra, no aparece más que como cuerpo de intensidad y oralidad (2016: 61). El tratamiento que da el autor con este acto, el de colocar a la actriz frente al público rompiendo la cuarta pared, tiene una intención de resaltar el oficio de la actuación, pero, además, de mostrar a esa actriz como humana, como un espejo del otro, lo que dice en su narración, sobre las pérdidas, las despedidas, el pasar de la vida, es dicha con una búsqueda de complicidad con el receptor, se muestra representante del otro, de todos.

En esta obra, Martínez instaura una búsqueda de nuevas formas, las encuentra y las propone, su dramaturgia híbrida manifiesta esa pulsión rapsódica de la que habla Sarrazac⁴⁸ cuando dice que se trata de operar un trabajo sobre la forma teatral: de descomponer-recomponer, sabiendo que componere es a la vez reunir y confrontar, según un proceso creador que contempla la escritura dramática en su devenir (2013:192). Si lo que caracteriza la rapsodia en el texto es ese tejido de formas “permitiendo la apertura del campo teatral a una tercera vía, es decir, otro “modo poético”, que asocia y disocia a la vez lo épico y lo dramático, se podría decir que este “tríptico” es un texto rapsódico. Para muestra la polifonía de voces que instaura en “Juego de sombras: falso intermedio. “Capear el temporal”:

⁴⁸ La rapsodia escénica, propuesta de Sarrazac que hace referencia a la polifonía de voces en el texto dramático, es una de las formas en que se da la fragmentación del personaje y que se desarrolla en el capítulo cuatro.

Polifonía, dos o más intérpretes:

- Siempre es la misma historia
- Se repite
- Una
- Y otra vez
- Alguien se va
- Alguien se queda
- Ella recarga su cabeza
- Él la abraza, fuerte
- Como queriendo mantenerla cerca
- No siempre
- No
- Tan sólo un buen rato
- Uno que baste para olvidarse
- La abraza
- Pero ella ya no está ahí
- Y lo sabe
- Quien lo sufrió, lo sabe [...]

En esta parte de un relato narrado en formato de diálogo (o triálogo), por dos o más intérpretes, polifonía dramática, los enunciantes se turnan las líneas de palabras divididas por un guion, para narrar en conjunto una escena sobre la despedida y la ausencia de alguien que, aunque está materialmente en el presente adelanta su partida: “la abraza/pero ella ya no está ahí/ Y lo sabe”. La línea que sigue, también es impersonal porque interpela al escucha, es una línea soltada al aire que puede caer en cualquiera que lo haya experimentado “Quien lo sufrió, lo sabe”. El alejamiento del autor en este momento de la obra se traduce en las diversas voces, un modo orgánico de desaparecer para que varias voces, como representantes de un colectivo, se expresen.

Sobre la narración que realiza Varo dice Luquin que “es portadora de sentido, pero no fundante de esencias: debemos abrirnos al mundo y no volver a habitar el espacio bajo la sombra del solipsismo cartesiano y moderno. Sólo en el exilio, el espacio y su inmensidad se revelan con toda su fuerza” (2008: 235). Esta determinación anula la posibilidad de que no haya

impersonalidad en las expresiones de sus cuadros sobre las despedidas, las ausencias, el movimiento constante y la reiterada búsqueda hacia uno mismo. En este sentido, se extrae el siguiente texto enunciado por el personaje de Remedios en la dramaturgia híbrida de Imanol Martínez:

Remedios: Lo malo de hacerse de un sitio, y reconocerlo como tal, es que hasta entonces uno se percata de la extraña coincidencia de que de un momento a otro ese sitio puede írsele de las manos, desaparecer. Lo duro es que aun sabiéndolo y estando con el alma tranquila uno deja de prestarle importancia...

Desde la forma más sencilla y gramatical, el párrafo está narrado en modo impersonal, en tono infinitivo, pero también hay alusión al interior de uno mismo, a la búsqueda constante de hallarse a pesar de “hacerse de un sitio”, del miedo de perder esa estabilidad y volver a sentir que se camina en arenas movedizas. El escritor, a través de su único personaje definido, habla del vacío y la inestabilidad del sentir humano. Hasta aquí sus narraciones no son personales, no se le puede ver a él través de ellas, más bien, lo que se lee es un “nosotros”. En el apartado siguiente de la obra, titulado “Entreparéntesis”, se da otro rompimiento de la cuarta pared, los ojos de los actores se encuentran con los del público:

ACTOR 1: La verdad es que nosotros quisimos hacer una obra que hablara de las despedidas. Y ahora vemos que es algo paradójico hacerlo así, hablarlo de este modo. El rostro de cada uno de ustedes es distinto al que ayer en esta misma fila y asiento se dispuso a vernos trabajar. Y seguramente será distinto, si bien nos va, al que mañana se siente ahí. Verán, nuestro oficio bordea a la melancolía, cada noche esperamos dejarnos la carne aquí debajo de manera irrepetible, pero al día siguiente volvemos a ello. Nuestro oficio en el fondo se compone de pequeñas despedidas colectivas...

Los actores, sin personajes, o quizá representándose a ellos mismos, aparecen enumerados, otra vez, se manifiesta la crisis del personaje tradicional y la revelación del personaje posmoderno.

De este modo, como poseedores de la palabra, interpelan al público para manifestarles la despedida que experimentarán y que ellos ya experimentaron antes con otro público. Además de evidenciar el oficio de la actuación, aluden al sentimiento que han estado representando, el que provoca las despedidas, la melancolía, porque aunque se trate de personas desconocidas que quizá vuelvan a ver sin enterarse, se despiden del momento, de ese presente que se lleva el tiempo en su transcurrir. Pudo ser ese público, pudo ser otro, eso no importa, porque lo que interesa es lo impersonal en la despedida, la transmisión de ese sentimiento que busca también una reflexión y un reflejo del otro, una complicidad y una empatía de todos con todos. La última narración del personaje de Remedios, su despedida, con la que inicia el apartado “Final: cuerda floja `El juego y el fuego”, es un bloque narrativo que reta por completo a la estructura tradicional dramática y a la vez es un cuasimonólogo, como lo llama Anne Ubersfeld, porque las palabras se dirigen a alguien del que no se espera de respuesta.

REMEDIOS: Dicen, yo no lo tengo claro, que la gente en altamar se vuelve loca. Unos les llaman sirenas, otros sólo desconcierto. Lo cierto es que de tanto ver el mar uno pierde la cabeza, se tira al océano, se hunden piensa en volver. Dicen también que alguna vez hubo un grupo de soldados que al frente del campo de batalla comenzaban a mostrarse ojerosos y débiles, uno a uno fueron auscultados; todos lo mismo: ojerías, dolor en pecho, cefalalgias... Todos y cada uno. Nostalgia, le llamaron. Dice, en algún lugar lo he leído, que se intentaron curas de todo tipo hasta sumergirlos en una tina de hielos. Nada tuvo resultados más que mandarlos de vuelta a casa. En eso pienso ahora, pienso en lo que otros dicen...

El relato sigue hasta que los narradores se despiden con citas de André Bretón y de Octavio Paz. Las citas en una obra dramática también pueden ser ejemplos de las transferencias de otros formatos, otra señal de que el drama contemporáneo, intempestivo, en el siglo XXI se nutre de otras formas. La narración, en su totalidad, alude a historias de la historia, relatos que se vuelven mitos, que hablan de lo que históricamente se ha comprobado, hablan de la humanidad, de lo que humanamente se ha padecido desde hace muchos años, en ultramar, en las batallas, en donde sea, pero alejados de casa.

En un enfoque impersonal, se retorna a las palabras de Luquin cuando dice que el Yo, de acuerdo a Freud, no es uno. El individuo no es por entero racional y sin fisuras, más bien es un conglomerado de fragmentos en relaciones inciertas. Un vacío constante, un afuera, que debe hospedar a lo otro, un vacío que impulsa a crear el mundo, a asumir el espacio como pluralidad abierta de morales que coexisten en su diversidad y que se crean y recrean ilimitadamente, sin detenerse en ningún código único y supuestamente verdadero. El mundo es metáfora, continua Luquin al respecto de la obra de Varo: “lo que llamamos verdad es el sentido fijado por las categorías, mientras que lo que llamamos mentira supone un uso diferente de las mismas categorías que la sociedad ha reconocido” (2008: 376).

Sin negar la singularidad de un Yo, dice Borges en su ensayo “La nadería de la personalidad”, hay otra de otro Yo, de ahí que sean idénticos. Reconocerse en la diversidad, en la misma condición que el otro, es una condición que se expresa impersonal, y que se atestigua en la obra de Remedios, así como en esta dramaturgia híbrida de Martínez. En este caso se tiene como tópico central la nostalgia, la de las despedidas, la del viaje hacia uno mismo, la de la búsqueda del hogar como símbolo de la búsqueda del ser... Ya Jorge Luis Borges lo propuso en su ensayo: “ver a ese yo de cada uno de nosotros, como a un yo actual que es común a todos los yoes, que más que individualizarnos, nos disuelve en un todo”. La nostalgia, que se ha visto en el tema de las despedidas, coincide en alguna parte con la tesis borgeana, expresada en congruencia con su expresión en la literatura:

Ya hemos visto que cualquier estado de ánimo, por advenedizo que sea, puede colmar nuestra atención; vale decir, puede formar, en su breve plazo absoluto, nuestra esencialidad. Lo cual, vertido al lenguaje de la literatura, significa que procurar expresarse, y querer expresar la vida entera, son una sola cosa y la misma.

En el mismo ensayo, Borges cuenta una conmovedora experiencia “personal”, la despedida con un amigo, a quien intuye que ya no volverá a ver, por lo que siente el deseo de mostrarle su alma, y a partir de este deseo se desata una conciencia sobre sí mismo y sobre los demás, el hecho de que más allá del instante que se vive no hay más.

Pero encima de cualquier alarde egoísta, voceaba en mi pecho la voluntad de mostrar por entero mi alma al amigo. Hubiera querido desnudarme de ella y dejada allí palpitante. Seguimos conversando y discutiendo, al borde del adiós, hasta que de golpe, con una insospechada firmeza de certidumbre, entendí ser nada esa personalidad que solemos tasar con tan incompatible exorbitancia. Ocurrióseme que nunca justificaría mi vida un instante pleno, absoluto, contenedor de los demás, que todos ellos serían etapas provisionarias, aniquiladoras del pasado y encaradas al porvenir, y que fuera de lo episódico, de lo presente, de lo circunstancial, no éramos nadie.

Ni la personalidad ni la plenitud de sólo un instante permanece, la condición humana de cada uno es efímera, es un episodio más de la vida, solo una fracción de tiempo, y esta expresión trágica de la humanidad se puede constatar en muchas escrituras de la contemporaneidad. No es ajena la idea de que en la actualidad persiste un estado de alerta y este estado afecta la forma en que se percibe la realidad, pilares importantes desarrollados a través de la historia, en la ciencia y en las artes, se encuentran en crisis constante, las bases sobre las que se proyectaba la “verdad” parecen tambalear, y la literatura se vuelve un medio que representa un panorama trágico e, incluso, apocalíptico. Este es el caso del segundo texto que conforma *Tríptico sobre las despedidas* de Imanol Martínez, “Montecassino: Relatos para el fin del mundo”.

“Montecassino: Relatos para el fin del mundo” comienza con una acotación, de la que hay una nota al pie dirigida al director de teatro que, de acuerdo al drama convencional, debería permanecer en el cuerpo de la obra. En esta aclaración puesta como nota a pie, el autor precisa la polifonía de voces durante el desarrollo del texto. Se trata de otro formato, distinto al anterior, y en él se evidencia mucho más la crisis del personaje convencional para dar paso a la condición rapsódica y fragmentada del personaje posmoderno⁴⁹. El primer apartado, luego del prólogo, titulado “Una capa y un héroe” hay un fragmento impersonal, expresado en primera persona del plural:

⁴⁹ Precisa el autor: De acuerdo a la presentación, cada cuadro corresponde a un actor distinto. Sin embargo, la alteración en los enunciados que se encuentran fracturados está dada para que cada uno de ellos pueda ser dicho por uno o más intérpretes; cuando la intervención corresponde a uno distinto de que realiza el relato se indica con un guion (-).

Pudo haber sido un meteorito o una plaga
quizá una llamarada como diez bombas atómicas juntas pero ya no importa
lo que importa es que estamos vivos que aquí seguimos
y que podemos hallar las pequeñas cosas que nos dimensionan la vida en
medio de planetas colisionando y estrellas apagándose
las pequeñas cosas que nos hicieron felices las que nos mostraron débiles tal
cual somos las que hicieron que esto valiera la pena porque enfrentémoslo,
esto ya se acaba
no hay vuelta atrás
las manecillas siguen avanzando
y mientras... mientras nosotros seguimos hablando.

La impersonalidad que se expresa en este apartado pinta un fin colectivo, una despedida de todo, de ese todo que incluye un “nosotros”. Pero también sugiere sujetar las pequeñas cosas, como lo dijo antes Borges, permanecer en ese presente que nos significan y que a la vez evidencia nuestra nada: “podemos hallar las pequeñas cosas que nos dimensionan la vida en medio de planetas colisionando y estrellas apagándose” “las pequeñas cosas que nos hicieron felices” “las que nos mostraron débiles tal cual somos”. Uno de los pensadores que profundizó filosóficamente sobre la insignificancia del ser ante la nada, fue Blaise Pascal, a él se le atribuye una de las reflexiones más importantes de la realidad humana: “¿qué es un hombre en la naturaleza? Una nada con respecto al infinito, un todo con respecto a la nada, un medio entre nada y todo”. De alguna manera, esta condición humana se descubre frente a la inmensidad del mundo en el siguiente acápite de la obra, después de un diálogo en que culmina otorgándole la palabra a otro actor, este otro empieza el capítulo cuatro “Soledad de escombros estelares” relatando su historia, una historia que expresa esta impersonalidad de la insignificancia del ser, de la soledad que se puede sentir ante el fin de algo y más si se tratara del fin de todo. La impersonalidad que trata el autor en este momento es el de anteponer la sensación consciente de la insignificancia del ser, de situarse como un punto en la inmensidad, sentirse perdido y solo, vacío de personalidad porque lo que le rodea lo supera por mucho. La distancia que existe para impersonalizar esta narración es a partir de las imágenes, lleva al receptor ahí, a una inmensidad que sólo es comparable con un cráter, el mar o el cielo.

Algunos seguramente han cruzado un mar, que se ve ahí, a lo lejos, azul profundo, no sabes dónde acaba el agua y dónde comienza el cielo. Azul, todo azul.

Pero no cualquiera ha estado en un cráter ¿cierto?

Bueno, pues así se siente estar frente a tanta agua. Estás como... como perdido.

Pienso que así se sienten los melancólicos viajeros de estaciones espaciales, con ganas de salir a caminar sobre estrellas hasta que les revienten las venas de tanta presión.

Ahí, inmensamente solos, como en un cráter.

¿Han intentado gritar desde dentro de uno? Nadie te escucha. Nadie.

Podrías hundirte de una buena vez y nadie escucharía tus últimas palabras.

En el apartado seis, titulado “Fumadores a las puertas de los hospitales”, cuenta otra microhistoria, otra despedida, pero esta vez se trata de la muerte inesperada del padre, quien es el personaje aludido. La historia se relata en primera persona, gramaticalmente no hay impersonalidad. El narrador busca en las últimas palabras de su padre el significado de la vida y al no encontrarlas se aferra a la ficción. En este relato hallar la impersonalidad es más difícil, no está en la manera discursiva, el autor propone una historia en la que intenta provocar la imaginación de la muerte de alguien tan importante como la de la figura paterna, esa figura que debe ser maestro de vida y que al irse para siempre “debería” dejarnos con sus palabras una última lección.

Hay pan para desayunar

dice mi padre en la contestadora

Que tengas buen día. Cuídate. Te veo para cenar. Después un choque, o un paro, una caída, no importa. No volvió, eso es lo que importa.

Y yo me quedo esas últimas palabras como las más significativas, Como una despedida que nunca fue.

Cuídate. Te veo para cenar

Como si en ello estuviera el modo en que debería ver la vida.

Levántate cuántas veces creas necesario,

Imagino que me dice

después quédate en el suelo y ahí espera, que al fin de cuentas esto no va en serio. Tumbate aquí, a un lado mío

En las palabras siguientes se acepta la ficción como el ungüento contra lo inclemente de la vida, no hay más, la realidad nos llega tal cual es, como las últimas palabras de un padre que le dice al hijo antes de morir. La realidad es que a veces la muerte sorprende y no hay tiempo a preparar una ficción para ello y solo deja el sabor simple e insignificante del vivir. Y precisamente en este golpe, al que a todos puede sorprender, se halla lo impersonal, así como está en la necesidad de inventarse historias para hacer la vida más interesante -de ahí que la historia como fábula no desaparezca del todo en las escrituras dramáticas, se puede modificar y reinventar la forma, pero no desaparecerla-.

Lo cierto es que inventamos ficciones para sobrevivir a lo perro de la vida

Para ponerle palabras a lo que nos duele

Prometemos cosas como conjurando que la realidad no nos alcance

En líneas posteriores se encuentra la dicotomía de una condición humana, la fuerza y la debilidad. El protagonista del relato habla en primera persona, pero luego se desplaza a la cuarta, nombrando una condición en la que todos por igual somos. Revelando lo absurdo cuando se intenta verbalizarla para reconocernos, intentando darle un significado a las palabras como a los días. La impersonalidad en este fragmento está en un estado expresado en colectivo, en el reconocimiento de una condición humana con el otro. El narrador se asume como fuerte e inmediatamente en la misma línea expresa que todos, en el sentido humano, lo son, de la misma manera que son débiles ante la realidad de la muerte.

Soy fuerte, somos fuertes, somos irrompibles.
Y después la debilidad
porque la triste verdad es que las palabras se resquebrajan
Cuando las toca la sucia realidad.
Se rompe y todo llega la perra muerte
que asalta siempre, invariablemente, como un golpe en el pecho;
llega y nos quedamos con nuestras palabras verbalizando un mundo en el
que ya no está papá
y en el que los que vamos quedando nos sentamos a la mesa tratando de
entender cómo vencer los días que faltan para volver a encontrarnos
allá, donde todo se agota pronto: nuestras palabras y los días

Luego, nuevamente, hay una interacción con el público, en medio del relato se da la injerencia sobre la labor de la actuación, en la que se muestra la incansable búsqueda de lo significativo de la existencia y hallando el pasado, en los momentos ya perdidos, la dimensión real de la vida:

cuerpos cansados por tratar de recordar los momentos en que fuimos felices
o en los que nos sentimos débiles
momentos perdidos que, sin embargo, nos hacen dimensionar todo esto.

En esta injerencia hacia la actuación, el autor a través de los personajes, hace consciente al receptor de la ficción y de la realidad al mismo tiempo, vuelven al tema de la muerte, la asemejan al estado de vértigo que sólo se puede producir estando solo en medio de una inmensidad como un cráter o un desierto, y desde ahí, desde la conciencia de nuestra insignificancia, del ser ante la nada, dimensionan la vida. También existe en estas líneas otro recurso impersonal, la dirección de ellas vuelve a estar en el cualquiera, se lee que ese papá, esa chica que nos olvidó, o el viejo amigo y compañero, pueden ser personajes ya aludidos, pero por sobre todo están ahí en representación de la ausencia (no personificada). Y, finalmente, en las últimas líneas del fragmento a continuación, se observa el deseo de suspender el mundo, como el deseo de suspender el instante y que no se convierta en pasado, se retorna al estado de nostalgia que provocan las despedidas y con ello nuevamente a la condición insignificante y momentánea de

la existencia. El relato es expresado en primera persona del plural y en infinitivo, este modo se muestra solidario del que narra hacia el que escucha, nuevamente el autor busca a través de este tratamiento el reconocimiento con el otro, en la complicidad de experimentar las mismas sensaciones humanas.

Es como un vértigo parecido a la muerte
Como estar en medio de un cráter,
Eso ya lo dijimos antes, pero no importa
Es como pararse frente a una butaquería de fantasmas
Como a un desierto desde el cual dimensionamos la vida
Desde el que decimos cosas pequeñas pero significativas.
Así es nuestro trabajo
Y de vez en cuando pensamos en qué caso tiene, pero
Seguimos hablando
Pensamos que ojalá pudieran escucharnos quienes de Verdad importan:
Papá, la chica que nos olvidó, un viejo amigo y
Un compañero.
Que qué caso tiene decirle esto a desconocidos ocultos
Debajo de sus mesas
Qué caso dejarnos aquí todo
Pero seguimos hablando
Como desde una cornisa en un piso veintitrés.
Sentir el vértigo de una inmensa sala
Tomarnos de las manos y gritar muy alto
Suspender al mundo
Inventar ficciones para corregir la vida
Mirarnos frente a un espejo, sostener la esponja
y pensar que este pequeño gesto puede aliviar el dolor de las partidas.

A través de microhistorias en esta última obra, los impersonajes, carentes de nombre pero evidenciando su oficio de oradores, se desnudan del Yo que son para ser como los otros. Cada

uno de ellos es ese sujeto que se expresa en un yo en pérdida irremediable de sí. En esta dramaturgia híbrida se concluye que se alcanza lo que dice Sarrazac, ese estado donde cesa lo personal del dramaturgo para expresar en nombre de un todo y que resume la siguiente cita de *Las palabras de Sartre*: “Todo un hombre hecho de todos los hombres y que los vale todos y que vale por cualquiera”.

2.6 LA IMPERSONALIDAD DEL PERSONAJE POSMODERNO EN LA OBRA *REFLEJOS DE ELLA* DE FERNANDA DEL MONTE

Hablamos porque queremos ser escuchados,
escuchamos porque queremos ser amables,
eso quizás no sea comunicación
pero sí un espacio de comunión que
parece que el teatro busca que no desaparezca,
y la palabra es ese territorio añejo, bohemio, etéreo, pasivo e interno
que nos recuerda que aún somos humanos.
Fernanda del Monte

“Hablar del mundo desde la tradición, sacar la ira de la guerra a través de una ficción sobre una guerra y una venganza. Las palabras de Müller se mezclan con la leyenda, con el arquetipo para hablarnos, decirnos, ya no dialogar, ya no repetir, sino decir”, Fernanda del Monte usa estas palabras en su ensayo “El teatro como territorio de la palabra” para referirse al discurso que a partir de la gran obra de Shakespeare se realiza en la obra *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, también para precisar la crisis del lenguaje, y con ella, la relevancia que cobra la palabra para compartir la visión del mundo. En el mismo libro, además de su ensayo se publica su obra *Reflejos de ella*, una obra que, como Fernanda la subtitula, es una “Exploración onírica de Sor Juana Inés de la Cruz”. En esta obra, Del Monte hace dialogar a una leyenda literaria femenina para proponer su propia visión sobre ella y sobre el mundo.

Reflejos de ella es una obra que usa la palabra como vehículo de pensamiento. Está estructurada en tres actos a partir de los cuales se realiza el viaje de Juana hacia su pasado y de vuelta al presente, el tiempo no es lineal, sin que ello deje de garantizar una unidad en el texto que se percibe sin dificultad. Se trata de una dramaturgia híbrida, pero con cierto coqueteo hacia la tradición, encontramos diálogos progresivos sin que necesariamente estén sujetos a la acción. Respecto al personaje, además de Juana e Inés, se encuentra un ente de palabras que interactúa con los pensamientos de Juana, ese personaje que es su réplica y su provocador, un personaje

que es impersonaje porque está despojado de carácter y porque su voz es anónima, no se sabe quién es, no se identifica, a diferencia de la protagonista. Incluso, no se podría asegurar si se trata de un personaje, si sólo es una voz o varias, ya que además de los diálogos hay otra voz que aparece en las acotaciones (que en varias ocasiones funcionan como preludios de cada escena).

Se trata personajes que, como el mismo título de la obra sugiere, son reflejos de ella, sus voces y de alguna forma, sus dobles. Juana se impersonaliza en varios momentos en que conversa con Inés y con ese otro que es impersonaje y al que ve como Dios. Ella es un personaje, se enfrenta a la labilidad de sus límites y puede fácilmente salir de ellos y entrar en relación con otros seres que ella misma crea en sus pensamientos.

Así, en el primer acto, con las palabras que inicia la obra, la voz del otro se hace presente y se impone por sobre la de Juana. A manera de presentación ella acude a la invocación de este otro, se subordina y acepta tal “información” que más bien parece sentencia. Lo que él le dice versificado es lo que está a punto de sucederle y, también es un prólogo poético de lo que, como lector se encontraría en el desarrollo de la obra.

Vine sin dudar a su llamado

Estás aquí para saber, no para juzgar.

Irás por los tiempos y sentirás el ultramar, La luz de la noche entrará por tus
entrañas, Te sentirás siempre extraña, de ti, de ser. [...]

En esta primera parte no se anuncia el personaje de Sor Juana con tal nombre, se trata de ella porque su voz es clara, como también de ese personaje no identificado. Es la presentación de la obra, la presentación de los personajes, y lo hacen prescindiendo de su nombre, son lo que dicen sus palabras narradas en verso. Una vez comienzan el diálogo en su estructura más evidente (tradicional), el nombre de ella aparece, ella se define, pero el otro, el impersonaje, opta por no mencionar quién es, aunque su presencia es evidente.

JUANA: ¿Es usted El Señor?, ¿Me ha venido a visitar para salvarme? Yo sé que he pecado, yo sé que he hecho lo que no debía pero estos libros son lo único que tengo, ¿entiende?

No soy un señor, ni lo seré nunca, no soy más que el reflejo de lo que todos queremos saber. Soy más bien un admirador suyo, doña Juana. Tanto tiempo, pero me parece tan lejana, tan borrosa... su mirada, su mirada se pierde por horas, siempre hacia el mismo punto. ¿Qué piensa?

JUANA: El ausente siente solo no ver lo que ama, pero no siente otro daño en sí, ni en lo que ama; el que muere o ve morir, siente la carencia y siente la muerte de su amado, o siente la carencia de su amado y la muerte propia. Luego es mayor dolor la muerte que la ausencia: porque la ausencia es sólo ausencia. La muerte es muerte y es ausencia. Luego si la comprende con aditamento, mayor dolor será.

Yo soy ausencia más no muerte, por momentos me voy pero siempre regreso. Usted lo sabe.

JUANA: Por eso quiero saber si usted lamenta su partida, si usted es más siempre amor, para el otro, o si sí sufrió si sí quiso irse, si es verdad... no perdón, yo sé que es verdad, que usted fue hijo de Dios...

Calla. No digas nada. No quiero que empecemos de nuevo con esta charla, yo ya le dije que no soy hijo de...

JUANA: Pero yo sé que sí porque lo siento, porque lo deseo...

Pero que lo desee no quiere decir que es verdad. Yo soy el que vino a saber por qué había dejado la pluma.

A partir de las preguntas que Juana pronuncia en el primer párrafo, los dos diálogos que siguen en su continuación, se muestran impersonales. El personaje no identificado se niega como señor, luego también como Dios, pero se autonombra como el reflejo de lo que cualquiera quisiera saber, en nombre de “todos” interroga a Juana. Al asumir esa condición plural, se impersonaliza. Otra manera de la impersonalidad del personaje que dialoga con Juana está en que se asume como ausencia, es decir, no como una presencia sino como acontecimiento, además de que se

intemporaliza, dice “por momentos me voy pero siempre regreso”. Luego, las palabras que pronuncia Juana son narradas en tercera persona, dice de la experiencia sobre la muerte y la ausencia, el tono es absoluto, no deja lugar a dudas de su juicio tanto para el que muere como para el que sufre la muerte o la ausencia. Y de los dos males, dice, es peor la muerte porque ahí se conjugan los dos. Juana no habla en nombre de ella, Fernanda del Monte tampoco usa su personaje para emitir un juicio personal, la construcción de sus palabras dice una verdad sobre la muerte y la ausencia, que están más allá de ideas personales, se trata de ese momento que sugiere Blanchot que se da cuando el autor habla de lo universal en una tranquilizadora alianza con la verdad y la razón. Tales palabras son dirigidas también al espectador en una búsqueda de reconocimiento, ya que, al ser aceptadas por el espectador son aceptadas en nombre de un todo.

Se trata de un diálogo narrativo, la obra avanza no a partir de la acción, sino de lo que los personajes dicen. No es el acto el que está en juego, es el pensamiento⁵⁰. En la cita siguiente, en la segunda intervención de Juana una narración impersonal, primera persona del plural y en infinitivo. También saca de los secretos la revelación del autoengaño que suele autoinfligirse al no reconocer una verdad no deseada por miedo al dolor. Este tipo de narraciones se dan como asalto durante el diálogo de estas voces, también cabría sospechar la voz de la autora para emitir “juicios” filosóficos pero impersonales. La apelación del otro personaje, en su segunda oración, expresa una máxima, como una norma que rige el pensamiento moral: “la verdad es lo más importante”. En una segunda parte, su apelación también se muestra impersonal, tal expresión gramática se da en infinitivo y su tono es absoluto, y al mismo tiempo, confirma lo que antes ha dicho Juana: quizá “la verdad que dejamos de lado para no mirar o sentir el dolor”, sea un engaño en forma de belleza.

Juana, ¿por qué no vuelve a esa carta sobre la muerte de Cristo? Será interesante ver lo que resulta de todo esto, ¿no cree?

JUANA: Pero tengo miedo, ¿no será ególatra, cerrazón de mi parte? No, no veo por qué. La verdad es lo más importante.

⁵⁰ Una interpretación del diálogo heterogéneo, frecuente en las dramaturgias híbridas contemporáneas, también podría caber aquí. Jean-Pierre Ryngaert dice en *Nuevos territorios del diálogo* que en muchas ocasiones el personaje parece estar abierto a todos los vientos, igual que una cámara de eco atravesada por el rumor del mundo... que la heterogeneidad del diálogo exhibe así un lenguaje no auténtico, ya que el supuesto hablante parece poseído por otras voces que no son la suya. De este modo, el autor produce un análisis crítico mediante el sesgo que posibilitan tales personajes, que soportan la influencia de discursos dominantes (2013:32).

JUANA: Mas la verdad que dejamos de lado para no mirar o sentir el dolor, esa es la que da más pena de todas. Porque más dolor es ver lo que disgusta a lo que gusta, y para mí éste es el mayor de los placeres, pero su ausencia para mí será igual que su muerte, por lo que le pido...

Calla... no soy quién piensas, siempre los engaños vienen en forma de belleza.

Hay otro rasgo importante que fecunda toda la obra y que tiene que ver con el impersonaje, así se le ha denominado en este caso por carecer de identidad, de nombre, es ese alguien con quien dialoga Juana, ese ente que no se sabe si es Cristo como lo imagina ella, si sólo es una voz de sus propios pensamientos, una sombra, su reflejo. En cualquier caso, sumando otras intervenciones a lo largo de la obra, se estaría tratando con una pluralidad de voces, lo que nuevamente remite a una heterogeneidad⁵¹ de la escritura.

El lugar de estos personajes que, a diferencia de Juana, se muestran sin identidad pero sí con singularidades, aprueban la exposición de Quintana que coincide con el planteamiento de lo impersonal en el personaje de la posmodernidad, porque remarcan la importancia del lenguaje como vínculo con la realidad (el mundo) y confirma que las palabras del personaje de teatro buscan comunicar con alguien (lector/espectador) una situación humana en el mundo, pero para que ello suceda se fragmenta hasta desaparecer. Es decir, ese sujeto enunciador que se fragmenta hasta desaparecer del que habla Blanchot al sugerir una posible impersonalidad, también es el personaje posmoderno que se expresa en el lenguaje y que carece de identidad, de esta manera, se entiende que el tratamiento de la autora distante de su obra se da través de sus personajes y de lo que dicen.

En la segunda parte del primer acto (1.1) la autora inserta un bloque narrativo, antes de seguir con el diálogo, y en el lugar donde, según los términos tradicionales del drama, iría una acotación, hay una prosa narrativa. Sabemos que la acotación sirve para indicar técnicamente un contexto, en un texto para teatro se trata de indicaciones dirigidas sobre todo al director de escena para orientar la representación que propone el dramaturgo, pero en *Reflejos de ella*, Fernanda del Monte recurre a la narración no para describir la escena o el escenario, sino que la

⁵¹De acuerdo con Ryngaert, se encuentra estrechamente ligada a la polifonía, puesto que no es solamente la marca de una multiplicidad de voces en diálogo, sino, sobre todo, de sus diferencias, de su diversidad fundamental que permite un verdadero dialogismo (2013:33).

enriquece para mostrarnos metafóricamente un lugar (la celda), una época (la del consumo) y una opción de salvación (el silencio).

Una época oscura, eso es lo que queda, no hay más palabras que valgan, ni sermones congruentes, más fineza que hierba, sólo angustia. Hoy vale más consumir que comer, rezar que temer, trabajar que vivir. La máquina ha devorado, sólo saca los restos de nuestras carnes, una etiqueta y al mostrador. En la celda estamos a salvo, entre libros y selvas, entre vinos y sectas. Hoy reina lo que desconocemos, el silencio, el mayor de nuestros poderes. No ser, mejor que vestir, no estar, mejor que sonreír para el farol que nos alumbra, que nos abanica, que nos cubre de velos para perdernos, para perder la fe, y encontrar lo vacío, las palmas. El silencio, nuestra última opción antes de la batalla donde seremos crucificados, porque Cristo recibió la corona de espinas, no por ser hijo de Dios, sino por entender más que los hombres.

Este prelude acotacional y narrativo, antes de continuar con el diálogo de los personajes, funciona como presentación y contexto, remite a la época posmoderna del consumo. Todas las oraciones en esta narración se muestran impersonales, en infinitivo. Ante el desastre de la época alude al refugio de una celda. Al tratarse de Juana, se reconoce que la autora trata de conducir al lector al lugar donde se encuentra el personaje, pero también se puede advertir una construcción metafórica del apartarse del desastre, de no ser, de no estar, como una manera de borrar la existencia a través del silencio. En este caso el uso de un impersonaje que narra en plural se muestra como “testigo de la vida” y desde esa premisa se advierte una manifestación de una expresión impersonal. Un modo de lo impersonal en las escrituras del presente siglo se expresa como una voz coral, la voz de todas las voces. Como se menciona anteriormente, para este estudio en particular, lo impersonal llegará a ser en las expresiones de los personajes posmodernos la voz del otro, como condición humana más que personal, como el reflejo de nosotros en el otro.

Antes de terminar la primera parte del primer acto, Juana narra en nombre del derecho al conocimiento, la escena contiene tres bloques narrativos dichos por este personaje. En cada uno de estos párrafos, en cada inicio (y cada final), hay una posición clara del personaje, lo hace

de manera personal, así en el primero se lee “que quede dicho que yo nunca me arrepentí”, el segundo comienza “me dicen que la soberbia avasalla” y en el tercero “porque me es difícil no hacer verso”. Pero en medio de cada párrafo opta por impersonalizarse, hay un discurso solidario, en plural, no en nombre de toda la humanidad, en este caso se trata más bien de la representación de la mujer con respecto a su derecho al conocimiento. De esta manera, en medio del primer párrafo de esta escena, dice “¿no es ingrato que las mujeres no podamos aprender para nuestro placer de los libros, de esos libros que están ahí abandonados, solos, con sus páginas que amarillas carcomen eso que alguien docto escribió para nosotras?” luego, continúa, “[...] la historia prueba que sabias han existido, tanto en las escrituras como en las casas, y que si hubiera más madres sabias, más hijas libres y hombres doctos pesarían menos sus preocupaciones en el azar y más en el conocimiento de causa”. Aunque Del Monte ha contextualizado este primer acto en una época oscura del consumo, Sor Juana Inés de la Cruz representa la época oscura del rechazo a la mujer a su derecho del conocimiento, esta condición es inherente a su personaje. En el segundo párrafo de esta escena, Juana defiende su derecho a saber y a no callar, aunque la acusen de soberbia. En las siguientes palabras en cursiva son sus pensamientos, narración de manera impersonal, en infinitivo, y de inmediato nuevamente su posición es clara en cuanto a representar al género femenino. Las nociones impersonales y de empatía explícita que se dan en las siguientes líneas no son en general solamente humanas, lo que hace difícil la claridad del tipo de impersonalidad que se ha definido ya en el primer capítulo y en el primer apartado de éste, ya que, singularmente, este párrafo representa un género y no una totalidad. Pero se considera importante resaltar este fragmento porque se halla una correspondencia en el comportamiento de la autora (con su escritura) y el mismo personaje de Juana, no hablan desde una posición personal, sino en su reconocimiento frente a la otra, en su condición femenina más que universal.

Me dicen que la soberbia avasalla, quien deja sin temor las espadas, más mis palabras no son más que deseos e infortunios de una monja que piensa que es mejor entender que callar, decir que ocultar, porque ya bastante se nos ha ocultado, los sentidos nublan la mente que habla, y por ello es que yo les he ofrecido mis más sinceros escritos para bien de su señoría y esperanza.

La segunda parte del primer acto se inicia nuevamente con un bloque narrativo, no es Juana la que habla, no se sabe si es la voz con la que dialoga o se trata de una figura que es narrador y parte de la historia, o sólo es una voz narrativa. Tal vez se trata del rapsoda del que habla Sarrazac, esa voz que interviene para coser las partes de un todo. Lo que sí es claro es que la direccionalidad de la siguiente narración es dirigida al público o lector⁵². Pero, al no tratarse de un personaje, quizá se trate únicamente del narrador oral, el que sugiere Sanchis Sinisterra en su libro *Narraturgia*, “el recitante que se planta delante de un auditorio para transmitir un relato (2012:13). Esta interpelación al público es claramente provocadora, hay una voz que inserta la autora para realizar una crítica filosófica de la época, es ella, pero a distancia, usa la intervención de alguien más, el discurso es impersonal, se dirige a todos. Nuevamente busca un encuentro con el otro a través del receptor, pero esta voz es más confrontadora, como de denuncia, el encuentro con el otro busca una reflexión colectiva, no se personaliza, sino que nombra en representación de todos para emitir un juicio sobre el egoísmo humano. En la primera parte de esta prosa narrativa alude a Sor Juana en tercera persona, pero en una segunda parte habla en infinitivo.

1.2

Dice Sor Juana, que es mayor fineza morir que encarnar, dice Sor Juana que es mayor fineza dejar de ser cristo, separar el alma del cuerpo que la agonía, que el saber que uno va a morir. Dice Sor Juana que es mayor fineza dejar al amante, morir y dejar de ser cristo que ser el redentor. ¿hay hoy algún redentor? ¿hay hoy alguien dispuesto a morir, a tomarse él mismo como medio para un fin? no hay respuestas, no hay manos levantadas, porque hoy, lo único que parece importar: el consumo de los fines, y así poco a poco todo acaba, todos terminamos sin fin. Bienvenidos al mundo.

⁵² De acuerdo con Patrice Pavis (al que cita Sarrazac) la apelación al público, o interpelación, designa un sentido particular de la direccionalidad externa: la ruptura deliberada de la ficción por un actor que se dirige directamente al público (2013:80). En el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* Sarrazac dice que hoy es posible distinguir diversos tipos de direccionalidad. La direccionalidad interna designa el o los personajes entre los cuales funciona el diálogo de la escena al interior de la ficción. La direccionalidad externa aparece cuando el personaje dirige su discurso hacia el público sea en el marco de un diálogo (un aparte, por ejemplo), sea en el caso de un monólogo. (2013:79)

El fragmento que se cita a continuación fue extraído de un párrafo narrado por Juana casi al final del primer acto, la expresión, el tono y el discurso de estas palabras son impersonales, están narradas en infinitivo, pero fuera de un sentido estrictamente estructural, también dice sobre el sentir profundo que existe en la imaginación, sobre la tarea de escribir que no puede desligarse del sentimiento. En el oficio de escribir, dice, el sentir se hace más fuerte que la realidad y sucede el desdoblamiento para que ese otro se exprese. De alguna manera se encuentra expresado ese confín donde cesa lo personal, el escritor se desdobra para ser ese otro, su semejante pero diferente. Se halla también esa dimensión de la que nos habla Sarrazac cuando sugiere las escrituras de Strindberg o Adamov, dimensión en la que lo humano se encuentra finalmente en posición de testimoniar sobre el drama de la vida.

[...] porque mentira quien diga que pensar no es sentir, más pensar no es más que sentir, porque cuando uno toma una pluma e imagina un héroe, una mujer que desea, el deseo se hace más fuerte que si fuera real, me desdoblo para ser eso, para ser hombre, para ser mujer en celo [...]

En el segundo acto no es Juana la protagonista, es Inés, aunque se trata de la misma figura literaria, esta versión es la de una época más temprana. También se hacen presentes otras voces narrativas. De esta manera, después del parlamento de Inés al inicio del segundo acto, Del Monte inserta nuevamente una prosa narrativa (1.4), comienza apelando al receptor a partir de preguntas que no obtendrán respuestas en escena. Esta falta de respuesta se emparenta de alguna manera con el Cuasi-monólogo del que se reflexionó anteriormente de acuerdo a Anne Uberfeld⁵³ y que en su *El habla solitaria* menciona “lo que esta habla solitaria expresa al espectador es el estallido de los lazos y la dificultad de encontrar al otro, la dificultad o imposibilidad de la interlocución mediante el diálogo y que quizá el teatro contemporáneo ofrece al público lo que siempre le ha proporcionado: una lección, una advertencia, un despertar” (2003: 26). De esta manera, se observa en el párrafo siguiente las palabras que han construido esa lección, advertencia o

⁵³ Este caso es recurrente en las dramaturgias contemporáneas en donde implican la participación cognoscitiva del receptor para contestarse a sí mismo los huecos (incógnitas) que van surgiendo con el transcurrir de la obra. En su *Dramaturgia de la recepción* Sanchis Sinisterra le llama hueco a la solicitud de respuesta de la escucha y dice que “es sumamente interesante en la medida en que apela directamente a la capacidad creativa del receptor, porque, como se ha podido afirmar, la lectura es un rellenado de huecos, una proyección de la experiencia, de la “enciclopedia” del receptor, sobre los esquemas abiertos del texto, que van siendo así completados” (2010:20)

despertar, dirigidas con obviedad hacia el receptor, una crítica filosófica pero también social de la época y de una realidad que incluye a un colectivo. De acuerdo a lo que ya se reflexionó, la impersonalidad se puede manifestar en una pluralidad de voces. De acuerdo Blanchot, es ese todo universal que no señala ese “yo” que es “nadie”: “él es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí, y que quien a mí se dirija no diga “yo”, no sea él mismo” (2017:127).

1.4

¿Se puede decir? ¿Se puede saber? Se puede estar bien. Eso dicen las notas, todos los días, estamos bien, estamos mal, vamos a morir. Sí, vamos a morir tarde o temprano, pero ¿hoy se puede decir? Se puede decir que no se está bien, que se puede cambiar, que mejor no estar así. Ni las armas, ni la palabra, todos callan para no mentir, todos callan para dejar de sufrir, pero es peor porque la pesadilla por las noches los acecha, el miedo de perder lo que tienen, por eso los que toman las armas son los que nada tienen, porque sólo la vida al fin no es nada. Nada es la nada. Intentan silenciar con comida, pero nada callará a los que hambre tienen, nada callará a los que con la mente desarman, porque aunque nos pongas vestidos suntuosos, aunque nos llenen de pasteles y canapés, siempre habrá una mente consciente, disidente, una mente que abra no cierre, una mente que sea para los demás, no comprable, sólo silenciable, como Sor Juan (a), como Sor Juan (a) silenciada, como Sor Juan (a) comprada, llevada a una corte virreinal donde quisieron casarla, más ella lista huyó, aunque enfermó, ella quiso pero volvió aunque después lo logró. Por muchos años, escribió, pero llegó un punto donde paró, y no por enfermedad, ni por hastío, porque la iglesia la reprendió, porque pensó, porque escribió y fue más que un hombre obispo, ¡oh, por Dios!

Hoy se dice que las muchachas lindas se casan, que las feas trabajan, hoy se dice que la mente no funciona si no es para un fin.

Las preguntas dirigidas al público con las que comienza el párrafo tienen carácter apelativo y aunque la respuesta no resuene en el escenario sí hace eco en la mente porque a cualquiera interpela. La intención de la autora es provocar una reflexión individual y colectiva sobre lo que se sabe pero se calla por miedo, para no sufrir o para dejar de padecer. Sentencia en tono absoluto e infinitivo, juicios filosóficos; se desplaza para colocar la figura de Juana como un estandarte de los rebeldes, la impersonaliza, la alude como Juan y la sugiere como Juana, dicho tratamiento quizá tenga que ver con la búsqueda de un símbolo que represente tanto a mujeres como a hombres. El personaje de Juana es, para Fernanda del Monte, una leyenda recreada, un vehículo para expresar estas ideas universales e impersonales, que buscan por sobre todo una alianza con ese otro con el que se comparte el vacío de la existencia que a veces nos golpea, dice: “sólo la vida al fin no es nada. Nada es la nada”.

Al final del párrafo se percibe un tono sacramental narrando en copretérito para luego desplazarse al pasado y expresado en tercera persona, logra en estas líneas cierta entonación y rima que ayudan a su armonía. En el segundo párrafo cambia en tono y forma, el acento es más contemporáneo, la forma y cómo lo dice indican que se trata de otro momento, sucede un rompimiento, y aunque sea la misma voz, la intención es distinta⁵⁴. De este modo, se perciben los bloques narrativos, sobre todo insertados al principio de cada apartado la disolución del sujeto enunciador, la autora escribe estas narraciones en tono impersonal, a manera de causar reflexiones sobre temas universales que por su propia condición filosófica demandan esa impersonalidad, al mismo tiempo que provoca la duda profunda sobre el personaje que lo anuncia, caracterizándolo de esta manera como un impersonaje, desprovisto de todo carácter pero otorgándose presencia y valor en sus palabras.

1.5

Pura forma abigarrada, se dice sin nada, sin oro sin plata, ¿Cómo es una bella forma hoy? Es vómito, es aerosol, en muros, en aceras y más que nada en la cartera de gran señor. La poesía hoy es verdad a secas, tantas que las formas

⁵⁴ En este sentido, el ensayo “Narrativas descentradas: la escritura documental y la presencia de lo impersonal en modo linterna de Sergio Chejfec” de María Belen Bernardi, dice que la dimensión de lo impersonal y de lo anónimo, en conjunción con la ampliación de fronteras que caracteriza el arte y la literatura hoy, confluyen en un descentramiento de ciertas narrativas contemporáneas que problematizan, deconstruyen y, en algunos casos, hasta disuelven la noción de sujeto, y junto con ella, las de autor y narrador, dando como resultado una singular visión de lo que representa la escritura y la literatura misma (2019:02).

me parecen vacuas, me parecen anchas. Inventar una historia, ¡qué más da! Si el teatro es teatro y ya. No tengo más nada que inventar que sólo con estas formas bellas de lenguaje quizás un poco de música se puede hacer ya. Pero para pasar el tiempo, más no para pensar: pensar significa parar. Parar un momento para sentir, para morir, para vivir. Ella quedó sin nada, vacía, después de tanto: vestidos, discursos, villancicos, después de teatro, letras y más, sola, enferma y sin inspiración para más libros.

Pura forma bla bla bla, lo barroco está en el no dejar, en el buscar sin formar, en el sentir sin hablar, en el mirar sin soñar: ver que la vida no es sueño, es cruda realidad.

En esta dramaturgia híbrida de Fernanda del Monte, las transferencias de poesía en versos libres y de armonía fonética son frecuentes, pero no es ahí donde las expresiones impersonales se encuentran, sino en las narraciones. Y en esta prosa narrativa hay impersonalidad, pero hay más juego de lenguaje a través de rima y poesía, se inspira en la obra de Sor Juana y a la vez le rinde homenaje. También evidencia la ficción del teatro y su rechazo a tener que crear una fábula, se aparta de ello y se entrega a la creatividad de retorcer el lenguaje: “Inventar una historia, ¡qué más da! Si el teatro es teatro y ya. No tengo más nada que inventar que sólo con estas formas bellas de lenguaje quizás un poco de música se puede hacer ya”. A excepción de este párrafo que tiene algunas otras singularidades, notamos que en casi todas las prosas narrativas son transferidas a través de un impersonaje y que son depositarias de visiones sociales o filosóficas en modo impersonal, en cambio algunos diálogos se perciben impersonales no como una crítica, sino como un sentir universal, y son pronunciados ya sea por personajes claramente definidos como Inés o con el impersonaje notoriamente presente con el que dialoga.

¿No eres feliz a mi lado?

INÉS: También cansa objeto continuado a los sentidos aún siendo deleitoso.

En este diálogo la respuesta de Inés es impersonal, es expresada en infinitivo y no proporciona motivo para sospechar de la certeza de que por más que nos guste mucho algo su frecuencia puede llegar al hastío. Del mismo modo en el siguiente diálogo la apelación de Inés alude a la totalidad del tiempo, en ese sentido, se considera que puede ser interpretado como impersonal, y la respuesta del impersonaje tampoco da lugar a dudas de que así no sea, expresa en infinitivo la diferencia entre dos condiciones universales, como verídica y determinada. Se encuentra reiteradamente a este impersonaje exteriorizando sus pensamientos como aleccionadores e impersonales a toda escucha, como si impersonalizándose en el anonimato su voz resonara en el colectivo y lo aprovechara para expresar máximas morales.

Tu imaginación te salvará. INÉS: Siempre.

Debes saber que no es el entender sino el poder ver, la gran diferencia entre la inteligencia y la honradez.

En el diálogo que se cita a continuación, las palabras que expresa el impersonaje revela un discurso filosófico sobre elementos fundamentales de la existencia, terrenos que histórica y mitológicamente han dicho sobre la inmensidad de los mundos, el celestial, el material y el del pensamiento, así como advertir sobre la dualidad como una totalidad. Las palabras son dirigidas para Inés pero también al receptor.

INÉS: Usted me preguntó si yo creía en Cristo o en Dios.

Y recuerdo tu respuesta: mas Cristo es el reflejo de Dios en la Tierra, como su espíritu es su proyección en el cosmos, así como los dioses antiguos cada uno veía por el bien de un elemento, la Trinidad vela por el bien de los tres mundos, el material, el de pensamiento y el celestial. Pero faltó hablar del mundo de los opuestos, porque todo es dual, mi querida Inés, no hay arriba si no hay abajo.

El siguiente fragmento extraído del acto dos se trata de un “triálogo”, es el único momento en que sucede en toda la obra y también en el que Juana aparece, la Juana de edad madura del primer

acto es invocada para expresar estas líneas de todos los modos impersonales, expresa en infinitivo determinaciones sobre el amor, el saber, la existencia, también advierte directamente a la audiencia (real o imaginaria) de la decisión de Dios sobre cada uno. Sin olvidar que en este acto a través de intervenciones cortas de una pluralidad de voces informan que el personaje de Inés está alucinando: “Tiene todavía fiebre” “¿qué le pasará a esta chica” “está delirando”, tanto la voz de Juana como el del impersonaje pueden tratarse de los mismos pensamientos de Inés, sin embargo, no por ello deja de ser un triálogo, las singularidades de cada implicado están definidas por lo que pronuncian, así se percibe a una Juana madura y sabia, a una Inés que duda sobre su propia realidad y a un impersonaje que se borra como sujeto pero se revela con pensamientos impersonales y que está más allá de lo material y lo visible, como él mismo lo pronuncia, “yo soy el que tú quieras que sea”⁵⁵.

JUANA: Porque la mayor de las agonías es la de perecer sin amar, la de dejar sin querer, la de decir sin saber. Saber queriendo irse, estar y tener de decir, porque mi deseo es sin embargo, más fuerte que mi razón por existir. Por eso pido a esta

audiencia me deje ir, porque aunque de querubines se trataran yo sé que Dios está ante mí y detrás de ustedes señores, para decidir.

INÉS: ¿Por qué siempre pienso que la vida es una y en realidad es otra la que sí es?

No hay verdades, sólo bellezas reflejadas en obsidianas, partículas microscópicas que agolpadas producen un sonido, un halo, un sueño, yo soy el que tú quieras que yo sea.

En un segundo momento, la Inés joven se revela ante ese alguien al que considera “superior” con el que conversa, a pesar de que reconoce que ella misma le invoca, le dice “yo alegre le llamo, alegre dejo que usted, pero no permitiré nunca que profane mi alma” “piensa que soy joven y no importa lo que diga yo”. En este diálogo la impersonalidad es menos perceptible, tiene un

⁵⁵ En este sentido de lo anónimo del impersonaje que se observa, dice Juan José Guerra cuando analiza los relatos de *Modo linterna* del escritor argentino Chejfec, “están escritos con el murmullo de lo anónimo. Incluso cuando lo que habla es un “yo”, no habla para restablecer la prepotencia de la persona, sino para explorar el vértigo y la densidad de eso que se llama mundo” (2018: 79).

reflejo más sutil, la apelación de dicho diálogo es más confrontadora y más desencadenante, incluso, se podría identificar cierto desarrollo a partir de la acción que sucede en esta confrontación. Este diálogo se encuentra más cercano a la tradición del drama, sin embargo, aunque tales parlamentos suceden a manera de confrontación, una contra ese otro, entre esas palabras hay momentos en que sugieren un tono impersonal, así, las primeras líneas del impersonaje se expresan en infinitivo y dicen sobre el lugar privilegiado del que es amado. Este impersonaje, que se sospecha como el amante de Inés es a la vez juez y parte de lo que acontece, se muestra como un ser trascendental en el tiempo y en el espacio: “te visitaré y te importunaré en tus tareas cotidianas”, como si del mismo amor se tratara. La respuesta de Inés sobre la incongruencia y la mentira es mostrada a partir de una reflexión de la dualidad que manifiesta como incongruencia del “deseo y cuerpo”, “razón y percepción”, de manera impersonal, solicitando una reflexión colectiva, pero a la vez posicionando su deseo al conocimiento por sobre el propio amor.

Porque es más fácil vacilar frente al inquisidor que frente al amante, porque más sabe el amante de su amada que los mil y un jueces en su juicio final, porque más sabe el amante de su amada que las noches en vela, o las tareas para purgar el alma, porque más sabe el amante que las dictaminaciones de los obispos sobre tu pureza. Aunque vuelvas yo sabré siempre, y volveré una y otra vez.

INÉS: Eso es lo que más quiero.

Más te visitaré y te importunaré de tus tareas cotidianas, tendrás que esconderte, mentir y por lo que veo a ti la incongruencia te hace infeliz.

INÉS: Es cierto que el infortunio mayor es la incongruencia, incongruencia entre el deseo y el cuerpo, entre la razón y la percepción, porque más sufre el mentiroso no por mentir sino por no poder vivir lo que desea, porque más sufre en asesino por no poder cumplir su objetivo que por acabar con un cuerpo y más sufro yo por ignorante que porque alguien mi cuerpo posea.

Dice Ryngaert y Sermón sobre el personaje teatral contemporáneo que algunos poseen características que escapan a las leyes de la mimesis y que reciben una herencia pirandelliana, o indirectamente, del teatro épico; o que bien, derivan de técnicas del Nouveau Roman o las del cine. Estas formas se fundan sobre una evolución del lugar del autor y sobre la naturaleza de los lazos que lo unen al personaje. Con esta finalidad, el autor sale de las sombras y, sea que esté aún instalado al margen, entabla una relación directa con el personaje del cual fingía estar oculto. A veces lo hace para lanzar un juicio o para ejercer autoridad sobre sus criaturas. En este caso, se habla de lo que Beatriz Sarlo dice respecto a la impersonalidad de la obra en Flaubert, que el autor queda separado de sus personajes, pero subsiste como su productor (2018/sp). También se podría relacionar al tipo de impersonalidad donde el sujeto se borra para hacer que una voz más plural se exprese. De esta manera se nota la intervención a distancia por parte de la autora, sobre todo en la confrontación entre Inés y el impersonaje, que es más relevante que en otros momentos. Por otra parte, el tema del juicio es más notoria en el siguiente párrafo que, al igual que las otras prosas narrativas sin personaje aludido, funcionan como introducción en ciertas escenas⁵⁶. En este mismo cauce, se señalan otras características, como la ausencia de personalidad de la autora en *Reflejos de ella* o la falta de unicidad de la obra en un solo sentido temático, es decir, no hay un tema general en la obra ni una reflexión que se busque en torno a un solo tema determinado, las incrustaciones narrativas de los personajes e impersonajes abordan temas distintos o a veces ninguno.

Por otro lado, también llama la atención que el personaje posmoderno, al gozar de poderes extendidos, como dicen Ryngaert y Sermón (ellos se refieren a este personaje como contemporáneo), se construye al enunciarse, enuncia su construcción y toma la iniciativa de aquello que debe narrarse, sale del marco de la elaboración verosímil de un carácter, pero no es disminuido por ello, sino que sufre una metamorfosis de sus funciones. Hibridado, es más narrador que agente de la acción, pero testigo y juez de ésta, beneficia las relaciones directas con el autor y el espectador, a quien puede dirigirse cuando mejor le parezca (2016:113). Las intervenciones a distancia de la autora pueden obedecer a estos procedimientos por parte de las nuevas características con las que se nutre el personaje posmoderno, en los diálogos es menos

⁵⁶ Este tipo de juicios y reflexiones niega una característica que menciona Sarlo es su artículo sobre Flaubert, ella refiere a una carta que el escritor dirige a su amiga Louise Colet: "Creo que no tienes la menor idea de qué clase de libro es este. Ningún lirismo, ninguna reflexión, ausente la personalidad del autor". Por lo que Sarlo dice que el autor se propone borrar los restos del romanticismo y de la literatura "de ideas". Hace limpieza. (2018/sp).

perceptible, pero en las instrucciones narrativas, de manera impersonal, hay un discurso que contiene la opinión de la autora respecto a temas universales que muestra en tono impersonal, en este caso se trata de una crítica a los malos hábitos de la época. Como se ha dicho, no se sabe si es el mismo impersonaje que dialoga con Juana-Inés y que, como dicen Ryngaert y Sermon, multiplica sus posibilidades, o bien, puede indicar que sea un narrador más sencillamente que expresa estas narraciones sueltas introductorias en cada escena, sin pasar por ningún tipo de filtro que pueda asemejarlo a un personaje que sea parte de la acción.

1.6

Soñadores del mundo, bienvenidos a las llamas lucíferas, a las luces de bengala, a la fragmentación por minuto del tiempo, al control total de la realidad, aquí les daremos todo lo que ustedes siempre han deseado: autos, mujeres, bienes, dinero, ropas lujosas... pero con una sola condición, que nos vendan su libertad, su esperanza, que quieran siempre más, que se sientan siempre menos, que vengan a buscarnos cuando se sientan pobres, porque no sabrán dónde buscar, pero siempre tendrán, bienvenidos a la feria del universo, donde todo está de rebaja, las almas, las joyas, los puestos de nobleza, y las fiestas de San Juan. Bienvenidos a este siglo, el siglo del oscurantismo, del ultraje, del señor rey y su bufón comunicador, porque mientras haya quien se sirva siempre habrá quien robe un poco y se sienta un gran señor.

Después de esa intervención introductoria de crítica social y que funciona como marco referencial de un contexto temporal, hay un diálogo entre Juana e Inés, las dos versiones de un mismo personaje que representan distintos momentos de su vida. En este diálogo en particular, al tratarse del mismo personaje se podría ubicar una especie de sujeto compuesto que, en palabras de Bernardi se diría que hay una idea de extrañeza y de sujeto fuera de sí, es decir, en ese confín donde cesa lo personal, para señalar lo que aparece como una no coincidencia entre el sujeto que enuncia y el enunciado que realiza respecto de sí mismo. Citando a Garramuño en *La experiencia opaca* nos dice que “se trata de experiencias que arrancan al sujeto de sí mismo [...] personajes con varios nombres o sin nombre [...] situaciones en las que confluyen personajes diferentes

entre sí para conformar un sujeto compuesto que vale por varios o por un ser cual sea cuya individualidad, en tanto identificación de una autoridad única, se desarma en el deshilachamiento de esas construcciones (2019:02). Al tratarse de un diálogo con dos versiones en diferentes épocas de sí misma, podría suceder que no se trate del sujeto compuesto que sugiere Garramuño, sin embargo, se cita a continuación ambos parlamentos que se dan en conversación, el de Inés y el de Juana. Inés se impersonaliza para fundirse en un solo ser con Juana, su versión experimentada, pero también se entrega para ser Juan, como una versión masculina de Juana, se confiesa como un personaje que posibilita sus personalidades para llegar a ser todo lo que será a través de Juana. Se trata de la impersonalidad que trasciende el límite y ve otros “yos” posibles, sean sus reflejos y pensamientos, esos dobles figuran una forma de impersonalizarse. Por otro lado, las palabras de Juana, que más sabía que la otra, en tono impersonal expresa la luz engañosa de la noche e invita a su versión más joven a un futuro que reta al tiempo, para ver a través del conocimiento la verdad.

INÉS: Porque esto que yace en mí también en ti, porque esto que soy yo lo serás tú, lo eres tú, Juana, porque no soy más que tu pasado y tu futuro, porque no soy más que el recuerdo de vivir, de ser, cuando no hay limitación en ti, tampoco la hay en mí, porque soy la proyección de tus átomos en un cuerpo mío, tuyo, porque soy tú y tú yo, sin más que tú misma en ti, no necesitas más de mis vestidos, de mis guirnaldas, de mis jardines, no necesitas más de mis deseos enloquecidos, de mis camas con hombres desnudos, de mis viajes agónicos, porque soy en ti, una nueva, una vieja, una sabia, porque soy en ti eso que deseo más que todo lo que he vivido, porque quiero ser tu Juan, tu Juana, quiero ser ambas para no necesitar de lo otro, quiero serlo todo para no querer subir ni bajar, para no querer ni necesitar de lo otro, porque sola estaré y te tendré a ti, en mí.

JUANA: Sin olvidar que más tiembla un árbol por la luz de la luna que por el murciélago que posa sobre sus ramas, porque la luz que enceguece no es la del sol sino la de las fiestas fatuas. Ahí la muerte se esconde entre las rendijas, entre las cortinas, ahí donde parece que se siembra felicidad, en realidad hay sólo agonía, y ahí donde parece que hay juventud hay amargura. Iremos a un

solar, ahí miraremos sin piedad, el pasado, el mío y el tuyo, descubriremos a través de la Razón que todo lo dictan las leyes de la verdad, de esta verdad sabor a destino que parece seguir [...]

En relación con la noción de “tercera persona” que propone Esposito –citado en Bernardi (2020)– para caracterizar la relación entre lo impersonal y la persona, fundada en “fuerzas que no aniquilan a la persona, pero la empujan hacia afuera de sus confines lógicos, e incluso gramaticales, se señala que en la siguiente narración de Juana hay una no coincidencia entre el sujeto que enuncia y el enunciado que realiza respecto de sí misma, tal como cuando la narración en primera persona se desplaza a la tercera, pero, en este caso, se desplaza entre la primera persona y la narración en infinitivo, para decir colectivamente que, como en otras literaturas, la vida es sueño, y que la razón y la fe son los únicos medios por lo cual podemos acercarnos a la verdad. La impersonalidad está realizada en el reconocimiento del efímero humano, muestra la fragilidad de cada vida. Se encuentra también en esta narración que Juana, por un momento, se funde en el conocimiento, como una manera de apartarse de sí (que refleja, por ejemplo, en las frases “me repliego” “me hago pequeña”) para ser una con los números y las letras, las ficciones y canciones que habitan en su imaginación, en este sentido se impersonaliza, pero no para ser en nombre del colectivo o la humanidad, sino para desaparecer y fundirse con el saber.

JUANA: No es el claustro lo que importa, nunca lo fue, fueron las paredes, fueron los silencios prolongados, los libros devorados, los experimentos deseados, porque libre soy, de hacer de mi vida lo que yo deseo, sin más, desear, vivir y hacer, dejar de mentir para ser cada vez eso que uno deseó sin más. Cumplida mi misión, me repliego, me hago pequeña entre los librereros, me hago una con los números y las letras, las ficciones y las canciones que sólo sé crear a través de la imaginación, que muchos dirán que es pecado, que muchos dirán que es un deshonor, pero he descubierto que soy tan ignorante que parece soberbia, que hay tanto que hacer que parece locura, que es tanto lo que hay por ver, saber, que parece yo puedo decir a otros qué hacer. Pero sí tengo una sola certeza en esta vida y es, que la vida es sueño, y que la realidad no es por todos conocida, que las miradas engañan y los verbos flaquean, que

lo único que puede conocer la verdad es la razón cruzada por el deseo profundo de darse al creador.

Nuevamente es la figura de Sor Juana, la mujer literata del siglo de Oro, las experiencias que comparte al inicio del párrafo son personales, alude al claustro y a su devoción por el conocimiento, pero en el desarrollo de tal narración se va desplazando para expresar sobre la vida como un sueño y sobre la ignorancia de la verdad, nos reconocemos en ella en esto que pronuncia. El acto tercero inicia con un poema, después, nuevamente, hay una incrustación de prosa narrativa, impersonal, nuevamente, no es un personaje quien lo dice, es una voz que se sospecha la autora realiza a distancia, para expresar su opinión filosófica del mundo, esta vez la expresión se da en segunda persona, se trata de una narración apelativa, dirigida al lector/espectador, luego, como una solidaria, en colectivo, se desplaza a la primera persona del plural.

1.7

Y tú piensas que porque sabes entonces no estás aprisionado, y tú piensas que por estar arriba no sufrirás la caída como los demás, y tú piensas que por estar afuera estarás a salvo. No hay afuera ni adentro, no hay macro ni micro, hay sólo profundo, hay sólo inframundo, hay sólo bajar para encontrar, el tiempo está abajo, no arriba, el tiempo cae no progresa, el tiempo va hacia atrás no hacia adelante, porque el tiempo es lo que tú deseas de ti, y lo que deseas viene de tu pasado que nos arrastra hasta llorar de desazón, de entender que esclavistas somos, que racistas, llorones, víctimas, que ogros, victimarios y contratistas, que monarcas, monjes y budistas, que jefes, peones, moralistas [...]

La interpretación que se hace de esta prosa narrada es que se presenta con un carácter provocador hacia el receptor, ella viene al lector para descubrirlo y descubrirse, es más un llamado, y una vez el lector se encuentra recibiendo estas palabras se descubre al igual que el otro, en lo profundo y pesar del tiempo, el pasado le alcanza y le ahorca, le recuerda que

históricamente humana es su condición, que tiene cargas buenas y malas, pero que de eso nada importa, porque como humanos, el saber no salva a nadie. El párrafo prosigue:

Que lo que fue será, que lo que somos, siempre ha sido, y como el péndulo las historia nos marca un tatuaje en nuestro espíritu, ese de los tiempos remotos, ese de los tiempos esperanzadores, ese de los tiempos positivistas, racionales, apolíneos; ese tiempo que resulta ser su contrario, que resulta más barroco que lineal, que tintinea en las tinieblas de tu razón y desesperación, porque tú que sabes de lo que hablo, sabes que no hay mejor manera para cambiar que caer, que pecar, que morder, que romper, porque no hay mejor manera de cambiar que morir, que dejarse, que soltar, porque de lo oscuro nacerá de nuevo, quizás, un pequeño Juan Bautista que nos limpie, una Juana poetisa que nos ilustre, una Inés que nos llene de angustia y deseo, una Juan (a)/Inés para volver, para bajar, para aceptar, que la vida sueño es y que esta es sólo una de nuestras tantas realidades para mostrar.

La recurrencia del tiempo y de lo insignificante que es el paso del humano por el mundo vuelve a decirlo estas palabras. El receptor se reconoce en ellas, nuevamente, es para el otro, la autora se aleja de sí para expresar en nombre de un todo. Y el impersonaje que lo anuncia, desprovisto de toda marca personal, refuerza la impersonalidad en esta escritura. Y no hace falta más que aceptar su insignificancia frente al tiempo, la manera de hacerlo es aceptando el cambio y soltar, dejarse caer, y vivir el sueño. Este tratamiento que hace Del Monte coincide con el gesto principal de estas escrituras que, de acuerdo a Sarrazac, sería el de poner en escena ese puro momento deceptivo, extrañamente inquietante, en el que el yo huye de sí mismo, huye fuera de sí mismo (2006:363) para encontrarse en el otro, este reconocimiento impersonal se descubre en colectividad y en complicidad de aceptar los aciertos y desaciertos humanos, de aceptar lo efímero de la vida, como un sueño.

Reflejos de ella culmina con la última narración de Juana, la agonía ha pasado, ella ha trascendido, quien parecía ser fruto de su agonía aparece nuevamente, ese alguien con quien ha

conversado en su delirio se encuentra al frente, nítidamente, es real, pero en una realidad después de la muerte.

JUANA: Primera vez que lo veo en toda su naturaleza, ya no hay velo que nuble, ya no hay duda que subyace, solos usted y yo. He cumplido mi promesa, he escrito esa carta, y otras, he llevado mi cruz como debía, he llenado los libros de números y poesía, he soñado, sufrido y gozado, he conocido lo que debía conocer, que no hay verdad en ningún lado, anhelaba este momento, no todo es simple y llana muerte. No son tiempos para vivir, la peste inunda Tebas de clamores y odios, las palabras no están ahí para ser escuchadas, sino para ser juzgadas. Pero he vencido, se ha dicho y ahora estoy lista para irme. Vamos, que no quiero ver cuando lleguen las hermanas.

Estas han sido sus últimas palabras, dichas antes de que caiga el telón, no son impersonales, en estas líneas a Juana personalizada, con su confesión sobre lo que vivió y lo que fue. Pero ligeramente se observa después de esta trascendencia una paz transmitida y anhelada para el receptor, una oración en infinitivo se asoma en medio del párrafo, esa pequeña oración, en su esencia temática, trasciende incluso el tiempo y el espacio, paradójicamente es una verdad revelada que valió la existencia de Juana y que se confiesa para decir que “no hay verdad en ningún lado”. La obra plantea ese tipo de impersonalidad en la que implica una trascendencia, el personaje se halla en un límite en el que puede experimentar ese modo donde conversa con sus pensamientos y reflejarse en otros seres, conversar con ellos. En este momento final, Juana trasciende incluso más allá para encontrarse con su devoción materializada, en ese lugar que ha trascendido puede corporeizar su reflejo y hablar con Dios.

La impersonalidad en el personaje es la expresión de algo general que incluye a todos. En la escritura, de acuerdo con Blanchot, el retiro del autor se percibe porque hay una voz que no es singular, sino plural e impersonal, para dejar que algo más profundo y universal se exprese. Blanchot recurre a Flaubert para decir respecto a la narración que “contar es mostrar”, “dejar de ser o hacer existir”. Y dentro de una dramaturgia híbrida con frecuencia narrativa, se encuentran diferentes tipos de expresión de la impersonalidad: En la multiplicidad de voces, en el cuestionamiento del Yo, en el autoreconocimiento de la insignificancia del ser frente a la

inmensidad de lo universal, en el encuentro con el otro o en un modo de trascendencia. De acuerdo a estas formulaciones, se subraya que el foco de análisis en estas dramaturgias híbridas, se lleva a cabo en la narración, como la forma en la que generalmente se dan los discursos impersonales de los personajes posmodernos. Este personaje denominado por Sarrazac “impersonaje” es el elemento particular para el presente estudio, ya que, a través de sus nuevas manifestaciones, su impersonalidad encuentra el vehículo ideal para manifestar un discurso plural y universal de ser en el mundo.

CAPÍTULO 3.

LA TRANSPERSONALIDAD EN EL PERSONAJE POSMODERNO DE LA DRAMATURGIA HÍBRIDA MEXICANA

Nuestra consciencia despierta normal, lo que llamamos consciencia racional, no es más que un tipo especial de consciencia, mientras que a su alrededor, separadas de ella por la más delgada de las pantallas, se encuentran formas potenciales de consciencia completamente diferentes. Podemos ir por la vida sin sospechar su existencia; pero aplíquese el estímulo necesario y, con un toque, allí están, íntegros, determinados tipos de mentalidad que probablemente tengan algún campo de aplicación y adaptación. Ninguna explicación del universo en su totalidad puede considerarse definitiva si deja fuera estas otras formas de consciencia.

William James

NOTA INTRODUCTORIA

De acuerdo al planteamiento que hace Jean-Pierre Sarrazac en su ensayo “El impersonaje”, las dramaturgias actuales configuran al personaje como ese yo que huye de sí mismo, por lo que se interpreta al personaje como un semejante del sujeto que se expresa en las dramaturgias modernas de las subjetividades como un yo en pérdida irremediable de sí. La propuesta del presente estudio es comprender al personaje posmoderno en las dramaturgias híbridas de la contemporaneidad en esos confines de sí donde cesa lo personal.

A partir de estas postulaciones la disposición de este capítulo es estudiarlo a partir del eje analítico de la transpersonalidad, donde se ausenta la noción de persona y se experimenta la disolución del Yo. Es importante señalar que en la indagación teórica realizada hasta ahora no hay hallazgos de estudios sobre lo transpersonal en el personaje dramático contemporáneo, pero se retoma la sugerencia ya puesta por Sarrazac en “El impersonaje” para reflexionar sobre la ausencia de la personalidad que desarrolla en su ensayo. Para el desarrollo de este eje analítico también se apoya en estudios de la conciencia humana, específicamente sobre la transpersonalidad, considerando en todo momento que el enfoque está en el personaje dramático.

En primer lugar, se apoya en el modelo de la psicología transpersonal de Maslow, cuya contribución fue principalmente el estudio de individuos psicológicamente sanos que habían experimentado estados místicos espontáneos o experiencias cumbre, subrayando que dichos estados no eran consecuencia de enfermedades mentales, sino que tenían que ver con la autorrealización. Su teoría incluye la afirmación de que los seres humanos están constituidos por una jerarquía innata de valores y necesidades, y, en la medida en que se cubra cada necesidad, estaríamos más cerca de alcanzar la autorrealización. Para Maslow, un estado cumbre (transpersonal) se vive en presente, con la capacidad de intemporalizarse y es fugaz. Es además un estado contemplativo que requiere un debido extrañamiento que implica situarse fuera de sí, es decir, despersonalizarse. Al plantear la transpersonalidad se refiere a los estados alterados de conciencia, puesto que son fundamentalmente el medio en que se accede a este tipo de experiencias, que pueden definirse como vivencias en las que el sentido de identidad o del Yo se

extienden más allá (trans) de lo individual para abarcar aspectos más amplios del espectro humano. Razón por lo que los acercamientos teóricos han sido a investigaciones dedicadas a los estados alterados de conciencia.

La tesis *Complejidad y psicología transpersonal: caos, autoorganización y experiencias cumbre en psicoterapia* de Iker Puente, ha sido de gran relevancia para esta investigación. En ella, Puente reúne las características y etapas de los estados modificados de consciencia estudiados por la psicología transpersonal, de los cuales se parte para estudiar al personaje, estos son: 1. Cambios en el flujo del pensamiento, en la percepción de la realidad y a nivel emocional; 2. Experiencias de catarsis, 3. experiencias místicas o extáticas (o experiencias cumbre), 4. Sensación subjetiva de unidad, en la que el 5. Yo individual se diluye (la disolución del Yo). Estos son los aspectos que se irán a observar en los personajes de las obras *DHL*, de Luis Eduardo Yee y *El misterio de Abel Brokenhaus*, de Martín Zapata. Algunos ejemplos de otras obras de este último autor, *Camino a Ford Collins* y *Soneto para dos almas en vilo*, se incluyen con el fin de enriquecer el análisis.

La investigación sobre los estados transpersonales bajo los efectos de la mescalina que comparte Aldous Huxley en su libro *Las puertas de la percepción* se aborda como apoyo al diálogo con otras investigaciones de la transpersonalidad. Se retoman los estudios de Stanislav Grof reunidos en su libro *La mente holotrópica*, donde organiza las diversas experiencias transpersonales en relación con las experiencias prenatales que, como se verá, comparten características generales. Del mismo autor se retoma para la reflexión sobre los estados no ordinarios de consciencia que se avala bajo la concepción que en nuestros sueños y visiones se pueden experimentar mitos ajenos a nuestra cultura a los que no se tiene acceso mediante lecturas, imágenes o conversaciones, Grof a la vez se apoya en los estudios que “Jung sobre el ‘inconsciente colectivo’”. Bajo estos argumentos es que el lente de análisis se acerca a las narraciones del personaje de la obra *DHL*, cuya premisa es que se trata de experiencias extraordinarias pero inducidas en el sueño.

Finalmente, para estudiar la disolución del Yo como implicación del estado transpersonal, se toma en cuenta los estudios de Ken Wilber reunidos en el libro *Más allá del Ego*, sus recursos analíticos sobre la constitución del Yo, de sus niveles y espectros han sido fundamentales para observarlos en los personajes de las obras *DHL* y *El misterio de Abel Brokenhaus*.

3.1 ESTADOS TRANSPERSONALES EN EXPERIENCIAS CUMBRE: UN ACERCAMIENTO A LA TEORÍA DE ABRAHAM MASLOW

A partir de la teoría psicológica de la transpersonalidad de Abraham Maslow, se comenzó la indagación del personaje en la dramaturgia híbrida posmoderna, pero, ha sido acompañada por otros acercamientos teóricos de lo transpersonal. Algunos términos claves que rigen el desarrollo de la tesis de la transpersonalidad de Maslow son: autorrealización y experiencia cumbre, los cuales traducen ese estado transpersonal que descifraremos. Maslow también usa el término autoactualización, sin embargo, la manera de nombrar a este tipo de experiencias varían según diferentes teóricos.

Para alcanzar el estado transpersonal, de acuerdo a Maslow, primero hay que cumplir una pirámide que abarca desde necesidades de la deficiencia a las necesidades del ser. Esta teoría es psicológica y parte de la idea de que toda disciplina que estudie la personalidad, debe comprender, además de las profundidades, las alturas que cada individuo es capaz de alcanzar. En lo que se refiere a ello, la transpersonalidad se traduce como experiencias que trascienden la habitual sensación de identidad, permitiendo experimentar una realidad mayor y más significativa. Las experiencias transpersonales pueden definirse como las vivencias en las que el sentido de identidad o del Yo se extienden más allá (trans) de lo individual o lo personal para abarcar aspectos más amplios de la humanidad.

El modelo de la psicología transpersonal de Maslow investiga los estados de conciencia no ordinaria, así como las condiciones psicológicas que obstaculizan los logros transpersonales y el vital desarrollo humano. Es decir, que la búsqueda del estudio de la Transpersonalidad no aísla las verdades psicológicas de las cuestiones filosóficas, al contrario, para Maslow “La psicología debe aceptar todo lo que la conciencia humana le entrega, incluso las contradicciones y lo ilógico, los misterios, lo vago, lo ambiguo, lo arcaico, lo inconsciente y todos los otros aspectos de la existencia difíciles de comunicar” (2008:16)⁵⁷.

⁵⁷ La importancia de la selección de este enfoque radica también en que tiene influencias relevantes de otras disciplinas, desde el psicoanálisis, la antropología social, la psicología de la Gestalt y la obra del neurofisiólogo Kurt Goldstein (2008:459). Maslow consideró al psicoanálisis como la mejor psicoterapia existente y el mejor sistema

En *La personalidad creadora*, Maslow enlista las circunstancias y las condiciones en que debe darse la actitud creativa para que pueda llegar a ser una experiencia cumbre. Todo el proceso que comparte conduce a una fusión entre la persona y su mundo que, incluso, se puede investigar como un isomorfismo, como un moldearse recíprocamente, un ajustarse y complementarse mejor el uno al otro, cita una frase de Hokusai para ejemplificarlo mejor: “si quieres dibujar un pájaro, debes convertirte en pájaro” (2008:98). Se trata de perderse en el presente, con la capacidad de intemporalizarse, desinteresarse, ponerse fuera del espacio, de la sociedad, de la historia:

Se la describe siempre como una pérdida del sí mismo o del ego, o a veces, como una trascendencia del sí mismo. Hay una fusión con la realidad observada... una unidad donde existía una dualidad, una especie de integración del sí mismo con el otro. Se habla universalmente de la visión de una verdad anteriormente oculta, de una revelación en el sentido más estricto, un despojarse de velos y finalmente, la experiencia toda se vive, casi siempre, como beatitud, éxtasis, raptó, exaltación (2008:88).

Maslow se refiere a una trascendencia del ser en una experiencia que renuncia a lo personal y que se vive presente. En un ensayo sobre filosofía de la educación titulado *La muerte de las luciérnagas*, Fernando Bárcena plantea la experiencia del aprender como una temática central para una filosofía de la educación atenta al tiempo presente, propone pensar el aprender como un momento súbito o como una toma de conciencia recorrida por la “persuasión” y por el *extrañamiento*, pensada como una relación singular con lo que nos pasa. La educación, para él, “tiene que ver con un arte de vivir; pero ese arte –ese dar forma y figura a nuestra vida, que, porque somos mortales, frágiles y dependientes, a cada momento se nos escapa–, no es otra cosa que la capacidad de mantenernos en relación armónica con lo que ignoramos” (2012: 401). El arte de la persuasión en la tesis de Bárcena es primordial para la experiencia en el presente, así

para analizar la psicopatología, pero pensaba que enfatizaba demasiado los aspectos negativos del hombre y no lo describía completamente; de la antropología social le interesaba principalmente la conexión cultural-personalidad y la aplicación de las teorías que aporta el psicoanálisis al análisis de la conducta en las culturas; de la psicología de la Gestalt tomaba en serio los conceptos de la totalidad y los patrones en la percepción y la idea de que el organismo es un todo unificado y que lo que sucede en cualquiera de sus partes afecta a todo el organismo (2008:460).

como lo es para la experiencia cumbre. Se trata del situarse fuera de sí, con la persuasión y el extrañamiento que Bárcena subraya en su tesis, y también, no menos importante, con el distanciamiento que debe suceder con ese instante presente, que además es fugaz.

En esta misma línea, la luz fugaz de la luciérnaga significa para este estudio una metáfora de la experiencia cumbre como característica de lo transpersonal, comprendida desde su intensidad como experiencia, pero también de su relatividad en el tiempo. De ahí la relevancia del presente, que tiene que ver con “lo que tenemos delante, lo que está a nuestro alcance y es tangible a nuestros cuerpos; pero el presente es, al mismo tiempo, una dimensión temporal de lo más huidiza: pues basta con decir “ahora” para que ya se haya esfumado definitivamente” (2012:394).

En cuanto a este tipo de experiencia, Maslow señala que una persona sabe de algún modo que no puede intentar prolongar un estado o condición de conciencia que no está destinado a durar más que en el recuerdo persistente de la aceptación total que conlleva. Una experiencia cumbre es la toma de conciencia de que lo que debería ser es, de una forma que no requiere anhelos ni evoca tensión para que así sea. Dice a los hombres algo acerca de sí mismos y acerca del mundo que es la misma verdad, y que se convierte en el eje de valor y principio ordenador para la jerarquía de significados. Es la fusión de sujeto y objeto que no implica pérdida de subjetividad, sino que más bien parece su extensión infinita (2008:13).

Paul Cézanne, aquel maestro de la atención profunda y contemplativa, dijo una vez que podía ver el olor de las rosas. Dicha visualización de las flores requiere de una atención profunda. Durante el estado contemplativo se sale en cierto modo de sí mismo y se sumerge en las cosas. Merleau-Ponty describe la mirada contemplativa de Cézanne sobre el paisaje como un proceso de desprendimiento o de desinteriorización. “Al comienzo trataba de hacerse una idea de los estratos geológicos. Después ya no se movía más de su lugar y se limitaba a mirar, hasta que sus ojos, como decía madame Cézanne, se le salían de la cabeza (...) el paisaje se piensa en mí, yo soy su conciencia” “sólo la profunda atención impide la versatilidad de los ojos” y origina el recogimiento que es capaz de “cruzar las manos errantes de la naturaleza”. Sin este recogimiento contemplativo la mirada vaga inquieta y no se lleva nada a expresión. Pero el arte es un “acto de expresión” (Han, 2010:57)

Maslow propuso que la psicología combinara las observaciones objetivas con la introspección, e hizo hincapié en el uso de datos humanos como fuente de la psicología humana.

Su contribución esencial consistió en concentrarse en el estudio de individuos psicológicamente sanos⁵⁸, y de su amplio estudio con personas autorrealizadas que habían experimentado estados místicos espontáneos o experiencias cumbre, concluyó que éstas no debían considerarse fenómenos patológicos, sino que estaban relacionados con una tendencia a la autorrealización. También afirmaba que los seres humanos están dotados de una jerarquía innata de valores y necesidades superiores y de sus correspondientes tendencias a alcanzarlos (2003:194)⁵⁹. Es fundamental, para reflexionar sobre la teoría de Maslow, conocer la pirámide de necesidades humanas que él considera se deben cubrir para alcanzar la autorrealización, porque en la medida que se cubran cada una de esas necesidades, se está más cerca de alcanzar experiencias cumbre.

⁵⁸ Para desarrollar su teoría Maslow se limitó de manera premeditada al estudio de personas relativamente carentes de neurosis y trastornos emocionales y descubrió que los sujetos sanos, desde el punto de vista psicológico, eran independientes y se aceptaban a sí mismos, tenían pocos conflictos y podían gozar tanto del esparcimiento como del trabajo. Los sujetos autoactualizados podían disfrutar de la vida pese al dolor, las decepciones y las penas. Había en sus vidas cosas que le interesaban y padecían menos temores (2001: 464).

⁵⁹ La psicología transpersonal es fundamentalmente una psicología humanista. Hace hincapié en la importancia central de los seres humanos como objeto de estudio, y subraya su libertad y potencial para el desarrollo. En este punto es necesario precisar que el enfoque humanista es holístico, estudia a los individuos como organismos unificados, en lugar de considerarlos como una serie de partes independientes. Cualquier acontecimiento que afecte al sistema afecta a la totalidad de la persona. Esta corriente rechazó el modelo del hombre como máquina y el mecanicismo determinista, y recibió la influencia de la teoría general de sistemas, la cibernética, la teoría de campo y la psicología de la gestalt alemana (2003:194).

3.2 ESTADOS TRANSPERSONALES EN LOS ESTADOS MODIFICADOS DE CONCIENCIA Y EN EXPERIENCIAS DE CATARSIS, MÍSTICAS O EXTÁTICAS: APORTACIONES DE IKER PUENTE, ALDOUS HUXLEY E STANISLAV GROF

Iker Puente es otro autor que se ha acercado con lupa a indagar desde un enfoque transpersonal. En su tesis *Complejidad y psicología transpersonal: caos, autoorganización y experiencias cumbre en psicoterapia*, afirma que en los estados modificados de conciencia estudiados por la psicología transpersonal se producen cambios en el flujo del pensamiento, en la percepción de la realidad y a nivel emocional y que en estos estados pueden ocurrir experiencias de catarsis y, sobre todo, experiencias místicas o extáticas, que diversos autores han definido como religiosas, trascendentes, transpersonales o experiencias cumbre. En estas vivencias el mundo se percibe como una totalidad, en la que el propio individuo está inmerso. Se produce, al mismo tiempo, una sensación subjetiva de unidad, en la que el Yo individual se diluye, desapareciendo toda distinción significativa entre el Yo y el mundo exterior. Y aunque esta experiencia es vivida por la persona como algo positivo, y autores como Maslow señalan que puede tener efectos beneficiosos y terapéuticos, también existe una disolución del Yo previa a la sensación subjetiva de unidad, que puede ser vivida por el sujeto como un momento de caos, de desequilibrio y desestructuración, de pérdida de los puntos de referencia habituales y que diversos autores se han referido a esta experiencia como *muerte del ego* (Puente, 2014: 4).

Este planteamiento sobre los estados modificados de conciencia que señala Iker Puente, resume los principios que se desarrollan en este capítulo sobre la transpersonalidad, a partir de los postulados de la psicología transpersonal. En este sentido, se retoman los aspectos positivos de acuerdo a Maslow, pero también se trata de abarcar los aspectos de caos o de desestructuración como lo señala Puente, con el fin de contemplar cualquiera de los modos que se ofrezcan como estados transpersonales.

La importancia de la teoría transpersonal ha ido abarcando poco a poco su lugar en el campo de la ciencia. De acuerdo a la tesis de Iker Puente, a lo largo de los años 60 se produjo

una proliferación dentro de la cultura occidental de toda una serie de técnicas orientales y occidentales capaces de modificar el estado habitual de la conciencia, lo que hizo que un gran número de personas tuviesen experiencias que no encajaban dentro de la cosmovisión occidental. Entre estas técnicas se encuentran la meditación, la hiperventilación, el aislamiento sensorial y las sustancias psicodélicas (cuyo significado etimológico se traduce como “desveladoras de la mente”, y que fueron usadas en primer lugar en contextos psicoterapéuticos para luego pasar al consumo masivo) (2014: 8).

En *La mente holotrópica* Stanislav Grof subraya, en efecto, que la década de los cincuenta y de los sesenta se vio convulsionada por el resurgimiento del interés por las filosofías y las prácticas orientales, el chamanismo, el misticismo, la psicoterapia existencial y la exploración de las profundidades del psiquismo humano. “Los avances realizados en el campo de la física coincidieron con el descubrimiento del LSD y la investigación con sustancias psicodélicas abrió caminos revolucionarios para el estudio de la conciencia humana. Por otra parte, señala, que el estudio de la muerte y de los moribundos ha proporcionado datos excepcionalmente interesantes sobre la relación existente entre la conciencia y el cerebro. Ha renacido también el interés por la parapsicología, especialmente por la investigación sobre la percepción extrasensorial y también han aparecido nuevas técnicas de alteración de la conciencia, como la privación sensorial y el biofeedback, que han ofrecido una gran cantidad de información sobre el psiquismo humano (1994: 35).

Grof, en este sentido, remarca la importancia de las antiguas culturas preindustriales, quienes tenían en gran estima a los estados no ordinarios de conciencia, los consideraban instrumentos eficaces para conectarnos con las realidades sagradas, con la naturaleza y con los demás y, en consecuencia, los empleaban para detectar las enfermedades y para curarlas. Todas estas culturas han considerado que los estados alterados de conciencia constituyen una valiosa fuente de inspiración artística y una vía de acceso a la intuición y la percepción extrasensorial y, consecuentemente, todas ellas han invertido tiempo y esfuerzo en el desarrollo de técnicas para alterar la conciencia y las han utilizado ritualmente de manera regular” (1994:36).

Por otra parte, la literatura de Aldous Huxley ofrece una amplia reflexión sobre los estados de conciencia alterados, en su libro *Las puertas de la percepción*, al igual que Grof, enfatiza en la importancia que las antiguas culturas daban a estas experiencias. Huxley consume la mescalina, el principio activo del peyote, con el fin de experimentar y estudiar un estado de

conciencia alterado: “para quienes teóricamente creen lo que en la práctica saben que es verdad, concretamente que hay un interior para la experiencia, lo mismo que un exterior, mediante hipnosis o la autohipnosis, por medio de una meditación sistémica o también tomando la droga adecuada, es posible cambiar el modo ordinario de conciencia hasta el punto de quedar en condiciones de saber, desde dentro, de qué hablan el visionario, el médium y hasta el místico” (2016: 22).

Para Grof, el principal interés de su libro *La mente holotrópica* es el de describir y explorar los cambios radicales en la comprensión de la conciencia, del psiquismo humano y la naturaleza de la realidad que ineludiblemente tienen lugar cuando prestamos atención —como han hecho otras culturas antes que nosotros— a estados no ordinarios de conciencia. Poco importa, para ello, que el detonante de esos estados sea la práctica de la meditación, una sesión de psicoterapia experiencial, una crisis psicoespiritual espontánea, un estado cercano a la muerte o la ingestión de sustancias psicodélicas. Ana Iribas (2017), de acuerdo con Ludwig, describe familias de métodos empleados para producir estados alterados de conciencia, detallando que para producirlos se pueden emplear cinco tipos de operaciones: a) reducción de los estímulos exteroceptivos y/o de la actividad motora (como el aislamiento sensorial, los estados oníricos o el Ganzfeld); b) aumento de los estímulos exteroceptivos y/o de la actividad motora y/o de la emoción (como rituales de posesión por espíritus, danza derviche, bombardeo sensorial); c) aumento de la alerta o de la concentración mental, enfocando la atención de manera sostenida (como en el rezo intenso, mirar un metrónomo o mirar luces estroboscópicas); d) disminución de la alerta o relajación de las facultades críticas (como sucede en estados de ensoñación, en la hipnosis o en la asociación libre psicoanalítica), y e) presencia de factores somato- psicológicos (alteraciones de la química corporal o de su neurofisiología, tales como la hiperventilación, las auras de la migraña o de la epilepsia, los delirios de la fiebre o los efectos de fármacos psicotrópicos(59).

Sin embargo, para este estudio no es relevante cómo se llega a un estado alterado de conciencia determinado, sino cómo se manifiesta: su estructura y su fenomenología, es decir, sus propiedades. Se puede llegar al mismo estado por diferentes vías y, por otro lado, la aplicación de un proceso de inducción no va seguida necesariamente del estado de conciencia esperado. Los detalles concretos de estas técnicas y experiencias pueden diferir, pero lo cierto es que todas ellas se refieren a un territorio profundo del psiquismo humano que todavía no ha sido

cartografiado por la psicología tradicional, el territorio al que el tanatólogo Kenneth Ring se refiere cuando habla de experiencias Omega” (1994:37).

En estos estados, dice Grof, destacan los encuentros con diversas entidades arquetípicas, particularmente las deidades beatíficas o airadas. El estadio del éxtasis oceánico, por ejemplo, suele ir acompañado de la visión de deidades bondadosas, como la Madre Tierra y otras Grandes Diosas, como la contemplación de escenarios naturales de gran belleza: el esplendor de un amanecer o de un crepúsculo, la pacífica majestad del océano, la imponente grandeza de una montaña coronada de nieve o la mística de la aurora boreal. Por otra parte, este tipo de estados mentales también pueden ser reestimulados por creaciones humanas estética o artísticamente inusuales, como la música inspirada, las grandes pinturas o las espectaculares edificaciones de los antiguos palacios, catedrales o pirámides (1994: 96). Además “a veces estas experiencias pueden remontarse muy atrás en el tiempo y referirse a episodios de la vida de nuestros ancestros — humanos o animales— y secuencias y flashbacks kármicos procedentes de otros períodos de la historia humana. En otras ocasiones, se puede trascender las fronteras que del sentirse separados del resto del mundo y llegar a fundirse con personas, grupos, animales, plantas e, incluso, procesos inorgánicos. Según, Grof, la conciencia puede trascender el tiempo y el espacio, cruzar la frontera que separa a la humanidad de otras especies animales, experimentar procesos propios de reinos vegetales y minerales e incluso adentrarse en realidades mitológicas que anteriormente se ignoraban (1994: 47).

Para estos y próximos ejemplos de experiencias transpersonales en la literatura, la novela *La pasión según G.H* de Clarice Lispector ha sido una fuente de semejanzas, en ella el personaje G.H experimenta algunos de estos procesos que acabamos de citar. Lispector llama, a través de su personaje, a esta experiencia “de neutralidad” como una forma de “purificarse”:

Lo neutro es inexplicable y está vivo, intenta comprenderme: tal como el protoplasma y el semen y la proteína son de un neutro vivo. Y yo estaba completamente nueva, como una recién iniciada. Era como si antes hubiese estado con el gusto viciado por sal y azúcar, y con el alma viciada por alegrías y dolores; y nunca hubiese sentido el sabor primero. Y ahora sentía el sabor de la nada. Rápidamente me purificaba, y el sabor era nuevo como el de la leche materna, que solo tiene sabor para la boca del niño. Con el desmoronamiento de mi civilización y de mi humanidad —lo que era para mí

un sufrimiento de gran nostalgia—, con la pérdida de la humanidad, yo pasaba orgiásticamente a sentir el sabor de la identidad de las cosas (1964:pos.111).

En otro momento, una vez “purificada” el personaje se saborea a sí misma: “Porque en esos instantes, con los ojos cerrados, yo tomaba conciencia de mí, como se toma conciencia de un sabor: toda yo era un sabor de ácido y verdete, toda yo era ácida como un metal en la lengua, como una planta verde aplastada, mi sabor me venía entero a la boca” (1964: 577), pero también manifiesta cierta trascendencia de su ser como especie humana: “Porque como un pus subía a mi piel mi más verdadera consistencia, y yo sentía con espanto y desagrado que “yo ser” venía de una fuente muy anterior a la humana y, con horror, mucho mayor que la humana” (1964:624).

A modo de cartografía, la obra de Grof muestra los diferentes tipos y niveles de experiencia a los que se accede en ciertos estados especiales de la mente que parecen ser expresiones normales del psiquismo humano. De este modo, junto al nivel biográfico tradicional que contiene material procedente de nuestra niñez, infancia, adolescencia, el mapa del espacio interno incluye dos dominios adicionales importantes, 1) el nivel perinatal del psiquismo que, como su nombre indica, está relacionado con las experiencias asociadas al trauma del nacimiento biológico, y 2) el nivel transpersonal, que trasciende, con mucho, los límites ordinarios de nuestro cuerpo y de nuestro ego y conecta directamente nuestro psiquismo individual con el inconsciente colectivo junguiano y el universo en general” (1994:52).

La investigación sobre los estados no ordinarios de conciencia de Grof, se apoya en la concepción de C. G. Jung, quien sugería que, en los sueños y visiones se puede experimentar mitos ajenos a nuestra cultura a los que no se ha podido acceder mediante lecturas, imágenes o conversaciones. “Se trata del ‘inconsciente colectivo’, un océano infinito de conocimiento en el que todos podemos beber” (1994:316). Y que, aunque sus características discrepan un tanto en lo que se acaba de definir como estados alterados de conciencia, en algunos sueños sí suceden experiencias transpersonales. Es bajo esta argumentación que, en siguientes páginas, se presenta el análisis de la obra híbrida *DHL* de Luis Eduardo Yee, cuya propuesta es reflexionar sobre las experiencias en los sueños que el protagonista narra.

3.3 CARACTERÍSTICAS Y TIPOS DE EXPERIENCIAS EN LOS ESTADOS TRANSPERSONALES

Cualquier percepción y cualquier conocimiento
—incluido el quehacer científico—
no constituyen una reconstrucción objetiva de la realidad
sino una actividad creativa comparable a la expresión artística.
No podemos medir la verdadera realidad
porque la realidad es esencialmente inconmensurable.
Stanislav Grof

Para los fines de este análisis se usa la expresión “experiencia transpersonal” para referir a un estado alterado de la conciencia que se caracteriza por la sensación diferente a la experiencia ordinaria, en la que la percepción del espacio y el tiempo es alterada, acompañada de una sensación unitiva e integrada del universo y de la propia unidad con él. Y, tomando en cuenta la clasificación que hace Iker Puentes de estos estados, en combinación con las postulaciones de Stanislav Grof, lo que se va a observar en los personajes posmodernos de la dramaturgia híbrida son 1. Los cambios en el flujo del pensamiento, en la percepción de la realidad y a nivel emocional, 2. Una percepción de extensión infinita de la realidad y sensación subjetiva de unidad, 3. Experiencias místicas o extáticas, 4. Experiencias de catarsis (o de éxtasis dionisiaco), 5. De Caos y desequilibrio, y 6. La disolución del Yo. De esta misma manera en que se enumeran, se presenta en un primer momento las primeras dos manifestaciones que se han categorizado como “características básicas de los estados alterados de conciencia”, y, en un segundo momento, los tipos de estados que suelen experimentarse en etapas más avanzadas. En estas experiencias transpersonales cada una de las sensaciones planteadas puede que se vivan al mismo tiempo o en diferentes momentos, es decir que, puede darse el caso que se trascienda al momento cumbre sin pasar por todas y cada una de ellas.

3.3.1 CAMBIOS EN EL FLUJO DEL PENSAMIENTO, EN LA PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD Y A NIVEL FÍSICO- EMOCIONAL

La visión del espacio y del tiempo que me interesa presentar ha brotado en el terreno de la física experimental y en ello reside su fuerza. Es una visión radical. En lo sucesivo, el espacio solo y el tiempo solo están sentenciados a disolverse en meras sombras, y sólo alguna forma de unión entre los dos mantendrá una realidad independiente.

Minkowski

Si la conciencia, como atributo del ser humano, le permite reconocerse y percibirse a sí mismo en el mundo, un estado de conciencia alterado modifica esta manera de percibirse y reconocerse, modifica la manera de ver su realidad en la que no se ajusta a un esquema normal. El pensamiento carece de lucidez, lo que conlleva a una pérdida de apreciación del tiempo y del autocontrol. El gran cambio, el mismo al que alude Huxley cuando experimenta la primera fase en estado alterado inducido por la mescalina, se da en el campo objetivo:

Media hora después de tomar la droga, advertí una lenta danza de luces doradas. Pocos después hubo suntuosas superficies rojas que se hinchaban y expandían desde brillantes nódulos de energía, unos nódulos vibrantes, con una vida ordenada continuamente cambiante. En otro momento, cuando cerré los ojos, se me reveló un complejo de estructuras grises dentro del que surgían esferas azuladas que iban adquiriendo intensa solidez y, una vez completamente surgidas, ascendían sin ruido hasta perderse de vista [...] El otro mundo al que la mescalina me daba entrada no era el de las visiones; existía allí mismo, en lo que podía ver con los ojos abiertos. El gran cambio se producía en el campo objetivo. Lo casi sucedido a mi universo subjetivo, carecía de importancia (2016: 23).

Además de la noción de tiempo alterado, en los cambios de percepción de la realidad y del flujo del pensamiento, se percibe la pérdida de la relevancia de la espacialidad, de esto nos dice Huxley cuando su acompañante le pregunta ¿Qué me dice de las relaciones espaciales? Huxley escribe:

Era difícil la respuesta. La verdad era que la perspectiva parecía rara y que se hubiera dicho que las paredes de la habitación ya no se encontraban en ángulos rectos. Pero esto no era importante. Lo verdaderamente importante era que las relaciones espaciales habían dejado de importar mucho y que mi mente estaba percibiendo el mundo en términos que no eran lo de las categorías espaciales. En tiempos ordinarios, el ojo se dedica a problemas como: ¿Dónde?, ¿a qué distancia?, ¿cuál es la situación respecto a tal o cual cosa? En la experiencia de la mescalina, las preguntas implícitas a las que el ojo responde son de otro orden... La mente obtiene su percepción en función de intensidad de existencia, de profundidad de significado, de relaciones de un sistema (2016:26)

El cambio de percepción no anula la categoría de espacio, sino que la mente se interesa más en el ser y el significado. Lo mismo sucede con el tiempo, apunta Huxley al respecto:

Había mucho tiempo, pero no importaba saber exactamente cuánto. Hubiera podido, desde luego, recurrir a mi reloj, pero este último, yo lo sabía, estaba en otro universo. Mi experiencia había sido, y era todavía, la de una duración indefinida o, alternativamente, la de un perpetuo presente formado por un apocalipsis en continuo cambio (2016:27).

En términos científicos, estos cambios producidos en la conciencia, dice Huxley, tiene que ver con que el cerebro cuenta con una serie de sistemas de enzimas que sirven para coordinar sus operaciones. Algunas de estas enzimas regulan el suministro de glucosa a las células cerebrales. La mescalina, al impedir la producción de estas enzimas, disminuye la cantidad de glucosa. Y entre otras cosas, pasa que las impresiones visuales se intensifican mucho y el ojo recobra parte de esa inocencia perceptiva de la infancia, cuando el sentido no está inmediata y automáticamente

subordinado al concepto, el interés por el espacio disminuye y el interés por el tiempo también se reduce.

En *Cielo e infierno*, un texto que publicó tiempo después, pero que es la continuación de su ensayo *Las puertas de la percepción*, Huxley señala que “siempre estamos tratando de convertir las cosas en signos para las abstracciones más inteligibles de nuestra propia invención. Pero al hacerlo, robamos a estas cosas buena parte de su ser natural. En los antípodas de la mente estamos más o menos libres del lenguaje, fuera del sistema de pensamiento conceptual” (2016:84).

Stanislav Grof, por otra parte, señala que en las dimensiones transpersonales de la conciencia se puede crear y experimentar un número ilimitado de tiempos y de espacios. En esos mundos, un segundo puede transformarse en toda una eternidad, pero si bien la percepción del tiempo y del espacio se hallan profundamente entrelazadas, existen diferencias sutiles en la forma en que experimentamos la desaparición de estas fronteras (1994: 223). En *La mente holotrópica* comparte no solo su experiencia, sino el de otras personas que decidieron experimentar un estado alterado de conciencia, así, por ejemplo, escribe sobre un sacerdote⁶⁰ describiendo una sesión experimental profunda. Lo interesante de esta cita está en la manera en cómo se pierde la habitual sensación objetiva de la realidad, a nivel físico y emocional:

“Comenzó a experimentar una gran confusión, transpiraba y sentía oleadas de calor que recorrían todo su cuerpo. Luego empezó a temblar y sintió náuseas. Súbitamente se encontró en lo alto de una montaña rusa a punto de caer al precipicio. Entonces perdió el control y se desplomó hacia las profundidades. De pronto una imagen cruzó por su mente: era como si se hubiera tragado un barril de dinamita con la mecha prendida. Estaba a punto de reventar y no podía hacer nada para impedirlo. Había perdido totalmente el control.

[...] Su cabeza era enorme y sentía como si tuviera mil oídos y era como si con cada uno de los cuales estuviera escuchando una música diferente. Nunca había estado tan desconcertado. Estaba a punto de morir y no podía hacer

⁶⁰ “Stanislav Grof. Caso extraído de Reinos del inconsciente humano: Observaciones de la Investigación con LSD, Nueva York, Viking Penguin, 1975” (1994:223)

nada para evitarlo. Lo único que se le ocurría era seguir adelante. De pronto escuchó las palabras confía y obedece y al instante siguiente había perdido su identidad habitual y ya no estaba tumbado en el colchón. Entonces aparecieron varias imágenes simultáneamente” (1994:146).

La pérdida de la realidad es la que caracteriza la primera manifestación de la trascendencia la personalidad e, incluso, puede durar tiempo después de haber tenido la experiencia. Esta sensación se observa en el personaje de la novela de Clarice Lispector que comienza con la confesión del miedo y el desconcierto de G.H, ahí la protagonista asimila su experiencia, la que le hizo perder el mundo como lo conocía y, confiesa, que no sabría si pudiera regresar a esa sensación ordinaria:

... Estoy buscando, estoy buscando. Intento comprender. Intento dar a alguien lo que he vivido. No sé qué hacer con ello, tengo miedo de esa desorganización profunda. Desconfío de lo que me ocurrió. ¿Me sucedió algo que quizá, por el hecho de no saber cómo vivir, viví como si fuese otra cosa? A eso quería llamarlo desorganización, y tendría yo la seguridad para aventurarme, porque sabría después a dónde volver: a la organización primitiva. A eso prefiero llamarlo desorganización, porque no quiero confirmarme en lo que viví: en la confirmación de mí perdería el mundo tal como lo tenía, y sé que no tengo capacidad para otro (1964: 41).

Experimentar la transpersonalidad implica perder la realidad ordinaria, soltar la habitual sensación de la vida, después de las afectaciones físicas que suelen aparecer en un primer momento, la pérdida de la noción habitual del tiempo y el espacio participan en la sensación de “perder el control”. Trascender, es, según lo que se ha reflexionado hasta ahora, adentrarse a las profundidades del ser que, para muchos, como lo experimenta G.H, puede revelarse con miedo al descontrol:

Ayer, sin embargo, perdí durante horas y horas mi montaje humano. Si tuviese valor, me dejaría seguir perdida. Pero temo lo que es nuevo y temo vivir lo

que no entiendo; quiero siempre tener la garantía de, al menos, pensar que entiendo, no sé entregarme a la desorientación. ¿Cómo explicar que mi mayor miedo esté precisamente relacionado con el ser?

Me siento tan asustada cuando me doy cuenta de que durante horas he perdido mi formación humana... No sé si tendré alguna otra para sustituir la pérdida (1964:76)

En conclusión, tener una experiencia transpersonal puede implicar pasar por diversas etapas. Las que se reflexionaron en este apartado se definen por tener efectos que se viven a nivel físico y a nivel emocional, en cambio, en otro momento, una vez superado el nivel físico, se vive otra etapa de más trascendencia que se da a nivel subjetivo y que se reflexiona en el siguiente apartado.

3.3.2 EXTENSIÓN INFINITA DE LA SUBJETIVIDAD, SENSACIÓN SUBJETIVA DE UNIDAD Y TOTALIDAD

Como hecho de la experiencia pura, no hay espacio sin tiempo
ni tiempo sin espacio; ambos se interpenetran.
Suzuki

Grof llama a este tipo de sensación “experiencia de unidad cósmica” y la caracteriza porque puede “carecer de contenido y abarcar, al mismo tiempo, a todo lo que es”, o también se puede sentir que se “carece de ego” y experimentar que la conciencia se ha expandido hasta llegar a englobar a todo el universo. Menciona que se puede llegar a sentir humillación y sobrecogimiento por la propia insignificancia e, incluso, se puede tener simultáneamente la sensación de ser extraordinariamente importantes, pudiendo llegar, incluso, en ocasiones, a identificarse con Dios, percibirse como existiendo y no existiendo simultáneamente, o percibir vacíos a todos los objetos materiales mientras la vacuidad aparece colmada de formas. En *Montecassino: relatos para el fin del mundo*, una de las obras de Imanol Martínez que se abordó en el capítulo anterior, el personaje experimenta su insignificancia de ser al tener la sensación de estar en medio de una inmensidad como el océano:

Algunos seguramente han cruzado un mar, que se ve ahí,
a lo lejos, azul profundo, no sabes dónde acaba el agua
y dónde comienza el cielo. Azul, todo azul.

Pero no cualquiera ha estado en un cráter, ¿cierto?

Bueno, pues así se siente estar frente a tanta agua. Estás
como... como perdido (60).

En el estado de unidad cósmica, continúa Grof, suele experimentarse la posibilidad de acceder de manera directa, inmediata e ilimitada a todo el conocimiento y sabiduría del universo, lo cual no supone, sin embargo, que se disponga de una pormenorizada información técnica que tenga una aplicación práctica, sino que se trata, más bien, de una especie de revelación sobre la naturaleza de la existencia. Estas sensaciones suelen ir acompañadas de la certeza de que este conocimiento es mucho más valioso y “real” que las creencias y percepciones que se sostiene y se comparte en la vida cotidiana (1994:89).

En los estudios que Grof comparte, relaciona la sensación de totalidad con el universo amniótico, para ello señala que hay tres niveles que se experimentan al entrar a un determinado estado de conciencia alterado y que llama Matrices Perinatales Básicas⁶¹ y, entre otros testimonios, cita el de un psicoanalista que voluntariamente penetró a un estado de conciencia alterado. Después de leves síntomas físicos, como náuseas, malestar intestinal, temblores, escalofríos, al cerrar los ojos el psicoanalista experimentó cierto estado de totalidad cósmica:

En cierto nivel era un feto experimentando la perfección y beatitud de un buen útero o un recién nacido fundido con el pecho nutricio y dador de vida.

En otro nivel, sin embargo, se transformó en el universo entero. Era testigo del espectáculo del macrocosmos y de sus incontables y pulsátiles galaxias. En ciertos momentos contemplaba el espectáculo desde fuera, en otros, por el

⁶¹ “Cada una de ellas está estrechamente relacionada con uno de los cuatro períodos consecutivos del parto biológico. En cada uno de estos estadios el niño atraviesa una serie de experiencias que se caracterizan por la presencia de emociones, sensaciones físicas e imágenes simbólicas concretas, lo cual supone la presencia de matrices psicoespirituales muy individualizadas que modelan nuestra experiencia vital. Estas pautas también se reflejan en la psicopatología individual y social y en la religión, el arte, la filosofía, la política y todos los órdenes de la vida. De este modo, los estados no ordinarios de conciencia pueden permitirnos acceder a esos moldes y ayudarnos a comprender con mucha mayor claridad las fuerzas que determinan nuestra vida.” (71)

contrario, se convertía en el mismo espectáculo. Esa perspectiva cósmica resplandeciente y sobrecogedora se entremezclaba con la experiencia de un microcosmos igualmente milagroso, en el que la danza de los átomos y las moléculas daba lugar al surgimiento del mundo bioquímico y al despliegue del origen de la vida y de células individualizadas. Por primera vez en su vida sentía que estaba experimentando el universo tal como es, un misterio insondable, un juego divino de la energía (1994:79).

“Mientras revivía los recuerdos positivos de su existencia fetal, experimentó una sensación de unidad con todo el universo”. A eso Grof lo identifica como “el Tao, el Más Allá Interno, el *Tat tvam asi* (Eso Eres Tú) de los Upanishads”. En este mismo estado, dice, perdió la sensación de individualidad, su ego se disolvió y se transformó en todo lo existente. Esta experiencia parecía por momentos ser intangible y desprovista de contenido, pero en otros, en cambio, iba acompañada de todo tipo de visiones beatíficas [...] Se convirtió en pez nadando entre aguas cristalinas, fue mariposa revoloteando sobre las laderas de las montañas, se transformó en gaviota precipitándose sobre la superficie del océano. Fue océano, animal, planta, nube y, a veces, lo fue todo al mismo tiempo” (1994: 79)

En *La pasión según G.H* las reflexiones que ofrece la autora brasileña son de cierto modo fractal del sí mismo, es un viaje sobre la propia existencia que le sucede a la protagonista al verse frente a un insecto porque se reconoce en él. Se trata de una metamorfosis parecida a la de Gregorio Samsa, pero esta vez la cucaracha está frente a ella, como un reflejo del ser y de estar vivo. De esta manera, G.H entra a un estado alterado de conciencia, transpersonal, en la que, entre otras experimentaciones, presenta una sensación de totalidad y de una extensión infinita de subjetividad:

Vuelta hacia mi interior, como un ciego ausculta su propia atención, me sentía por vez primera toda habitada por un instinto. Y me estremecí de gozo extremo, como si por fin estuviese fijándome en la grandeza de un instinto que era ruin, total e infinitamente dulce, como si por fin experimentase, y en mí misma, una grandeza mayor que yo (1964:563).

Las características de una extensión infinita de la subjetividad y de la sensación subjetiva de unidad y totalidad en un estado alterado de conciencia nos habla de una simbiosis con algo más grande que conlleva una sensación de extenderse al infinito, una especie de moldearse con el cosmos, algo que ordinariamente no se puede alcanzar, pero del que se es parte, y en este ser parte, se aspira a ser de infinita grandeza y a estar en el mismo nivel. Como G.H lo experimenta: “ahora en mí y golpeaba como una campana muda cuyas vibraciones no necesitaba oír; las reconocía. Como si, por vez primera, estuviese por fin al nivel de la Naturaleza” (1964:568).

Incluso, Lispector, invita a dudar de la propia subjetividad que G.H experimenta, el personaje sospecha de una extrema objetividad, pero esta reflexión sólo lleva a comprender el estado transpersonal en que se encuentra. La grandeza en la que se funde, a la que llama “la gran realidad neutra” es tan real que ella siente que es irreal:

La gran realidad neutra de lo que estaba viviendo me superaba en su extrema objetividad. Me sentía incapaz de ser tan real como la realidad que se apoderaba de mí; ¿estaría comenzando, por contorsiones, a ser tan desnudamente real como lo que veía? No obstante, toda esa realidad la vivía yo con un sentimiento de irrealidad de la realidad. ¿Estaría viviendo, no la verdad, sino el mito de la verdad? (1964:1089)

Esta experiencia de la fusión entre la persona y su mundo, que se puede interpretar como un isomorfismo, como un moldearse recíprocamente, un ajustarse y complementarse mejor el uno al otro, está en absoluto ligada al perderse en el presente, de lo que en líneas anteriores se mencionó como una manera de intemporalizarse y que adquiere absoluta relevancia en la tesis de Bárcena. En *La pasión según G.H.*, durante su experiencia cumbre, la protagonista refiere a ello:

Comprende, morir yo lo sabía de antemano y morir no se me exigía aún. Pero lo que nunca había experimentado era el encuentro con el momento llamado “ahora”. Hoy me exige hoy mismo. Nunca antes había sabido que la hora de vivir tampoco tiene palabra. La hora de vivir, amor mío, estaba tan presente, que yo apoyaba la boca en la materia de la vida (1964:850).

Dice Maslow en *La personalidad creadora* que esta capacidad de perderse en el presente parece ser un “sine qua non” para cualquier clase de creatividad, aunque, hay ciertos requisitos previos para la creatividad que, de algún modo, tienen también algo que ver con esta capacidad de intemporalizarse, desinteresarse, ponerse fuera del espacio, de la sociedad, la historia. En anteriores páginas refiere a la resacralización que significa estar dispuesto a contemplar las cosas con la percepción unitiva del cristianismo medieval, es decir, de ser capaces de reconocer lo sagrado, lo eterno, lo simbólico (2008:76).

Este fenómeno de perderse en el presente que conlleva a una sensación de integración, unidad y totalidad, Maslow la señala como una versión atenuada, más secular y frecuente de la experiencia mística que se ha convertido en lo que Huxley denominó *filosofía perenne*, la describe como una trascendencia del sí mismo, una fusión con la realidad observada, por lo que no es de extrañar que se le haya considerado sobrehumana. Sin embargo, precisa, las investigaciones sobre experiencias cumbre que ha realizado y las de Marghanita Laski (de éxtasis), muestran que tales experiencias son perfectamente naturales, fácilmente investigables y que tienen mucho que enseñar sobre la creatividad, así como de otros aspectos humanos cuando se realizan más plenamente a sí mismos, de forma más madura, evolucionada y sana (2008:89).

3.3.3 ESTADO TRANSPERSONAL DE ÉXTASIS MÍSTICO O DE EXPERIENCIA CUMBRE

porque mi alma es tan ilimitada que ya no es yo,
y porque está tan allende de mí,
siempre estoy lejos de mí misma,
me soy inalcanzable como me es inalcanzable un astro.
Me contorsiono para conseguir alcanzar
el tiempo actual que me rodea,
pero sigo lejana en relación con este mismo instante.
(Clarice Lispector en *La pasión según G.H*)

La sensación de éxtasis oceánico (o místico), como lo llama Stanislav Grof, está estrechamente vinculada con las “experiencias cumbre” de la teoría de Abraham Maslow. El estrecho paralelismo existente entre ambas sugiere que la raíz de algunas de nuestras motivaciones más poderosas se remonta a una etapa vital mucho más remota de lo que los psicólogos han

considerado posible hasta ahora. Maslow caracterizaba a las experiencias cumbres del siguiente modo: una sensación de plenitud, unidad e integración; sin esfuerzo y relajado; completamente estar en sí mismo; utilizando plenamente todas las capacidades; libres de bloqueos, inhibiciones y miedos; espontáneos y expresivos; en el aquí y el ahora; psiquismo y espíritu puro; sin deseos ni necesidades; al mismo tiempo infantiles y maduros y con una gracia que se halla mucho más allá de las palabras. Estas descripciones provienen de su estudio de las experiencias cumbre espontáneas que tienen lugar en la vida adulta, mientras que las observaciones de Grof sobre el éxtasis oceánico son el fruto de un trabajo experiencial de regresión.

La experiencia transpersonal de “éxtasis oceánico” para Grof está asociada con la MPB I que es la primera etapa perinatal, que podría ser calificada de apolínea, implica la supresión armónica de todas las fronteras en un clima de sosiego y paz: “Con los ojos cerrados y el cuerpo inmóvil, se manifiesta como una experiencia interna y, cuando abrimos los ojos, se transforma en una sensación de fusión, de “ser uno” con todo lo que nos rodea” (1994: 88).

Las experiencias propias de la MPB I están cargadas de asociaciones místicas y suelen experimentarse como algo santo o sagrado, o como decía Jung, numinosas. Este tipo de experiencias va acompañado de la sensación de haber penetrado en una dimensión superior de la existencia. Suelen tener un importante componente espiritual, al que suele describirse como una sensación profunda de unidad y de éxtasis cósmico, estrechamente ligado a las experiencias que acompañan a un buen útero: paz, tranquilidad, sosiego, alegría y beatitud. En ese estado, la percepción cotidiana del espacio y del tiempo parecen desvanecerse y la sensación es la de “ser puro” (1994: 86). En el capítulo “Muerte y renacimiento” Grof comparte el relato del sacerdote, describiendo una sesión experimental profunda:

[...] Junto a todos los que le rodeaban comenzó a elevarse hacia la luz atravesando majestuosas columnas de mármol blanco. La multitud dejó atrás los azules, los grises, los rojos, los púrpuras, el oro de las catedrales y la variedad multicolor de las vestiduras de la gente y todo se tornó blanca, moviéndose entre columnas marmóreas. La música volvió a elevarse, todos comenzaron a cantar y entonces tuvo una visión. Esa visión era tan especial, tan distinta a todo lo que le había ocurrido hasta ese momento, que no tenía la menor duda de que se trataba de un don. El vestido de Cristo resucitado le

rozó, aunque, a decir verdad, no era exacto que le tocara, sino que lo tocaba todo y, al tocarlo todo, también le tocaba a él.

[...] Se sentía completamente en paz y henchido de alegría y amor. Se sintió inundado de un amor total por Dios. Mientras todo esto ocurría, el contacto con la túnica era como tocar un cable de alta tensión “Luego hubo un estallido seguido por una luz absoluta. De pronto se hizo el silencio. La música calló. Todo sonido cesó. Era como estar en el centro de la misma fuente de toda energía. Era como estar en Dios, no en presencia de Dios, sino en Dios, participando de su Divinidad.” (1994:149-150)

La experiencia de éxtasis oceánico o cumbre, así como las demás que tienen que ver con los estados transpersonales, está ligada a la sensación de unidad y de totalidad. En diferentes testimonios se encuentra la confesión del sentirse unificado con Dios, la naturaleza, el cosmos, siempre con la característica de la inmensidad. Como lo experimenta y lo expresa el personaje G.H cuando siente ser parte de Dios: “Y en el sollozo, el Dios vino a mí, el Dios me ocupaba ahora por entero. Yo ofrecía mi infierno a Dios. Las lágrimas que ahora brotaban eran como lágrimas de amor.”

Por otro lado, los estados místicos o cumbres son característicos por la sensación de tranquilidad, beatitud, dicha y felicidad extrema. A esto Grof lo adjudica al hecho de que un buen útero satisface incondicionalmente las necesidades del feto y proporciona el fundamento biológico para el símbolo de la “Madre Naturaleza”, una entidad beatífica, segura y nutricia. Por lo que en estados no ordinarios de conciencia estas experiencias pueden convertirse en las imágenes maravillosas de lujuriosas islas tropicales, vergeles abarrotados de frutas, campos de maíz en sazón o los opulentos jardines vegetales de las terrazas andinas. También existe la posibilidad de que la experiencia fetal conduzca a los dominios arquetípicos del inconsciente colectivo y, en lugar del cielo de los astrónomos o de la naturaleza de los biólogos, encontremos en los reinos celestiales y los Jardines del Paraíso de los que nos hablan las mitologías de todas las culturas del mundo (1994:85). Se cita un fragmento del relato del sacerdote:

“También tuvo la visión de una figura caminando por un anchuroso y hermoso río en un profundo y amplio valle. Los lirios crecían junto a la ribera

mientras el río discurría plácidamente. El valle estaba rodeado de montañas muy elevadas y los arroyos serpenteaban en dirección al río. Allí escuchó una voz que decía: «El río de la vida fluye hacia la boca de Dios». Anhelaba estar en el río, pero no podía distinguir si se hallaba en el río o si era el mismo río. El río se encaminaba hacia la boca de Dios y las personas y los animales —la totalidad de la creación— se acercaban a él y se fundían con la corriente principal del río de la vida” (1994:151)

Por otra parte, Huxley describe en su experiencia con la mescalina, una situación parecida de encuentro con la naturaleza:

[...] En verdes parábolas que bajaban del seto, las hiedras brillaban con una especie de radiación cristalina, parecida al jade. Un momento después, un grupo de *Kniphofia uvaria* rojas, en plena floración, hizo una explosión ante mis ojos. Estaban tan apasionadamente vivas que se hubiera dicho que iban a hablar, a pronunciarse, con las flores lanzadas derechamente hacia lo azul [...] Bajé la vista hacia las hojas y descubrí un cavernoso embrollo de las más delicadas luces y sombras verdes, latientes de indescifrable misterio.

El haiku de Shiki⁶², expresa de manera indirecta, exactamente lo que yo sentía entonces: la excesiva y demasiado evidente gloria de las flores, en contraste con el milagro más sutil de su follaje (59).

En un estado de experiencia cumbre o éxtasis místico, el símbolo y el significado adquiere una dimensión más importante de lo que tiene en la realidad ordinaria. Y agrega que, como los que toman mescalina, muchos místicos perciben colores de un brillo sobre natural, no sólo con la vista interior, sino hasta en el mundo objetivo que los rodea (2016:33). Al respecto de su experiencia con esta sustancia, Huxley comparte ese momento en que ahondó en las cuatro patas de una silla de mimbre en el centro de una habitación:

⁶² Rosas: Las flores son fáciles de pintar; difíciles las hojas.

Como los narcisos de Wordsworth, estas cuatro patas procuran toda clase de riquezas: el don, superior a todo precio, de un nuevo conocimiento directo de la verdadera Naturaleza de las Cosas, junto a un más modesto tesoro de comprensión, especialmente en el campo de las artes.

Una rosa, si es una rosa, es una rosa. Pero estas patas de silla eran patas de silla y eran San Miguel y todos los ángeles (2016:33).

3.3.4 EXPERIENCIA TRANSPERSONAL DE ÉXTASIS DIONISIACO

A este tipo de experiencia que se le denomina “de éxtasis dionisiaco”, Grof lo asocia a la MPB III (Matriz Perinatal Básica) , es decir que la vincula al proceso de muerte-renacimiento y le ha acuñado el término de “éxtasis volcánico”, la describe como “un salvaje arrebató dionisiaco, la explosión de una enorme cantidad de energía, el fuerte impulso a la actividad febril” (1994: 92), contrario a la experiencia cumbre que se da en un estado de tranquilidad, esta experiencia se caracteriza por la exorbitante manera de manifestarse.

Este mecanismo parece estar presente en pacientes implicados en relaciones sadomasoquistas, prisioneros de guerra torturados por el enemigo e, incluso, en personas que han intentado suicidarse infructuosamente colgándose y han podido vivir para contarlo. En todas estas situaciones, la agonía puede hallarse tan estrechamente relacionada con el éxtasis que llegue incluso a una experiencia de trascendencia, como ocurre, por ejemplo, en el caso de los flagelantes y de los mártires religiosos (1994:129).

Otra de las principales características de esta experiencia, de acuerdo a lo que señala Grof, es que el placer más delicado y extremo se convierten en lo mismo; el calor más intenso se experimenta como frío; la violencia asesina y el amor apasionado se funden y la agonía de la muerte se transforma en el éxtasis del nacimiento. De este modo, por más extraño que pueda parecer, en el mismo momento en que el sufrimiento alcanza su punto culminante, la situación deja de ser dolorosa y agónica y, en su lugar, aparece un arrebató extático y salvaje que llamamos de “éxtasis

volcánico” o “dionisiaco”. En algún momento de su extensa experiencia G.H narra esta sensación en el que el dolor llega a fundirse con el placer:

Oh, Dios, comenzaba a entender con enorme sorpresa que mi orgía infernal era el martirio humano mismo.

¿cómo habría podido adivinarlo? Si no sabía que era posible reír en el sufrimiento. Y en el sollozo, el Dios vino a mí, el Dios me ocupaba ahora por entero. Yo ofrecía mi infierno a Dios. El primer sollozo había hecho -de mi terrible placer y de mi fiesta- un dolor nuevo: que ahora era tan leve y estaba tan desamparado como la flor de mi propio desierto [...] Pero ahora sabía que mi alegría había sido el sufrimiento, me preguntaba si no estaría huyendo hacia un Dios para no soportar mi humanidad (1964:1442)

A diferencia de otros estados, este éxtasis puede alcanzar proporciones trascendentales que van mucho más lejos o más profundo, el éxtasis volcánico encierra una extraordinaria tensión explosiva colmada de contenidos agresivos y autodestructivos. Este tipo de raptó, agrega Grof, puede ser experimentado en el momento del nacimiento, en caso de accidente o en ciertos rituales que emplean procedimientos en los que la persona se somete voluntariamente a un intenso dolor físico durante un largo período de tiempo, como la ceremonia de los flagelantes o la danza del Sol de los nativos americanos, por ejemplo. Algo parecido puede también ocurrir en las ceremonias indígenas que utilizan danzas salvajes y música ensordecedora o en su contrapunto moderno, los conciertos de rock (1994:135). Estas referencias a las que alude Grof se vinculan con la escena de un ritual que describe Salvador Elizondo en su novela *Farabeuf*, donde se aprecia la voluntad del torturado por experimentar una intensidad casi inmedible de dolor que llega a ser de extremo placer tanto para él, como para los torturadores y los espectadores:

- Cuéntamelo pues; ¿cómo empieza la ceremonia? ¿El paciente ofrece resistencia a sus médicos?

- No; el paciente se abandona al suplicio. Él sabe cuál es su destino. En su entrega está su significado.
 - Dime, dímelo ahora: ¿sonríe cuando le aplican por primera vez la cuchilla a la carne?
 - Sí, en cierto modo sonrío... sonrío de dolor.
- [...]
- ¿La visión de ese cuerpo desgarrado te conmovió?, ¿sentiste compasión?, ¿sobresalto?, ¿náusea?
 - Fascinación. Fascinación y deseo.
- [...]
- Luego que han apretado las ligaduras...
 - Primero le cortan las manos.
 - ¿Sentiste miedo?
 - Sentí placer. A cada nueva etapa de la intervención, su mirada se iba aguzando como la punta de una daga.
 - Creíste entonces que él te pertenecía.
 - Sí; y comprendí que el dolor, de tan intenso, se convierte de pronto en orgasmo.

(141)

Las imágenes y las experiencias de éxtasis dionisiacas -o volcánicas-, según Grof, en ocasiones suelen asociarse al sexo, con el peligro y la suciedad. En la literatura, se ven representadas en personajes como chulos, alcahuetes, prostitutas o con cualquiera vinculado con la sexualidad, como Casanova, Rasputín, Don Juan o María Teresa, por ejemplo. Por otra parte, según Grof esta matriz tiene también un componente espiritual dinámico y no resulta extraño, por consiguiente, que ocasionalmente se encuentren experiencias aparentemente contradictorias en las que la sexualidad se entremezcla con la trascendencia. En tal caso, se pueden encontrar con visiones de ritos de la fertilidad, cultos fálicos y prostitución sagrada” (1994:136). La misma mitología griega tiene algunas referencias sobre ello, una de las más populares quizá es la Leda y

Zeus, el mito cuenta que ella era una mujer físicamente hermosa, tanto que el mismo Zeus la deseaba y convertido en cisne la violó a orilla del río Eurotas.

En otras ocasiones, los aspectos sexuales van acompañados de una atmósfera de carnaval, llena de vivos colores, de costumbres exóticas y de música embriagadora. La combinación entre el motivo de la muerte, de lo macabro y de lo grotesco y la gozosa alegría de lo festivo, constituye una manifestación simbólica muy apropiada del estado mental inmediatamente anterior al momento del nacimiento. En este estado, las energías sexuales y agresivas reprimidas se liberan y el recuerdo de la amenaza de muerte deja de gravitar como una losa sobre el cuerpo y sobre el psiquismo (1994:138). Los rituales en honor al Dios Dionisio de la antigua son un claro ejemplo de este tipo de experiencias de las que justamente toma el título “dionisiacas”. En *Las bacantes*, de Eurípides, se encuentran algunos pasajes que aluden al momento de excitación de los personajes a causa de Dionisio:

Penteo: Me encontraba ausente de este país, y ahora me entero de los males recientes que agitan esta ciudad. De que nuestras mujeres han abandonado sus hogares por fingidas fiestas báquicas, y corretean por los bosques sombríos, glorificando con sus danzas a una divinidad de hace poco, a Dionisio, quienquiera que sea. ¡Llenas de vino están en medio de sus reuniones místicas las jarras; y cada una por su lado se desliza en la soledad para servir a sus amantes en el lecho, con el pretexto de que son, sí, ¡ménades dedicadas a su culto! Pero anteponen Afrodita a Baco.

Estas experiencias han sido una fuente de inspiración para todo tipo de artistas, Grof menciona algunos ejemplos como la intensa atmósfera de emociones rayanas en la locura en las novelas de Fyodor Dostoievski y muchas de las obras de teatro de William Shakespeare (138). George Steiner, en su libro *Tolstói y Dostoievski* publicado en 1959 reflexiona sobre la cierta “perversión” y “manifestación sádica” en las obras de este último:

Las primeras relaciones entre Nastacia y Totski, en *El idiota*, están basadas en la corrupción erótica de una muchacha cometida por un amante de edad madura. Este tema debía ocupar un lugar importante en *La vida de un gran pecador*, la novela en cinco partes, proyectada a fines de 1868, de la que *Los*

demonios y *Los hermanos Karamázov* son fragmentos. En aquella novela, el protagonista debía torturar a una muchacha lisiada y atravesar un periodo de crueldad y perversión. La “Confesión” de Stavrogin incluye estas ideas y es la más hermosa manifestación de la sádica sensualidad de Dostoievski (2012: 208).

Grof también acude a otros ejemplos en el arte, los dibujos de diabólicos artefactos bélicos de Leonardo Da Vinci; las delirantes visiones de pesadilla de Francisco de Goya; el arte macabro de Hansruedi Giger y el tono general de la pintura surrealista y a las óperas de Richard Wagner (1994:142).

3.3.5 EXPERIENCIA TRANSPERSONAL DE CAOS Y DESEQUILIBRIO

Iker Puente menciona que una sensación de Caos y desequilibrio se hace presente justo antes de experimentar la disolución del Yo. Por su parte, Stanislav Grof profundiza más en definirla y la vincula con la MPB II (Matriz Perinatal básica en su segunda fase), para él, sus características básicas son: miedo a la muerte, miedo a no regresar y miedo a enloquecer. Este miedo se acompaña con sufrimiento físico y emocional. Una vez que este sentimiento está presente, advierte, la mente es capaz de fabricar multitud de respuestas para tratar de hallar una “explicación” racional a lo que ocurre: la proximidad de un ataque cardíaco, el efecto de una “sobredosis”, etcétera. Esta sensación está muy ligada a la pérdida de toda sensación de tiempo lineal y puede llevar al sujeto a la convicción de que su tormento será eterno, según Grof esta es una conclusión basada en la errónea noción de que la eternidad es un intervalo de tiempo de reloj más que una experiencia de lo atemporal, es decir, la experiencia de estar por completo fuera de tiempo (1994:111).

El clima de este lóbrego mundo subterráneo es opresivo y, en él, la naturaleza está ausente o se halla degradada, contaminada o presenta una apariencia peligrosa: ciénagas, ríos hediondos, árboles infernales con venenosos frutos, regiones polares, lagos de fuego y ríos de sangre. En este mundo, uno puede presenciar o padecer torturas o agudos dolores infligidos por demonios armados con dagas, lanzas u horcas, hervir en calderos o congelarse en regiones heladas, o sentirse estrangulado y triturado (1994:113).

En las reflexiones de Grof sobre los estados de conciencia alterados en los que se experimenta la transpersonalidad, se encuentran referencias a la literatura, así, por ejemplo, sobre esta “etapa perinatal” como él la asocia, dice que los antiguos griegos parecían estar en estrecho contacto con esta dimensión. Sus tragedias giraban en torno a maldiciones insuperables, a pecados que se transmitían de una generación a otra y a la imposibilidad de escapar del propio destino. Los personajes de la mitología griega que simbolizan tormentos eternos alcanzan proporciones épicas: La imagen de Sísifo en las profundidades del infierno tratando inútilmente de subir una enorme piedra a lo alto de una montaña que caía cada vez que asomaba la más leve esperanza de que estaba progresando; la rueda incandescente y giratoria a la que permanece atado Ixion por toda la eternidad en las entrañas del mundo subterráneo; el suplicio de Tántalo, condenado a padecer hambre y sed mientras permanece de pie en un estanque de aguas cristalinas con un apetitoso racimo de uvas pendiendo sobre su cabeza o el encadenamiento de Prometeo a una roca, torturado por un buitre que se alimenta de su hígado (114).

Grof dice que incluso algunos pacientes describen de forma dramática a este estado como el Infierno de Dante y consideran que *La divina comedia* constituye el relato de un viaje de transformación y de apertura espiritual. Las novelas de Franz Kafka también se suman a la lista de referencias que proporciona Grof, sus obras reflejan una culpabilidad y una angustia insondables; o las novelas de Dostoievski, llenas de sufrimiento, enajenación y una absurda crueldad. Ya Steiner habla de ello cuando dice que el alcance de Dostoievski es mucho mayor, abarca no solo los archipiélagos de los asuntos humanos -lo extremo y las soledades de la sinrazón- sino también de los continentes (2012:144). Además, algunos pasajes de los escritos de Emile Zola en los que describe los aspectos más lúgubres y repulsivos de la naturaleza humana pueden asemejarse a esta atmósfera, así como determinados cuentos de horror de Edgard Allan Poe, como *El foso y el péndulo*. Las maldiciones del holandés y del judío errante Asuero, condenados a vivir y vagar eternamente hasta el fin de los tiempos (1994:117).

En conclusión, de acuerdo con la teoría de Grof, cada etapa del nacimiento biológico tiene una contrapartida espiritual específica: para la existencia intrauterina, libre de perturbaciones, es la experiencia de la unidad cósmica; el comienzo del parto encuentra su paralelo en sentimientos de ser devorado por el universo; la primera etapa clínica del parto, las contracciones en un sistema uterino cerrado, se corresponde con la experiencia de «no hallar salida» o el infierno; la propulsión a través del canal de nacimiento, en la segunda etapa clínica

del parto, tiene su análogo espiritual en la pugna muerte-renacimiento, y el equivalente metafísico de la terminación del proceso de nacimiento y de los acontecimientos de la tercera etapa clínica del parto es la experiencia de la muerte y el renacimiento del ego (1982: 137). Estas etapas vinculadas a las diversas vivencias de la transpersonalidad ciertamente arrojan información para comprender las distintas experiencias de transpersonalidad que se expresan en la literatura, en este caso, específicamente en el personaje posmoderno de la dramaturgia híbrida.

3.4 LA TRANSPERSONALIDAD Y LA DISOLUCIÓN DEL YO

¡Quién sabe si nada ha existido! ¿Quién sabe si he sufrido solamente una lenta y gran disolución? ¿Y que mi lucha contra esa desintegración sea esta: la de intentar ahora darle una forma? Una forma circunscribe el caos, una forma da estructura a la sustancia amorfa; la visión de una carne infinita es la visión de los locos, pero si cortase yo la carne en pedazos y los distribuyese a lo largo de los días y según los apetitos, entonces no sería ya la perdición y la locura: sería nuevamente la vida humanizada.
(Clarice Lispector, en *La pasión según G.H.*)

Otro de los estados que suceden en la experiencia transpersonal es la disolución del Yo. En las experiencias transpersonales superiores, las vivencias de trascendencia de los límites del Yo o la identidad se vive como autorrealización, pero esta reflexión también toma en cuenta los que corresponden a un límite más profundo y decadente, es decir, en los que se da la disolución del Yo de manera oscura, en la que la persona que lo experimenta sufre un descontrol, caos o desequilibrio. En otras palabras, se trata de aplicar el lente observatorio a unos personajes sanamente realizados que han experimentado cierta trascendencia, pero también de otros carentes de una identidad en un mundo para el que no encuentran un significado.

La disolución del Yo, en cualquier nivel transpersonal, implica pasar el límite del sí mismo, nombrada personalidad, conciencia de identidad o Ego. Tal disolución sucede en el nivel de la mente. En ella, tanto la sombra como el cuerpo, aparecen como externos al sí mismo, como algo extranjero, extraño, ajeno y, puede sentirse como potencialmente amenazante. G.H, el personaje de la novela de Clarice Lispector, cuando trasciende el límite de lo conocido, siente miedo; este nivel de la transpersonalidad implica una desintegración a la que muchos temen y los lleva a querer regresar a la conciencia habitual.

Al menos no estás solo, como yo lo estaba ayer, y ayer yo solo rezaba para poder al menos salir viva del interior. Y no solamente viva –como aquella

cucaracha primariamente monstruosa—, sino organizadamente viva como una persona.

La identidad me está prohibida, lo sé. Mas voy a arriesgarme porque confío en mi cobardía futura, y será mi cobardía esencial lo que me reorganizará de nuevo como persona (1964: pos.1079) .

La disolución del Yo es el paso de la conciencia personal a la “conciencia” transpersonal. Esta trascendencia debe interpretarse como la muerte del ego en su viaje hacia la percepción unitaria del sujeto cognoscente con el mundo, donde las emociones egoístas e individualistas dejan paso a algo más grande. Se podría interpretar como un viaje similar al descrito como salida del mundo de las sombras en el Mito de la caverna de Platón. De las experiencias compartidas con Grof, se cita a continuación un extracto que describe la sensación de unidad en la que finaliza la disolución del Yo como se acaba de plantear, pero que además aborda la sensación de descubrir en la trascendencia una información clasificada que se nos es revelada como la más grande verdad:

“Luego no sucedió nada concreto, sólo una sensación de unidad con la naturaleza y el universo bañado en una luz dorada cuya intensidad se amortiguaba lentamente. La experiencia finalizó y regresó de mala gana a su estado habitual de conciencia. Mientras esto ocurría, sentía que acababa de atravesar una experiencia trascendente y que jamás volvería a ser el mismo. La armonía y la aceptación era total y tenía una visión global indescriptible de la existencia (1994: 79).

En su artículo *Psicología Perenne: el espectro de la conciencia*, Ken Wilber subraya que el espectro de la conciencia es una aproximación pluridimensional a la identidad del hombre; para ello señala varios niveles del espectro marcados por un sentimiento de identidad individual diferente y fácilmente reconocido, que a través de varias gradaciones o bandas desciende desde la identidad suprema de la conciencia cósmica hasta el sentimiento de identidad drásticamente reducido que se asocia a la conciencia del yo. Entre estos numerosos niveles o bandas de conciencia, elige los

principales para estudiarlos en relación con la *psychologia perennis*⁶³. Estos son: el nivel de la mente, el nivel existencial, el nivel del Ego, el nivel de la sombra. A continuación, se expone en qué consiste cada una, pero al contrario de Wilber, se presentan “in crescendo”, del nivel más básico y concreto de la conciencia del Yo hasta el nivel más supremo donde se da la completa disolución.

1. Nivel de la sombra

A este nivel corresponde la parte “oscura” e indeseable del ser humano, tiene que ver con la supresión que realiza el sujeto al seleccionar ciertas partes de su psique para identificarse como lo que comúnmente llamará su “persona”. En ciertas circunstancias, el hombre puede alienar diversos aspectos de su propia psique, desidentificarse de ellos y reducir así su esfera de identidad a sólo partes del ego, a las cuales se les refiere con el nombre de “persona”. En este nivel el hombre se identifica con una imagen de sí mismo empobrecida e inexacta, mientras que el resto de sus tendencias físicas, o sea, las consideradas demasiado dolorosas, “malas” o indeseables, quedan alienadas como contenidos de la sombra (1982: 112). Un ejemplo de ello es *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L Stevenson, novela que plantea el conflicto del personaje por el deseo de conseguir una disociación de las dos tendencias que habitan en su conciencia, su personalidad y su sombra, dos gemelos, como Jekyll lo llama:

Fue una maldición para el género humano que estas dos gavillas incongruentes fuesen atadas en una sola..., que estos gemelos que son dos polos opuestos tengan que luchar continuamente dentro del angustiado seno de la conciencia. ¿Cómo podrían ser disociados?

⁶³A partir de lo que Huxley llamó «filosofía perenne», una doctrina universal referente a la naturaleza del hombre y de la realidad que se oculta en el corazón mismo de toda tradición metafísica importante. [...] corresponde lo que Ken Wilber llama una «psicología perenne», una visión universal referente a la naturaleza de la conciencia humana que expresa las mismas intuiciones que la filosofía perenne, pero en un lenguaje más decididamente psicológico (1982:108).

Siguiendo a Jung, Ana Iribas (2017) dice que sombra es un arquetipo de la personalidad que contiene todo aquello que es incompatible con la identidad y la forma de vida consciente. Es, por lo tanto, una compensación de la personalidad consciente. Constituye una especie de personalidad autónoma e inconsciente que suele incorporar los rasgos opuestos a las características de nuestra autoimagen. Suele estar ligada a los instintos menos aceptados socialmente y a aquello con lo que no se suele identificarse o excluirse, aunque también incluye aspectos no desarrollados que no tienen por qué ser negativos. En su aspecto personal, la sombra es, pues, el reverso de lo que se considera que es la persona. Como arquetipo del inconsciente colectivo suele ser más evidente su sesgo negativo: se constela en figuras del adversario y del mal en el mundo. La sombra es un reto en la maduración personal. Cuando no está integrada, tiende a ser proyectada al exterior, sobre personas, cosas o acontecimientos. Por el contrario, “el encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia sombra”, tal como lo señala Jung:

“El espejo no favorece [...] y muestra el verdadero rostro. Esa es la primera prueba de coraje en el camino interior; una prueba que basta para asustar a la mayoría, pues el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables y el hombre lo evita en tanto puede proyectar todo lo negativo sobre su mundo circundante. Si uno está en situación de ver su propia sombra y soportar [...] saber que la tiene, solo se ha cumplido una pequeña parte de la tarea; al menos se ha trascendido lo inconsciente personal. Pero la sombra es una parte viviente de la personalidad y quiere entonces vivir de alguna forma. No es posible rechazarla ni esquivarla inofensivamente” (2017: 118)

2. Nivel del Ego

En este nivel el hombre no se siente directamente identificado con su organismo psicosomático. Más bien, por diversas razones se identifica exclusivamente con una representación o imagen mental más o menos precisa de su organismo total. En otras palabras, se identifica con su Ego. Se trata de la imagen que el humano concibe de sí mismo de manera simbólica y que, aunque es consciente de que tiene un cuerpo, no se identifica en él:

Su organismo total queda así escindido en una “psique” desencarnada, el espíritu del mecanismo, y un “soma”, «pobre hermano asno», escisión en la cual el hombre se identifica directamente con la psique, la mente, el ego... Un hecho que deja traslucir cuando, en vez de decir «soy un cuerpo», dice «tengo un cuerpo». Siente que existe en su cuerpo y no como su cuerpo. Este nivel se identifica casi exclusivamente con una imagen mental de la totalidad del organismo psicofísico del hombre y, por ende, en él predominan los procesos intelectuales y simbólicos (Wilber, 1982: 112).

3. Nivel existencial

Este nivel está asociado a una configuración fundamentalmente social y cultural del ser humano, es pautado por un orden previamente establecido, lo que supone la filtración de preceptos básicos de la “persona”, es decir, de lo que ese ser “persona” se ha constituido de acuerdo a ciertas ideologías.

Los “límites superiores” del nivel existencial contienen las bandas biosociales, la matriz internalizada de las premisas culturales, las relaciones familiares y barnices sociales, así como instituciones sociales de tan difundida influencia como el lenguaje, la lógica, la ética, el derecho..., que actúan efectivamente de manera tal que colorean y moldean profundamente el sentido de existencia básico del organismo (Wilber, 1982: 111).

En este nivel existencial el hombre se encuentra en una aterrorizada huida ante la muerte, y de esta misma huida de la muerte resulta la creación de una imagen idealizada de sí mismo, que es el “ego”; pues el ego, al estar compuesto esencialmente de símbolos fijos y estables, parece prometer al hombre algo que su simple carne no le asegura: la evasión perdurable de la muerte, encarnada en imágenes estáticas. “La verdad del asunto, de acuerdo con la última teoría de Freud, es que la estructura peculiar del ego humano resulta de su incapacidad para aceptar la realidad, y específicamente la suprema realidad de la muerte” (Brown, 1959:159). De aquí que su identidad se desplace de su organismo psicofísico total a la representación mental que él tiene de ese

organismo, con lo que se crea el siguiente nivel importante del espectro: el nivel del Ego, el hombre identificado con una imagen simbólica de sí mismo que contrapone a su cuerpo mortal (1982:114).

4. El nivel de la mente

Este es el nivel más elevado, donde se logra en plenitud la disolución del Yo. En este nivel el hombre se identifica con el universo, el todo, o más bien él es el todo. De acuerdo con la psicología perenne, este nivel no es un estado anormal de la conciencia, ni siquiera un estado alterado de conciencia, sino más bien el “único” estado “real” de la conciencia, ya que todos los otros son esencialmente ilusiones. Este es, pues, el nivel de la Mente, de la conciencia cósmica, de la suprema identidad del hombre.

Ahora bien, si es verdad que el nivel de la mente es la única realidad, ¿qué pasa con los demás niveles anunciados? Ken Wilber hace esta pregunta y la respuesta la retoma de lo que ofrece la psicología perenne de acuerdo a la doctrina de “maya”.

Maya es cualquier experiencia o vivencia constituida por el dualismo o que tiene su origen en él (específicamente, en el dualismo primario de sujeto frente a objeto). De acuerdo con Deutsch (1969, p. 28), «maya es toda experiencia que está constituida por la división entre sujeto y objeto, entre el sí mismo y lo que no lo es, y que se sigue de ella». La psicología perenne declara que todo dualismo es no tanto irreal como ilusorio. [...] El hecho de dividir el mundo entre el que mira y lo mirado introduce una división sólo aparente y no real, dado que el mundo sigue siendo indistinto de sí mismo. En otras palabras, que el dualismo es ilusorio: parece que existiera, pero sigue estando vacío de realidad (1982: 112)

Los diversos niveles de conciencia (excepto el de la propia Mente) son productos de maya o el dualismo, deben existir solamente de manera ilusoria, en tanto que la realidad de cada nivel sigue siendo siempre la Mente. La filosofía perenne se refiere simbólicamente al dualismo o acto de separación original como la separación del cielo y la tierra, lo masculino y lo femenino, el Sol y

la Luna. Es importante señalar en este punto, de acuerdo a las palabras de Ramón Ramos, que “muchos han sido los que han abordado este tema con prejuicios, suponiendo que deben tomar partido por una u otra forma de entender al ser humano en una cultura como la occidental en la que, a pesar de los esfuerzos de muchos pensadores, aún no ha sido posible superar el dualismo cartesiano” (2008:01).

Estos preceptos son importantes al momento de reflexionar sobre la disolución del Yo, porque en ella, la línea que separa el sujeto del objeto, así como todo par que implique el dualismo, es difuminada. Grof nos dice sobre el dualismo:

“Si uno conecta con un período de la vida intrauterina en la que no existían perturbaciones, las experiencias están asociadas a un estado de conciencia beatífico en el que no existe la menor dualidad entre sujeto y objeto. Se trata de un estado «oceánico» carente de fronteras en el que no hay diferencia entre nosotros mismos y el organismo materno o el mundo externo que nos rodea” (Grof, 1994: 84).

Este dualismo primario separa al que mira de lo mirado, al sujeto del objeto, crea simultáneamente el espacio. Y en el nivel existencial se identifica exclusivamente con su organismo, tal como este existe en el espacio y en el tiempo. En el apartado anterior la modificación del tiempo y el espacio son las principales nociones que se alteran cuando se inicia un estado alterado de conciencia y transpersonal.

Es importante señalar que estos niveles del espectro de la conciencia que se ha abordado de acuerdo con Wilber, se funden y matizan infinitamente unos en otros y de ninguna manera es posible separarlos entre sí. Estos niveles son visualizados como un fenómeno del descenso espontáneo, al que asume como inherente en toda persona. Es, además, un análogo de las necesidades jerárquicas de Maslow; de acuerdo a la siguiente comparación: necesidades neuróticas (nivel de la sombra), necesidades básicas (niveles del ego y existencial) y metanecesidades (bandas transpersonales; ahí la Mente no tiene necesidades, porque fuera de ella no hay nada) (1982: 124).

Otro de los estudios sobre la teoría transpersonal consultados es el de Roger Walsh y Frances Vaughan. Para estos autores, un modelo transpersonal considera a nuestra conciencia

habitual inundada por un flujo continuo de pensamientos y fantasías que se ordenan en cuatro dimensiones principales, estos son: la conciencia, el condicionamiento, la personalidad y la identidad (1982: 75). Estas dimensiones son similares a los niveles que se acaban de reflexionar de acuerdo con Wilber, niveles de la conciencia que son ilusorias y por las que se pasan antes de llegar a trascender a un nivel mental.

Wals y Vaugman mencionan que psicologías tradicionales han definido el nivel de la identidad como un proceso inconsciente en el cual el individuo se asemeja a alguna cosa o siente como alguna otra persona. Las psicologías transpersonales y las orientales también reconocen la identificación externa, pero sostienen que la identificación con procesos y fenómenos internos (intrapésicos) es aún más importante. Aseguran que por lo general la mente está llena de estas ideas con las cuales nos identificamos sin saberlo, lo que hace obvio que el estado de conciencia habitual sea un estado en el que sea de hipnosis. Por ende, los pensamientos de los cuales todavía no se han desidentificado crean el propio estado de conciencia, “nuestra identidad y nuestra realidad” (1982: 82). Y, conforme se autodespojen de esas ilusiones preconcebidas, se alcanzará estar más lejos del “Yo” y se dará la disolución. Se cita al personaje de *La pasión según G.H.*, como ella misma lo expresa:

No era utilizando como instrumento ninguno de mis atributos como estaba yo en trance de alcanzar el misterioso fuego tranquilo de aquello que es un plasma; fue exactamente despojándome de todos los atributos, y continuando con mis entrañas vivas solamente. Para llegar a eso, abandonaba mi organización humana; para entrar en esa cosa monstruosa que es mi neutralidad viva (1964:pos.1070).

Ken Wilber dice que esta tarea del despertar puede considerarse, desde cierta perspectiva, como una desidentificación progresiva respecto del contenido mental en general y de los pensamientos en particular. Se trata de un proceso lento y arduo en el cual un refinamiento gradual de la percepción da como resultado que la percepción se vaya despojando de capas o niveles de identificación cada vez más sutiles. Esto representa un cambio de conciencia radical y duradero, conocido con diversos nombres, como iluminación o liberación. Como ya no existe ninguna identificación exclusiva con nada, queda trascendida la dicotomía yo/no yo, y la persona se

autovivencia a la vez como nada y todo que, al estar identificada al mismo tiempo con ningún sitio y con todos los sitios, en ninguna parte y en todas partes, su vivencia es la de haber trascendido el espacio y la ubicación.

En la medida en que las personas se encuentran en el estado de conciencia conocido como iluminación, se experimentan como pura percatación, como todo y nada, como el universo entero, incondicionado, inmutable, eterno y en unidad con todos los otros, se autovivencian también en su unidad con Dios. Aquí, Dios no implica ninguna persona o cosa que esté “fuera”, sino más bien la vivencia directa de ser todo lo que existe. En las profundidades más hondas de la psique humana, cuando se han abandonado todas las identificaciones limitadoras, la percatación no encuentra límites a la identidad y se autovivencia directamente como aquello que trasciende los límites del tiempo o del espacio, aquello a lo cual la humanidad ha llamado tradicionalmente Dios (1982: 86). Además, de acuerdo a lo que se ha visto hasta ahora, la trascendencia podría conllevar una identificación con el objeto o incluso con un estado líquido o gaseoso, fundirse en él, ser uno mismo.

Perdió la sensación de individualidad, su ego se disolvió y se transformó en todo lo existente. A veces esa experiencia era intangible y desprovista de contenido, otras, en cambio, iba acompañada de todo tipo de visiones beatíficas: imágenes arquetípicas del Paraíso, el cuerno de la abundancia, la Edad de Oro o la Naturaleza sin mácula. Se convirtió en pez nadando entre aguas cristalinas, fue mariposa revoloteando sobre las laderas de las montañas, se transformó en gaviota precipitándose sobre la superficie del océano. Fue océano, animal, planta, nube y, a veces, lo fue todo al mismo tiempo (Grof, 1994: 79).

La disolución del yo puede interpretarse como una fusión de sujeto y objeto que no implica pérdida de subjetividad, sino que más bien parece su extensión infinita. De acuerdo a Wilber, esta es una característica general de las bandas transpersonales que se puede traducirse en una suspensión de todos los dualismos. Esto incluye necesariamente los dualismos de la persona frente a la sombra, tanto como del ego frente al cuerpo. Al socavar estos dualismos se socava simultáneamente el basamento de las neurosis individuales, tanto del yo como existenciales. Es

decir, al reconocer en la propia identidad una profundidad que trasciende el propio ser individual y separado, una persona puede trascender más fácilmente sus neurosis individuales y separadas, pues así ya no se identifica exclusivamente con su solo sentimiento de ser separada y, por ende, ya no está atada exclusivamente a sus problemas puramente personales (1982:120)

Pero ahora, es en esta actualidad neutra de la Naturaleza y de la cucaracha y del sonido vivo de mi cuerpo como quiero conocer el amor. Y quiero saber si la esperanza era un compromiso con lo imposible. O bien si era una puesta al día de lo que es posible ya, y que no conozco ni tengo por causa del miedo. Quiero el tiempo presente que no tiene promesas, que es, que está siendo. Este es el núcleo de lo que quiero y temo. Este es el núcleo que jamás quise (Lispector, 1964. Pos. 954)

Una de las claves fundamentales de la enseñanza budista, y a la que aluden Walsh y Vaugman para comprender la trascendencia de la conciencia, es la “impermanencia”, que significa aceptar que todo cambia, que nada sigue siendo lo mismo. Darse cuenta de ello, dicen, puede convertirse en una de las principales fuerzas que estimula a los meditadores avanzados a trascender todos los procesos mentales y alcanzar el estado, inmutable e incondicionado, del nirvana. En este estado final de percatación pura, como ya no hay identificación con la mente, no hay sensación de estar identificado con el cambio. El tiempo es una función del cambio, y de esto resulta una experiencia de estar fuera del tiempo, o de trascenderlo, que se vivencia como eternidad, la eternidad del ahora inmutable, y a partir de esta perspectiva se percibe al tiempo como un producto ilusorio de la identificación (1982: 84). Esta nueva forma de percibir el tiempo intangible, inalcanzable o inmedible, G.H lo expresa de la siguiente manera:

porque mi alma es tan ilimitada que ya no es yo, y porque está tan allende de mí, siempre estoy lejos de mí misma, me soy inalcanzable como me es inalcanzable un astro. Me contorsiono para conseguir alcanzar el tiempo actual que me rodea, pero sigo lejana en relación con este mismo instante (1964: pos.1355).

Una persona en este estado se autovivencia como pura percatación en unidad con todo, sin ser con todo cosa alguna, cada persona se experimenta también como lo mismo que las demás personas. Si se parte de este estado de conciencia, las palabras con que los místicos proclaman que “somos uno” tienen perfecto sentido como experiencia literal. Si no hay nada que exista salvo el propio sí mismo, la idea de hacer daño a “otros” no tiene sentido alguno y se dice que una ocurrencia tal ni siquiera se da. En lo que se refiere a los otros, las expresiones naturales de este estado son más bien el amor y la compasión (1982: 85).

Yo, cuerpo neutro de cucarachas, yo con una vida que finalmente no me huye, pues por fin la veo fuera de mí; yo soy la cucaracha, soy mi pierna; soy mis cabellos, soy la franja de luz más blanca en el revoco de la pared; soy cada trozo infernal de mí misma; la vida en mí es tan insistente que si me cortasen en dos, como a una lagartija, los pedazos seguirían estremeciéndose y moviéndose. Soy el silencio grabado en una pared, y la mariposa más antigua revolotea y se me enfrenta: la misma de siempre. Desde el nacer hasta el morir, esto es lo que yo llamo humano en mí, y nunca moriré propiamente (1964: pos.709)

De acuerdo a los resultados que Stanislav Grof ha expuesto con sus investigaciones de experiencias transpersonales con LSD, dice que el denominador común de este grupo de fenómenos, por demás rico y ramificado, es la sensación que tiene el individuo de que su conciencia se expande más allá de los límites habituales del ego y de las limitaciones del tiempo y el espacio (1982: 138). Menciona las diversas experiencias o vivencias transpersonales que pueden suceder. Y agrega a ello que un grupo importante de vivencias transpersonales que se dan en las sesiones con LSD está constituido por los fenómenos que Jung designó con los nombres de imágenes primordiales, dominantes del inconsciente colectivo o arquetipos. En algunos de los arquetipos más universales, el sujeto puede identificarse con los papeles de la Madre, el Padre, el Niño, la Mujer, el Hombre o el Amante. Muchos papeles sumamente universalizados se perciben como sagrados, por ejemplo, los arquetipos de la Gran Madre, La Madre Terrible, la Madre Tierra, la Madre Naturaleza, el Gran Hermafrodita o el Hombre Cósmico. Los arquetipos que representan ciertos aspectos de la personalidad del sujeto, como

pueden serlo la Sombra, el Animus y el Anima o la Persona, también son bastante comunes en las sesiones avanzadas con LSD (1982: 140).

La transpersonalidad como estados límite superiores es un territorio apenas explorado. En este campo primero habría que establecer qué exactamente es lo que constituye una personalidad de orden superior. Para Ken Wilber, aquellos que han considerado este problema han sugerido que los místicos y sabios más grandes del mundo (Buda, LaoTse, Sócrates, Aurobindo) representan algunas de las etapas realmente supremas de la evolución humana. “Bergson dijo exactamente lo mismo, y también lo expresaron así Toynbee y Tolstoi, James y Schopenhauer, Nietzsche y Maslow”. Según Wilber, si tales estudios de los estados superiores se suman los estados/niveles inferiores e intermedios que la psicología occidental ha estudiado y descrito tan minuciosamente, se llegaría a un modelo bastante bien equilibrado y amplio del espectro de la conciencia (1982: 147).

Respecto a ello y con la intención de abarcar todos los niveles transpersonales posibles en que se da la disolución del Yo, en las páginas que siguen se propone un breve estudio desde la óptica de la psicopatología de la conciencia del Yo, de acuerdo a Ramón Ramos (2008). Para este autor, algunas palabras como alienación, autismo, desrealización, onirismo, automatismo, disociación, se ajustan a las vivencias de unos personajes carentes de una identidad en un mundo para el que no encuentran un significado. Las preocupaciones en torno a la conciencia moral o la esencia del hombre o el recurso a las tipologías, dejan paso a unos personajes que se enfrentan al peligro de la desintegración de la conciencia (2008:2). Uno de estos ejemplos que traducen en mayor medida una desestructuración de la conciencia por afectación de las dimensiones en un nivel inferior se muestra en un fragmento del relato de Edgar Allan Poe, *La caída de la casa Usher*. En este cuento el narrador relata su estadía en la casa de su amigo Roderick Usher quien lo llama a su lado al hallarse aquejado de un extraño desorden mental. Se muestra la cita de acuerdo a Ramos:

Recuerdo bien que las sugerencias nacidas de esta balada nos lanzaron a una corriente de pensamientos donde se manifestó una opinión de Usher que menciono, no por su novedad (pues otros hombres han pensado así), sino para explicar la obstinación con que la defendió. En líneas generales afirmaba la sensibilidad de todos los seres vegetales. Pero en su desordenada fantasía la idea había asumido un carácter más audaz e invadía, bajo ciertas condiciones,

el reino de lo inorgánico. Me faltan palabras para expresar todo el alcance, o el vehemente abandono de su persuasión. La creencia, sin embargo, se vinculaba (como ya lo he insinuado) con las piedras grises de la casa de sus antepasados. Las condiciones de la sensibilidad habían sido satisfechas, imaginaba él, por el método de colocación de esas piedras, por el orden en que estaban dispuestas, así como por los numerosos hongos que las cubrían y los marchitos árboles circundantes, pero, sobre todo, por la prolongación inmodificada de este orden y su duplicación en las quietas aguas del estanque. Su evidencia -la evidencia de esa sensibilidad- podía comprobarse, dijo (y al oírlo me estremecí), en la gradual pero segura condensación de una atmósfera propia en torno a las aguas y a los muros. El resultado era discernible, añadió, en esa silenciosa, mas importuna y terrible influencia que durante siglos había modelado los destinos de la familia, haciendo de él eso que ahora estaba yo viendo, eso que él era. Tales opiniones no necesitan comentario, y no haré ninguno (2008:3).

En la hipocondría de Usher, a juicio de Ramos, aparece una perturbación de las dimensiones básicas de la conciencia acerca del propio yo que lo imposibilita para ejercer su libre albedrío al sentirse ligado al destino de la casa. Usher asimila su existencia a la de las piedras que conforman la casa y la vegetación que crece sobre estas, al prestarles a estas ánimas se la resta a sí mismo. Hay una afectación de su identidad como individuo (ya no es él sino que es un momento de su linaje, su identidad no le pertenece, ha sido modelada por la influencia de la casa a lo largo de los siglos), él, su hermana gemela, también enferma, y la casa son la misma cosa. La perplejidad ante esta vivencia lo conduce a la inmovilidad, a la espera, al aislamiento, esas piedras a las cuales atribuye conciencia han sustituido a su propio yo.

Otra de las obras a las que recurre Ramos para ver personajes que experimenta una disolución del Yo en estados alterados de conciencia es *La metamorfosis*. De entrada, se podría asegurar que en las primeras páginas de la novela se producen lo que algunos han interpretado como la toma de conciencia de su verdadera identidad por parte del protagonista, “un viajante que ha consagrado todos los esfuerzos de su vida a no defraudar a su familia, que ha sacrificado

sus deseos a la sumisión a su padre y a sus jefes lo que lo ha transformado finalmente en lo que es: un insecto”. Según Ramos, esta interpretación haría pensar en la preservación de las dimensiones básicas de la conciencia del yo: existe una coherencia, una continuidad, una preservación de la identidad. Lo que parece una transformación del modo de ser es simplemente un descubrimiento, lo que está afectado es la imagen de sí mismo, la ruptura se produce por la súbita aparición en la conciencia de este conocimiento sobre sí mismo en el devenir de la historia del personaje. Pero invita a hacer una lectura un poco distinta e interpretar que lo que le sucede a Gregorio Samsa es una verdadera transformación, una degeneración completa de la persona, que realmente se va invistiendo de una conciencia animal. Tanto para él como para los demás protagonistas, lo que va quedando son los instintos y los comportamientos propios del insecto en que se ha transformado. Samsa deja de ser él y todo vestigio de su vida anterior se va alejando, se opera el cambio más desgarrador, ya no es capaz de comunicarse y todo lo que sale por su boca no son más que unos sonidos desagradables e ininteligibles, con la pérdida del lenguaje el personaje queda confinado a una vivencia autística y desrealizada de una existencia que ha perdido cualquier significación y que debe extinguirse (2008: 5).

Para efectos de esta reflexión y en consecuencia del análisis de acuerdo Ramón Ramos, se cita nuevamente al personaje de G.H que, aunque no está habitada en un insecto, nos habla de la desintegración humana (interpretada aquí como disolución del Yo) y de la transformación que siente a partir de verse frente a una cucaracha:

Es que, por el momento, la metamorfosis de mí en mí misma no tiene sentido alguno. Es una metamorfosis donde pierdo todo lo que tenía, y lo que tenía era yo; solo tengo lo que soy. Y ahora, ¿qué soy? Soy: estar de pie ante un espanto. Soy: lo que he visto. No entiendo y temo entender, la materia del mundo me espanta, con sus planetas y sus cucarachas (1964: Pos.720).

La disolución del Yo, como se ha podido observar, se trata del proceso de despojamiento de nuestra “persona”-o lo que creemos de ella-. En los ejemplos que se han planteado, la disolución del Yo se traduce como la disolución del sujeto, el despojo de sí o la despersonalización, que se dan en experiencias límite de autorrealización o, en caso contrario, en experiencias límite en donde los personajes se encuentran en una profundidad decadente u oscura, tal que por eso

mismo experimentan una disolución de identidad. La disolución de Yo significa trascender al nivel mental. Es una experiencia transpersonal en la que la disolución del yo implica borrar la línea que separa al sujeto del objeto y entregarnos a una sensación de unidad mucho mayor.

3.5 LA TRANSPERSONALIDAD EN LOS PERSONAJES POSMODERNOS DE LA DRAMATURGIA HÍBRIDA

NOTA INTRODUCTORIA

Los tipos de transpersonalidad que se pueden experimentar, así como las características de estos estados no ordinarios de la conciencia, se analizarán en los personajes de algunas dramaturgias híbridas de la posmodernidad. Las obras que se abordan son *DHL* de Luis Eduardo Yee y *El misterio de Abel Brockenhaus* de Martín Zapata. En la primera se trata del personaje Félix, narrador y protagonista de la historia; en la segunda, de Abel Brockenhaus y de Caín, su sombra.

En relación a la estructura y el estilo dramático de estas obras, en *DHL* es más evidente el recurso narrativo apoyado en el personaje; de manera más tradicional es presentada la obra de Zapata, puesto que está regida en su totalidad por el sistema dialogal, aunque se puede notar que algunos son parlamentos narrados y en otros momentos las acotaciones cruzan la simple función informativa y tienden a la narración. En el caso de Zapata, se tomaron en cuenta sus obras *Soneto para dos almas en vilo* y *Camino a Ford Collins* para dialogar con la que en primer lugar se seleccionó para el análisis, debido a que entre las tres comparten características que tienen que ver con la transpersonalidad y que se presenta en siguientes páginas.

En ambas obras, tanto en la de Luis Eduardo Yee como en la de Martín Zapata, se muestran sus personajes complejos y psicológicamente enriquecidos. Los estados transpersonales que experimentan se dan de diferente manera y son también distintos en cuanto a sus características.

3.6 LA TRANSPERSONALIDAD EN EL PERSONAJE FÉLIX DE LA OBRA *DHL* DE LUIS EDUARDO YEE

El sueño es la puerta más pequeña para penetrar en el santuario más recóndito y profundo del alma y acceder a esa noche cósmica primordial en la que descansa desde mucho antes de que existiera un ego consciente y que se extiende mucho más allá de lo que el ego consciente podrá jamás alcanzar.

Carl Gustav Jung

Dentro de las primeras características de un estado de conciencia alterado para dar paso a una transpersonalidad se ha dicho que se experimentan los cambios en el flujo del pensamiento, en la percepción de la realidad y a nivel físico emocional, esto se traduce por sobre todo en la alteración del tiempo y el espacio que en nuestra realidad inmediata se tienen por establecidos, y esa es la “estabilidad” en la tierra. En un estado alterado de conciencia -poco importa si se haya llegado ahí a través de una droga, de una meditación o, incluso, de los sueños- es relevante saber cómo se experimentan los cambios de la percepción del tiempo y el espacio, qué tipo de sensación se percibe en el nivel temporal y en el espacial. En este sentido, como se anotó anteriormente, en una transpersonalidad la relevancia de estos conceptos se pierde y adquiere mayor importancia la subjetividad del que lo experimenta. En la obra *DHL* de Luis Eduardo Yee, el personaje protagonista nos recibe con el relato de un sueño, un estado de conciencia alterado en donde experimenta una transpersonalidad. Ahí, el personaje, quien se llama Félix, no pierde la percepción de la espacialidad ni del tiempo, sino que tal percepción se ve alterada:

Seguramente voy a más de 160 kilómetros por hora. El proceso de convertirme en un papalote abandonado al aire está por terminar. Lo que comenzó con la transformación de mis huesos en delgados palitos de madera y siguió con la conversión molecular de todos mis órganos internos en papel china de colores brillantes está por entrar en su etapa final. Siento como mis uñas, pestañas y cabello comienzan a mutar en pequeñas y hermosas formas que adornarán mi esbelta figura de papalote mientras recorro a velocidades

encabronadas todas las delegaciones, estados, municipios, países y continentes de todo el jodido mundo. Veo pasar las cosas cada vez más rápido, cada vez más lejos, cada vez más pequeñas. Por un momento me da miedo estrellarme contra un avión, pero una humedad asquerosa me distrae. Nunca me ha gustado la humedad.

En el primer apartado de este capítulo, de acuerdo con Huxley, el cambio que se da al entrar a un estado de conciencia alterado, sucede en el plano objetivo y, es importante volver a decirlo, no se pierde el sentido del tiempo ni del espacio, sino que se altera y lo que se pierde es la relevancia de sus conceptos. En el personaje que comienza la obra *DHL* con el relato de su sueño, se nota claramente en la primera oración cómo el sentido del tiempo está presente, el personaje siente ir a una velocidad de 160 kilómetros por hora, pero se trata de un estado del tiempo alterado, es imposible que suceda en el plano objetivo, esta apreciación anormal del tiempo sólo puede suceder en el plano transpersonal, así, el personaje recorre a gran velocidad todo el mundo. Grof señala que en las dimensiones transpersonales de la conciencia se puede crear y experimentar un número ilimitado de tiempos y de espacios, que en esos mundos un segundo puede ser una eternidad y que existen diferencias sutiles en las que experimentamos la desaparición de estas fronteras. Con esto se recalca que el cambio de percepción no anula la categoría de espacio ni de tiempo, sino que la mente se interesa más en el ser y el significado. Si notamos, en la cita anterior, el personaje describe en el relato la mutación que experimenta. A esta transformación que deberíamos traducir en fusión con algo más para llegar a un estado de unidad, se ha visto en el primer apartado de este capítulo como segunda característica al momento de experimentar la transpersonalidad. Significa, en palabras de Grof, una “experiencia cósmica” y se caracteriza por “carecer de contenido y abarcar, al mismo tiempo, a todo lo que es” y se puede sentir que se carece de ego y experimentar que la conciencia se ha expandido hasta llegar a englobar a todo el universo. En el relato del personaje de *DHL*, se observa una transformación de sus “órganos físicos” para convertirse en papalote, y en este estado siente abarcar a todo el mundo: “Siento como mis uñas, pestañas y cabello comienzan a mutar en pequeñas y hermosas formas que adornarán mi esbelta figura de papalote mientras recorro a velocidades encabronadas todas las delegaciones, estados, municipios, países y continentes de todo el jodido mundo”.

De acuerdo con Grof, a veces estas experiencias pueden remontarse muy atrás en el tiempo y referirse a episodios de la vida de nuestros ancestros —humanos o animales— y secuencias y flashbacks kármicos procedentes de otros períodos de la historia humana. En otras ocasiones, se puede trascender las fronteras que nos hacen sentir separados del resto del mundo y llegar a fundirse con personas, grupos, animales, plantas, e, incluso, procesos inorgánicos. La conciencia puede trascender el tiempo y el espacio, “cruzar la frontera que nos separa de otras especies animales, experimentar procesos propios de reinos vegetales y minerales e incluso adentrarse en realidades mitológicas que anteriormente ignorábamos” (1994: 47). En este sentido, vemos en la narración de este primer sueño que el personaje trasciende en una experiencia que implica un proceso de conversión a algo inorgánico, un papalote. En el relato de otro sueño, Félix describe el proceso de trascender -que implica una desintegración- y de experimentar un proceso de unidad con una gota de agua.

Se siente frío. Mucho frío. Al mismo tiempo arde todo. Todas las partes de mi cuerpo están separadas. Es asqueroso. No puedo juntarme, hacerme bolita, no puedo sentir el peso de mi cuerpo porque todo está separado. Veo a mi alrededor y lo comprendo: soy vapor. Es como humo o algodón, soy parte de una maldita nube. Todo a mi alrededor es gris y sigue ardiendo mucho. Arde pero hace frío. Tengo un poco de miedo. ¿Qué me está pasando? Me siento mareado. Es como si sudara, pero no sudo, no tengo brazos, ni axilas, estoy en medio de una maldita nube gris y soy parte de ella. Dejó de arder. Como por reflejo me hago bolita, me enconcho, como cuando escuchas un ruido muy fuerte o ves que algo muy grande está a punto de caerte encima, pero es una estupidez, ya sé que soy vapor o humito en forma de algodón. ¡Espera! Sí me muevo. Sí puedo juntarme, hacerme bolita... ¡Putamadre se siente húmedo! ¡No por favor! ¡No! Soy una pre-gota en el proceso de convertirme en una gota. Se siente fresco. Todavía tengo frío. Cada vez más fresco. Mucho más frío. Decido cerrar los ojos. Con los ojos cerrados empiezo a sentirme solo, no me asusta, es una sensación a la que estoy acostumbrado. La soledad es muy útil. No pierdes el tiempo intentando caerle bien a alguien más. Caer. Mierda. Eso es. Estoy empezando a caer como gota. Ahora definitivamente no quiero abrir los ojos. Lo hago por un instante y todo

sigue siendo gris, pero sin vapor o humito. Ahora estoy rodeado de miles, millones de gotas iguales a mí. No es tan malo, somos como un gran ejército, miles y miles de organismos iguales yendo hacia la misma dirección: el piso.

Se haya en esta cita, una metáfora de la vida, cuyo final es la revelación de que no hay un solo gran sentido. Héctor Cortés Mandujano (2016) en su obra *La divinidad del monstruo* menciona: “no existe la vida en un sentido general, no existe la vida viviéndose y no hay la gran vida, sino viditas, en diminutivo, gente que transita en el tiempo”. En *DHL*, como Félix experimenta esa sensación en su sueño, se convierte en una gota pero a su alrededor se da cuenta que hay muchas gotas como él y que todas tendrán el mismo final, el piso; el significado en la realidad, se podría atribuir al destino de la muerte. Esta metáfora refiere a lo que ya se ha mencionado antes sobre la unidad con un todo, esa sensación de sólo ser parte de algo más grande y que se experimenta en un estado transpersonal cósmico.

Contrario al tipo de transpersonalidad “cumbre” que experimenta el personaje de *DHL* cuando es un papalote volando a gran velocidad y recorriendo el mundo, en esta segunda experiencia que relata, hay un sentido de desintegración, de miedo, un viaje de introspección que le hace sentir solo y en una atmósfera gris. Félix ha confesado antes que la humedad le es asquerosa y en este segundo sueño es así como se describe, con una sensación que le es repugnante y que en consecuencia sufre. “Desperté en un cuartito frío y oscuro. Olía a humedad. Qué asco. Nunca me ha gustado la humedad. Todo huele feo, te sientes pegajoso, es asqueroso”. De acuerdo a lo planteado en las características y elementos del estado transpersonal, se podría resumir que, en el segundo relato de esta obra, el proceso de desintegración y unidad, del estado gaseoso a la transformación de una gota, el personaje vive una experiencia de caos y desequilibrio. De acuerdo a Grof, esta experiencia se vive con un miedo que se acompaña con un sufrimiento físico y emocional. Sin embargo, aunque el personaje reconoce y expresa tener un poco de miedo al principio, después no se identifica así, debería sentir miedo, él mismo lo dice, pero no lo siente.

¡Carajo! Ahora sí debería estar asustado. Debería estar paralizado de miedo por el hecho de saber que en cualquier momento caeré directamente en el piso de algún lugar. Lo más seguro es que me desintegre y sea muy doloroso,

pero no tengo miedo. Eso es lo más raro. No tener miedo. Menos mal que sé hacia donde voy. Sé cual es mi destino como gota. Soy como un paquete, no tengo que hacer nada para cumplir con lo que vine a hacer a este jodido mundo. Con todo y todo me niego a voltear hacia abajo. Debería estar paralizado, pero no tengo miedo. Eso es lo más raro.

Aunque el miedo desaparece del estado en que se encuentra el personaje, la sensación de desintegración acompañada de dolor está presente y, como se ha dicho, estas características forman parte de una etapa del estado transpersonal de caos y desequilibrio. Por otra parte, se puede notar que el personaje filtra cierta conciencia de su ser “persona”, lo que sugiere que la transpersonalidad no está realizada completa y plenamente, sino que por momentos la conciencia “ordinaria” del personaje se filtra, cuando expresa, por ejemplo, sentirse como un paquete; si bien, Félix es un repartidor de paquetería y esta información es revelada de manera “impostora” en el estado de “conciencia” que vive; por lo que se podría deducir que este estado transpersonal se ve interceptado por el nivel que está asociado a una configuración fundamentalmente social y cultural del ser humano, que, de acuerdo con Grof, pertenece al nivel existencial y es pautado por un orden previamente establecido, lo que supone la filtración de preceptos básicos de la “persona”, es decir, de lo que ese ser “persona” se ha constituido de acuerdo a ciertas ideologías.

Otro elemento importante de las características del estado transpersonal del personaje Félix en la obra *DHL* ha sido la disolución del Yo en el nivel de la sombra y del ego, el personaje se diluye para ser alguien más. Fuera de sus sueños, Félix es un personaje que es empleado como repartidor de paquetería en la Ciudad de México, un antigregario que le teme a las alturas, como él mismo lo expresa, no aspira a trascender:

Por eso elegí mi trabajo. No debo esforzarme. Todo está escrito, todo perfectamente planeado para que alguien como yo, con un intelecto limitado, llegue única y exclusivamente a ejecutar, seguir el plan, mirar el instructivo, recorrer la vereda, y entonces todo funciona. Hemos personas así. Hemos algunos... la mayoría, que no aspiramos a ser genios, ni siquiera nos lo preguntamos. Acepto mi condición de homo sapiens nivel 1 y soy feliz ejecutando una tarea que cualquier chimpancé entrenado podría realizar.

Pero, en un estado transpersonal inducido a través de sus sueños, Félix no teme a las alturas (lo que se podría traducir como la presencia de su alter ego y por ende, una especie de sombra) y llega a trascender incluso descubriendo una verdad más grande. En la siguiente cita se descubre el paso de su “persona” en el nivel existencial hacia el nivel de la mente. El Yo en el nivel existencial, como ya se mencionó, está asociado a una configuración fundamentalmente social y cultural del ser humano y es pautado por un orden previamente establecido, lo que supone la filtración de preceptos básicos de la “persona”. El personaje es consciente de su miedo a las alturas y advierte que, en su estado alterado de conciencia, que es el paso al nivel de la mente, ese miedo desaparece.

Empecé a soñar que volaba, que flotaba o que caía por el aire y no me daba miedo. Es raro porque las alturas siempre me dan miedo, pero así es en los sueños. Sin miedo.

En otro momento, se observa a Félix en un estado de unidad cósmica cuando narra que se le ha revelado algo inconmensurable. De acuerdo con Grof, en este estado suele experimentarse la posibilidad de acceder de manera directa, inmediata e ilimitada a el conocimiento o sabiduría del universo, que en sencillas palabras se trata de una especie de revelación sobre la naturaleza de la existencia. Estas sensaciones suelen ir acompañadas de la certeza de que este conocimiento es mucho más valioso y “real” que las creencias y percepciones que se sostienen y se comparten en la vida cotidiana (1994:89).

Es mucho más hermoso de lo que imaginas. No sé nada de astronomía, ni de cosmología, pero entendía que las moléculas de mi cuerpo y las moléculas de los cuerpos de todos los humanos se habían generado en estrellas de alguna antigua generación. Era obvio eso que dicen de que somos polvo de estrellas. Nunca había entendido el significado de la palabra “asombroso”. Ahora sí.

Lo que se indaga con los estados transpersonales es la conciencia, puesto que es en la mente donde suceden estas experiencias. De acuerdo con Iribas, siguiendo a James, apunta que lo que se encuentra al indagar en la consciencia son solo experiencias: “Supongamos que [...] se abole

el dualismo ontológico básico y que lo que existe es solo el contenido [...] de la consciencia”; la realidad fundamental consiste en “experiencias puras” (2017:47). Y con experiencias, lo que se intenta sugerir es que se trata de una serie de momentos que surgen y se desvanecen, como lo ha dicho Maslow. Porque “la consciencia fenomenológica es un proceso en curso, de contenidos siempre cambiantes, y de ninguna manera un ente sustantivo” (2017:48). De acuerdo con esto es importante recalcar la condición efímera de estas experiencias puesto que en tales estados el deseo que pudiera tener el personaje como parte de lo que fundamentalmente lo caracteriza, se diluye, aunque podría darse el caso que el deseo del personaje sea precisamente trascender y no desear nada más, un ejemplo ideal de este caso es una de las narraciones de Juana, en la obra *Reflejos de ella*, de Fernanda del Monte:

No deseo más esto, deseo poder estar a lado de su cuerpo, sentir su ser entrar en mí, desaparecer a través del ardor de mi cuerpo con el suyo, odio mi destino de palabras y letras, odio mi destino donde no hay hombre, donde es cristo mi profeta. No lo entiende. Yo no quiero más esto, esto ha sido impuesto, yo lo quise primero pero después ya no quise, nada, sólo mirar el atardecer, pero el tiempo nos pone en lugares cada vez más arriba, esperan de mí esto y más, pero yo lo que quiero es no ser vista, es poder impregnarme, preñarme, dejar de pensar un segundo, sentir en el vientre otra cosa, no ser madre, qué gran infortunio.

Juana desea trascender y que Dios se funda en ella, es, como ya se ha visto, un deseo de experiencia transpersonal mística. Ya se ha analizado esta obra en el capítulo anterior, se abordaron las narraciones impersonales del personaje, pero Juana también se encuentra en un delirio, en un estado alterado de la conciencia y, como se expresa en la cita, desea despojarse de lo que se le ha impuesto en la vida y sólo ver el atardecer y dejar de pensar. Este ejemplo es algo frecuente en las dramaturgias híbridas posmodernas, puesto que el deseo de un personaje en la dramaturgia tradicional ha sido generalmente terrenal, en Hamlet por ejemplo, quizás sea la venganza, y la tensión precisamente está en realizarla o no, resumida en la frase ya famosa que expresa Hamlet “ser o no ser”; aunque, al tratarse de una de las más grandes obras de la tragedia, la polémica y otras conclusiones no faltarán. Para un personaje dramático es sumamente

relevante el deseo, puesto que tal deseo es lo que sostiene la tensión dramática. Por lo tanto, Félix es un personaje posmoderno porque no tiene deseo por la vida, sin embargo, si estuviera durante toda la obra en un estado transpersonal, la historia simplemente no podría sostenerse, como sucede en *Reflejos de ella*, cuya riqueza dramática no está en la historia sino en lo que a cada poco pronuncia el personaje. Pero, si se observa con detalle en *DHL*, se trata de un personaje que, aunque aparentemente no desee nada y se conforme como un individuo promedio, hay dos miedos que lo mantienen, perder el control de su trabajo y perder a su amada. Dos pilares que lo mantienen sobreviviendo y que, por lo tanto, es lo que se podría traducir por el deseo que mantiene su carácter dramático:

Me di cuenta desde que era niño que dada mi constitución física, mi capacidad intelectual, mi fobia por las alturas y mis recursos económicos me costaría mucho trabajo sobresalir en el mundo, así que decidí ser un ciudadano promedio rozando los límites de lo mediocre. Me esforzaba lo suficiente como para no reprobar las materias y lograr así mi única e inamovible meta escolar que fue terminar la preparatoria. Busqué un trabajo que pudiera realizar fácilmente y nunca he tenido ambición por conocer otras cosas que no sean las que me rodeaban. [...]

La verdad es que lo único que podría ser una desgracia para mí son dos cosas: Que un día me despertara y toda Isabel la Católica desapareciera, que se la hubieran llevado los extraterrestres y entonces no tuviera un sector en donde entregar paquetes, y la otra que Rosa terminara conmigo. Estoy seguro de que lo primero nunca pasará y de lo segundo me gusta pensar que nunca pasará.

Félix como personaje posmoderno, en una observación introspectiva de sí, no tiene aspiraciones, se conforma con sobrevivir, aunque en el desenlace de *DHL* busque algo que le dé sentido a su vida. La obra es fabular por la historia que mantiene y la tensión dramática está apoyada en el miedo a perder lo más importante que tiene. Esto se traduce, finalmente, en el deseo del personaje.

3.7 LA TRANSPERSONALIDAD EN LOS PERSONAJES DE LA OBRA *EL MISTERIO DE ABEL BROCKENHAUS* DE MARTÍN ZAPATA

El paraíso es real, es un paraíso matemático y espiritual. Un paraíso que está al alcance de mi mano. Un solo paso es necesario, entonces, viviré la dicha de ser una entidad perfecta, acorde a los límites de la pureza humana. Soy Abel Brockenhaus, el último de los alquimistas, y mi decisión está tomada.

Martín Zapata

En el estado transpersonal se experimentan distintas sensaciones características de las diversas etapas, la disolución del Yo es una de ellas. Esta experiencia tiene que ver con un despojamiento de sí. Ken Wilber subraya que el espectro de la conciencia es una aproximación pluridimensional a la identidad del hombre; para ello lo divide en niveles marcados por un sentimiento de identidad individual diferente y fácilmente reconocido, que a través de varias gradaciones o bandas desciende desde la identidad suprema de la conciencia cósmica hasta el sentimiento de identidad drásticamente reducido que se asocia a la conciencia del yo. En este caso, como primer momento, el interés está en indagar en el nivel de la sombra, que corresponde a la parte “oscura” e indeseable del ser humano, y que de acuerdo con Wilber tiene que ver con la supresión que realiza el sujeto al seleccionar ciertas partes de su psique para identificarse como lo que comúnmente llamará su “persona”. En ciertas circunstancias, el hombre puede alienar diversos aspectos de su propia psique, desidentificarse de ellos y reducir así su esfera de identidad a sólo partes del ego, a las cuales podemos referimos con el nombre de “persona”. En este nivel el hombre se identifica con una imagen de sí mismo empobrecida e inexacta, mientras que el resto de sus tendencias físicas, o sea, las consideradas demasiado dolorosas, “malas” o indeseables, quedan alienadas como contenidos de la sombra (1982: 112). En la novela de Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* se observa el dualismo que habita en una conciencia que, debido a sus características, se trata de dos personalidades opuestas, el Yo y la sombra. En este caso el Yo, es decir, la persona, es el doctor Jekyll, es él quién sospecha, conoce y después

reconoce su otra personalidad, tan diferente de su ser persona, es decir, Mister Hyde. Como se expresa en el siguiente extracto de la novela, es sólo a partir de la ciencia que el Dr. Jekyll puede trascender, tener una experiencia mística, para descubrir a su sombra.

[...] Y sucedió que mis estudios científicos mismos, que estaban encaminados hacia lo místico y lo trascendental, arrojaron una intensa luz sobre la conciencia que yo tenía de la guerra permanente que sostenían las dos partes de mi yo. De esta manera me fui acercando todos los días, y desde ambos extremos de mi inteligencia, a la verdad cuyo parcial descubrimiento me ha arrastrado a un naufragio tan espantoso: que el hombre no es realmente uno, sino dos. Y digo dos, porque al punto a que han llegado mis conocimientos no puede pasar de esa cifra. Otros me seguirán, otros vendrán que me dejarán atrás en ese mismo camino; y me arriesgo a barruntar que acabará por descubrirse que el hombre es una simple comunidad organizada de personalidades independientes, contradictorias y variadas.

Inspirada en esta novela, la obra *El misterio de Abel Brockenhaus* de Martín Zapata aborda la relación del personaje y su sombra, llamados Abel y Caín. Y al igual que ella, el protagonista, acude a la ciencia para hacer que se manifieste ese otro yo que habita el mismo cuerpo, pero que no comparte sus aspiraciones. Para entrar al estado alterado de conciencia opta por una droga: “bastaron tres gotas de terbio disueltas en ácido de cobre para comprobar de vieja hipótesis de que el hombre no es uno, sino dos”. Aldous Huxley ofrece información sobre el proceso del cambio ordinario de la conciencia a través de la droga de la mescalina, en este sentido se observa en la obra de Zapata que es Caín, la sombra, quién le revela a Abel, el personaje principal, que siente en su cuerpo dolor y otros cambios, Abel le hace saber que son los efectos de la droga, efectos relacionados a lo que, de acuerdo con Huxley señala por la ingesta de una droga. Por otra parte, al igual que en la novela de Stevenson el personaje aquí se enfrenta a su sombra, y aunque es esa parte que le es repugnante, es capaz de reconocerlo. Abel es médico, igual que Hekyl, y, como conocedor de la medicina decide inducirse a una alteración de su mente para poder enfrentarlo y entonces sí, desecharlo de su conciencia.

Abel: ¿Estás aquí?.. Esta sangre infecta que recorre mi cerebro... ¿eres tú? Este olor... esta nauseabundo olor... ¿es tuyo o es mío? ¿Soy yo mismo el que supura podredumbre o es tu presencia inmunda que por fin se manifiesta? ¿Tenía razón o siempre estuve equivocado?.. Mi columna se retuerce, mis costillas se clavan en mi carne como navajas...¿eres tú?.. ¡Contesta, maldito engendro!

En su mismo cuerpo, aparece Caín.

Caín: La noche... el frío...

Abel: ¿Hablaste?

Caín: Mis uñas rotas...

Abel: ¡Lo sabía!

Caín: ¿En dónde estoy?

Abel: Esta es mi casa... aquí vivimos.

Caín: ¿Quién eres tú?

Abel: Abel... Abel Brokenhaus.

Caín: Mis venas...

Abel: ¿Qué tratas de decirme?

Caín: Me duele el cuello.

Abel: Son efectos secundarios; vómitos, visión borrosa, alteración del equilibrio...

Caín: ¿Somos dos?

Abel: ¿Te sorprende?

Caín: Nunca te había visto.

Abel: No, ni yo a ti, pero desde hace muchos años comencé a sospechar de tu existencia. Hoy que te conozco, confirmo la validez de mis teorías: bastaron tres gotas de terbio disueltas en ácido de cobre para comprobar la vieja hipótesis de que el hombre no es uno, sino dos.

Como sugeriría Jung, los sueños como sistemas dinámicos e interactivos, pueden arrojarnos cierto conocimiento, como se ha visto en la obra de Luis Eduardo Yee. Pero, según la teoría que Grof ha desarrollado, estos estados pueden alcanzarse con técnicas de meditación, incluso, siguiendo a Maslow puede suceder en un momento ordinario y cotidiano, aunque se trate de instantes fugaces, pero serían momentos de autorrealización. En esta obra es como la experiencia de Huxley porque es a través de una sustancia que el personaje logra esa transpersonalidad, como el mismo Abel le anuncia a su sombra “la luz de la ciencia te descubre y puedo verte en tu exacta proporción...” Lo que se ve en el desarrollo de la obra es el dilema de estas dos personalidades habitando en el mismo cuerpo, pero, más allá de la lucha que mantendrán hasta el desenlace, también se observa a dos seres profundamente opuestos independientes y el aborrecimiento de la “persona” hacia su sombra, de Abel hacia Caín, y no al revés. Es el Dr. Brockenhaus quién está decidido a realizarse una autocirugía cerebral para quitarse de la conciencia a Caín.

Abel: Aquí estás, puedo ver la maldad en tu mirada, eres otro, otro dentro de mí. Toda mi vida he sufrido por tu culpa. Desde que era adolescente padecí de tus oscuros instintos. Sospechaba de tu existencia, pero no podía comprobarla. Vivíamos mezclados, como cualquier ser humano, fundidos en una amalgama siniestra, condenados a vivir en una eterna contradicción. No podía verte, ni tocarte, ni escuchar tu voz. Sin embargo, sentía tu presencia y era víctima de tu maligno influjo. Me torturabas día y noche con imágenes horrendas que aparecían en mi mente sin que yo pudiera impedirlo. Vivía angustiado. Una noche todo cambió: descubrí la fórmula química que me permitiría conocerte.

La transpersonalidad en el personaje de Abel no llega a estar en el último nivel del espectro de la conciencia que señala Wilber, el nivel de la mente, porque en él no hay dicotomía, la dualidad no existe, se alcanza la unidad cósmica. Aunque, como se ve más adelante, sí desea alcanzarlo. En el nivel que está Abel es el de la sombra, en el que sí existe un dualismo. Pero también, se podría decir que cruza el nivel existencial; el otro ser, Caín, le revela a Abel sus oscuros instintos, sus profundas pasiones y no le permite ser feliz, realizarse como persona, como quiere ser, entonces se trata del nivel en el que se filtran preceptos sociales y culturales, el personaje no se deja ser con su sombra, sino que intenta reprimirla para realizarse como lo que según él es. De acuerdo con Wilber: los “límites superiores” del nivel existencial contienen las bandas biosociales, la matriz internalizada de las premisas culturales, las relaciones familiares y barnices sociales, etcétera. En un punto avanzado de la obra, Abel duda de su persona, como si en realidad fuera consciente del nivel existencial que le moldea y predispone lo que ha construido como su ser “yo”.

Abel: Caín, si tú eres mi alma... ¿Qué soy yo entonces? ¿Sólo ideas? ¿Sólo un espejismo, una creación de mi propio intelecto?... Sí, el hombre es una invención del hombre... en realidad, no somos nada.

Pero antes de que Abel pueda observar detenidamente lo que ha construido como su persona y dudar de ella como totalidad y esencia, existen varios momentos en la obra en los que se puede observar la dicotomía a través de Abel rechazando su oscuridad y aferrándose a la aspiración de la iluminación.

Abel: Habitas justo en el centro del hemisferio derecho de nuestro cerebro, en esta región oscura donde gestan los más bajos instintos, las perversiones, los deseos más abyectos. Desde ahí corrompes mi existencia... tú, el principio orgánico de la maldad.

[...]

Abel: Limpio mi cuerpo, mi mente, mi espíritu. Mi camino es el camino de la luz, el único, el verdadero. Bienaventuranza de los elegidos, bienaventuranza

de los valerosos. El paraíso está cerca, abre sus puertas y me llama; me regala claridad y transparencia, pureza y virtud. Un solo paso es necesario, entonces podré regocijarme en la belleza del mundo aún desconocido por el hombre y sólo imaginado por algunos de los profetas. El paraíso es real, es un paraíso de orden matemático y espiritual.

Tras estas citas se observa con más claridad que el personaje de esta obra se halla entre el nivel de la sombra y el nivel existencial, pero aspira al máximo nivel transpersonal, al que se le ha definido como experiencia cumbre, de autorrealización, pero de carácter místico y, proyecta en Claudia, su amor puro y casto, la manera de alcanzarlo.

Caín: Pero, entonces, Abel... ¿qué buscas en Claudia?

Abel: Su compañía... compartir la pureza de su alma... formar con ella un pequeño mundo en donde la perfección espiritual produzca un nuevo orden, algo jamás imaginado por el hombre... una nueva armonía en el estado de las cosas... una concordancia matemática entre la configuración del espíritu y el movimiento del universo... la pureza absoluta... la dicha eterna... el orden perfecto...

En este sentido, aunque Abel no siempre está en un estado transpersonal, como se observó en el delirio de Juana (*Reflejos de ella*), sí desea su autorrealización plena, desea trascender y ser puro, pero su deseo es que esa sensación sea estable; tal deseo es utópico, debido a que la autorrealización es un estado que no es permanente, sino fugaz. Aunque es importante mencionar que de acuerdo a la teoría de Maslow sí hay personas realizadas que pueden mantener más tiempo ese estado, pero se trata de una labor constante que no puede suprimir del todo los altibajos. Sumamos a ello, debido al poder de la sombra, que el deseo de Abel se ve corrompido a través de la supresión de la pureza que atesora en su amada y porque Caín sabotea el plan de la cirugía. Y, en un afán de ser aceptado, Caín es quien le revela la unidad de las cosas, esa verdad de la que hablan los que han alcanzado un estado transpersonal pleno:

Caín: Mira Abel, allá afuera existe algo más importante que nosotros. Observa, los árboles han comenzado a florecer... llegó la primavera. Es curioso, mientras tú y yo estamos separados, allá afuera todo parece diferente; los árboles, las montañas y los animales parecen ser una misma cosa. Sí, allá afuera todo es una misma cosa... allá afuera todo es uno.

Con estas palabras, Caín le revela la verdad sobre la unidad del todo que es más importante. Para Jung, más optimista sobre la naturaleza humana que Freud, “todos tenemos una tendencia innata a desarrollar nuestro potencial, hacia la totalidad”:

La individuación significa convertirse en un ser único, homogéneo y, en la medida en que la ‘individualidad’ acoge nuestra singularidad más íntima, última e incomparable, conlleva también convertirse en uno mismo. Podríamos, por ello, traducir individuación como ‘volverse uno mismo’ o ‘autorrealización’ (2017: 119).

Pero la autorrealización en la dramaturgia de Zapata no se alcanza, aunque es Caín quien intenta conciliarse con Abel, paradójicamente la sombra vence a la persona, Abel intenta comprender que forma parte de su ser, pero no la acepta, la rechaza desde el principio y al descubrir la fuerza brutal que ésta tiene, prefiere morir, y entonces se ve ante el abismo y para él la oscuridad reina su casa. En esta obra una rata es un símbolo de lo que para él está corrompido y sucio. Al inicio de la obra, cuando Caín aparece, le advierte a Abel ver pasar a una rata, pero Abel no le cree pues para él todo está limpio en lo que le rodea, sin embargo, en un avance considerable de la historia, cuando se da por vencido, Abel ve a varias ratas que han construido túneles por toda la casa, “la podredumbre se escurre” y entonces se siente perdido y asume que ha perdido la batalla. En los siguientes extractos de la obra, se muestran estas dos etapas en Abel, la duda y la aceptación de su dualidad, por un lado, y, por otro, la entrega total hacia el abismo. Ambas etapas forman parte de la disolución del Yo en el personaje que se diluye simbólicamente a través de lo que para él tenía significado en su existencia. Pero, tal disolución no implica la aceptación de su

sombra ni su autorrealización, al contrario, es el rechazo total, puesto que Abel decide desaparecer.

[...] ¿Quién eres en verdad, Caín?.. Yo y la bestia... la pureza y yo... yo y mi mente... mi cuerpo y yo... yo y mi alma... Dios mío... ¿Quién es yo?... Veo cuerpos vacíos, cadáveres vagando sin rumbo... Huyen las almas, escapan... Allí está el abismo... Ven a mí...

Está aquí, Caín... es un abismo que todo lo devora, todo lo cubre con su oscuridad... mis recuerdos... mis ilusiones perdidas... mis ideas... Todo se deshace... Mira, la casa de mi infancia... una biblioteca... una pelota... mis rostros en el espejo... un sombrero... Claudia... un lago, un inmenso lago... ¡Mi corazón, Caín!

Abel se diluye para ceder su cuerpo a Caín, la disolución del Yo se realiza poco a poco a partir del desvanecimiento de sus recuerdos, sus ilusiones e ideas, la oscuridad lo cubre todo. La personalidad “de la sombra”, es la que termina habitando completamente el cuerpo. Este final, como en otras obras de Martín Zapata coinciden en experiencias extracorporales. Y, por ende, con la exploración profunda de la mente y con otras realidades que trascienden lo ordinario. Abel se diluye y Caín cobra más fuerza en ese cuerpo que se han debatido. En *Soneto para dos almas en vilo*, dos personajes como actores, una actriz y un actor, son poseídos por otros seres que están muertos, en este caso no se trata de la sombra pero sí de dos seres antagónicos que luchan por la materialidad de ser. En este sentido, existe una especie de ritual que tiene que ver con el proceso al que el cuerpo del personaje es sometido para que se dé la transpersonalidad. De acuerdo con Grof el proceso de inducción de un estado de conciencia alterado se puede dar de diferentes maneras, en este caso sucede por el aumento de los estímulos exteroceptivos de un ritual de posesión por espíritus, porque justo la experiencia transpersonal se da a partir de una invocación al mundo de los muertos. En la obra, además, hay un metateatro, lo que comúnmente se conoce como el teatro dentro del teatro, digamos que en esta dramaturgia, la primera dimensión es la de los personajes como actores. La actriz (que se llama Laura) y el actor (Ernesto) se encuentran ensayando una obra, la mujer lee el parlamento de su personaje, Margarita, y el hombre, el del médium. La historia de la obra que ensayan es la de Margarita que contrata al

médium para poder comunicarse con Esteban, su novio muerto. Pero en el ensayo se abre un portal que conecta a otra dimensión cuando Ernesto pronuncia el parlamento del Medium y de esta manera otros espíritus entran al lugar donde ensayan para poseer sus cuerpos. En el avance de la obra ambos personajes, al ser poseídos, manifiestan cambios corporales, algo que ya hemos señalado y que coincide con el inicio de la alteración de la conciencia.

El hombre y la mujer quedan estáticos, por un momento. De pronto, se escucha un ruido muy fuerte en la parrilla de iluminación y las luces comienzan a parpadear, de manera violenta. El hombre voltea, sorprendido, a ver las luces, y se queda mirándolas, sin saber qué hacer. En ese momento, la mujer comienza a emitir extraños sonidos guturales y el hombre voltea a mirarla, extrañado.

Hombre: Laura, ¿te pasa algo?

La mujer suelta el espejo y queda estática por un momento. Después, comienza a retorcerse y cae al piso. El hombre la mira, asustado. La mujer comienza a arrastrarse por el piso y a gritar. El hombre deja el cuchillo sobre la mesa, se acerca a la mujer y trata de ayudarla.

Hombre: Laura, ¿qué tienes?

La mujer se aparta del hombre, se levanta del piso y queda estática, por un momento. Las luces dejan de parpadear y, después, la mujer voltea y mira al hombre.

Mujer: ¿Quién es usted?

Hombre: Laura, cálmate, seguramente caíste en trance...

Mujer: ¿A qué se refiere?

El hombre tuerce la cabeza y cae al piso. Las luces vuelven a parpadear, con violencia. El hombre se retuerce y emite extraños sonidos guturales. La mujer lo mira, asustada. El hombre se arrastra por el piso y grita. De pronto se hince

y queda estático. Las luces dejan de parpadear y, después, el hombre voltea y mira a la mujer.

En *Camino a Fort Collins*, la transpersonalidad se da de manera similar a *Soneto para dos almas en vilo*, también se experimenta una transcorporeidad, pero en este caso el intercambio corporal es propiciado en un estado alterado de conciencia pasional, un estado dionisiaco, sexual y desenfrenado. En esta historia los personajes pueden leerse la mente, traspasar el tiempo y vislumbrar el pasado o el futuro. Es la Mujer quien pertenece a otra dimensión y es ella quién le enseña al Hombre a leer la mente.

Hombre: Mi mente se relaja y siento como si la acariciaras...

Mujer: Me gusta navegar en ti, y ver tu pasado, y tu futuro

[...]

Se acciona el aparato de radio y se comienza a escuchar la canción Creep en la versión del grupo The Pretenders, con claridad y sin estática. La mujer cierra los ojos y escucha la canción. Después, comienza a moverse, suavemente, mientras el hombre la observa, fascinado. La mujer abre los ojos, mira al hombre y se detiene, por un momento. Después, comienza a moverse, nuevamente, con cierta inocencia, mientras el hombre la mira y sonríe. La mujer se levanta de la silla y realiza una danza, extraña y sensual. Se sube a la silla y, luego, a la mesa, con agilidad y gracia. El hombre se recarga en el respaldo de su silla y continúa mirándola. La mujer continúa con su danza, sobre la mesa, y sus movimientos se van volviendo, cada vez, más lentos y seductores. El hombre y la mujer se miran a los ojos, por momentos, mientras la danza continúa. La mujer va alterando su forma de bailar y comienza a realizar movimientos aún más extraños, donde se mezclan, por momentos, los movimientos de una niña y los de un animal [...]

Hombre: Quiero tu cuerpo

Mujer: ¿Mi cuerpo?

Hombre: Sí, te deseo con toda el alma...

Mujer: Yo también quiero tu cuerpo...

[...]

Hombre: Hay un desierto, en tu mente....

Mujer: ¿Un desierto?

Hombre: Sí, un desierto...

Mujer: Ven, no tengas miedo...

De acuerdo a lo que se ha visto sobre los diversos tipos de experiencias transpersonales, a esta experiencia se le nombra “de éxtasis dionisiaco”, aunque Grof la llama de “éxtasis volcánico”. Y se la describe como “un salvaje arrebató dionisiaco, la explosión de una enorme cantidad de energía, el fuerte impulso a la actividad febril” (1994: 92), contrario a la experiencia cumbre que se da en un estado de tranquilidad, esta experiencia se caracteriza por la exorbitante manera de manifestarse. Y justo como señala Grof, las imágenes y las experiencias de éxtasis dionisiacas -o volcánicas-, en ocasiones suelen asociarse al sexo con el peligro y la suciedad. En este estado, las energías sexuales y agresivas reprimidas se liberan.

En las tres obras de Martín Zapata aquí citadas existen estados alterados de conciencia. Si bien es cierto que en *El misterio de Abel Brockenhans* se ha podido abordar más detalladamente el nivel de la sombra, en las otras dos podemos vislumbrar una familiaridad con los diversos tipos de transpersonalidad. Esa ha sido la principal razón por la que al final de este capítulo se han mencionado brevemente, sobre todo, por el interés de abarcar las diversas formas en que la experiencia transpersonal se lleva a cabo como ejemplo de lo que se ha reflexionado en las primeras páginas de este capítulo.

CAPÍTULO 4.

LA FRAGMENTACIÓN DEL PERSONAJE EN LA DRAMATURGIA HÍBRIDA MEXICANA

Debe ser por la época. La virtual. Pero ahora sólo se puede tener pedazos de las cosas. Fragmentos, rasguños, sombras o insinuaciones. Nunca la cosa toda. Nunca completa. Modo de estos tiempos. Un pedazo de coche nuevo, un pedazo de casa nueva, un pedazo de confort, un pedazo nada más. Pero no, el problema no se reduce a lo material. Debe ser por la época. La virtual. También nos ha quedado un pedazo -muy pequeño- de libertad, un trozo -ridículo- de esperanza, para animarnos a gastarlo todo con nuestro miserable -y muy triste- pedazo de vida. La otra mitad se la llevaron. Nos la arrancaron. Y nos dejaron así, tirados y confundidos, en medio de este triste pedazo de ciudad, que no es otra cosa que un pobre pedazo de basura, mirando, sin poder creerlo, el flaco mendrugo de dignidad que alimenta nuestra vida toda, que se cae a pedazos -como el país entero y toda la realidad-. Pero es por la época.

(ANFITRIÓN, personaje en *Ternura suite*, de Edgar Chías)

NOTA INTRODUCTORIA

En la posmodernidad, es la fragmentación, un fenómeno que participa en diferentes ámbitos y tiene varias acepciones desde distintos lentes observatorios. Aquí se retoma desde la literatura, más específicamente en la dramaturgia y con foco en el personaje. Es este punto se reitera la referencia al término “posmoderno” que, como ya se señaló en el inicio de esta tesis, se hace en relación con el concepto de posmodernidad que Lyotard (2000) calificó en la modernidad como un tipo de actitud. El filósofo francés incluía en el título de su famoso ensayo inicial de toda esta filosofía la palabra condición, de manera que habría que matizar diciendo que la posmodernidad no es una época, sino un “estado”, una “actitud”, dentro de la época moderna. Esta condición puede interpretarse como la suma de una serie de contradicciones dentro de los diferentes sistemas y ámbitos de conocimiento.

Dentro de esta condición que se denomina posmoderna, el estallido del individuo ha tenido un proceso de multiplicación y fragmentación, se observa en la expresión de la escritura dramática, la experimentación de la escritura fragmentaria y, dentro de ella, se ha identificado al personaje afectado. De este modo, se considera a la fragmentación como última característica procedimental para estudiar al personaje que, al igual que La Impersonalidad y la Transpersonalidad, tiene que ver con la afectación que ha tenido como consecuencia de la crisis del drama que reta el sistema totalizador y apuesta a ser una dramaturgia distinta. El personaje en la escritura dramática fragmentaria se ve atravesado por la falta de carácter, sustancia o identidad. Esta fragmentación se manifiesta con sus múltiples máscaras, cualidad que Sarrazac señala “sin ninguna unidad ni sustancia identificadora” (2006: 268).

Para fines del desarrollo del capítulo se realiza un recorrido por tres momentos que, simulando estar presenciando una obra de teatro, serían los actos. Como principales consideraciones se plantea el proceso de fragmentación que ha tenido el personaje en su estructura, y, por otro lado, en relación con el hombre en el mundo, ya que este, sin que pierda sus propiedades filosóficas, puede compartirse con el sujeto del drama contemporáneo. De tal manera que, como parte del “primer acto”, se presenta “Indicios de la fragmentación en el personaje o la desintegración del personaje tradicional”, un breve recorrido del proceso de fragmentación del personaje a partir del desvanecimiento de algunas estructuras que se

consideraban fundamentales en su constitución que, de acuerdo a Robert Abirached en *La crisis del personaje en el teatro moderno* (2011) se identifica desde finales del siglo XIX. Se retoman, en este apartado, otros textos resultados de lecturas al mismo planteamiento de Abirached, como el de De Souza, *Dramaturgias Del Personaje Contemporáneo: Fragmentación, montaje y collage* (2019); el de Viviana Veloza, *Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación* que Müller (2011) y “La crisis del personaje” que plantea Sarrazac en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013). Como segunda escena, dentro del Primer acto, “El valor del fragmento. Sobre la fragmentación de la unidad, identidad o carácter del personaje” se reflexiona la fragmentación de la unidad a partir de la búsqueda de una reivindicación del valor del fragmento y como propuesta más fiel a una interpretación de la realidad. Para ello se argumenta de acuerdo a la ponencia *Fragmentación y decadencia del hombre contemporáneo: Diálogo de la filosofía de T.W. Adorno con el Dr. Faustus de Thomas Mann* (2013) de Ignacio S. Leonetti y el artículo *Dramaturgia colombiana: el hombre roto* del teórico teatral colombiano Víctor Viviescas (2006).

El “segundo acto” es la exposición de una especie de radiografía del personaje que muestra algunos elementos que se consideran fundamentales en un estado de fragmentación: una de las características relevantes es “El personaje fragmentado como figura”. Por lo que en dicho apartado se realiza –de acuerdo al *El personaje teatral contemporáneo. Descomposición, recomposición* de Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon, así como los textos de De Souza (2019) y Viviana Veloza (2011)– el planteamiento de que debido a nuevas configuraciones del personaje, se le observa la falta de nombre propio y se le llama de otras formas que corresponden antes que a un personaje, a una figura.

Ya que la palabra es la vía principal por la que este nuevo personaje se revela y a la vez se enriquece, se presentan los apartados “El personaje fragmentado en su modalidad discursiva” y “La fragmentación del personaje en el sistema de pensamiento”, en el primero se aborda la relevancia de la palabra del personaje a partir de los teóricos Ryngaert y Sermon (2016) y, en el segundo, se hace énfasis en el uso de la narración muy frecuente en la dramaturgia contemporánea como forma de hacer presente el pensamiento del personaje, en el que incluso llegan a interceder otras voces como las del propio autor. Por lo que la narración del pensamiento se hace coadyuvante de la progresión dramática. Para este apartado se retoman los aportes de Ileana Muñoz (s/f) en *La performatividad del pensamiento en el teatro narrativizado*.

La narración de pensamiento como cualidad del personaje posmoderno ha permitido otras de sus características más singulares, que es la “Polifonía de voces en la fragmentación del personaje”, en cuyo apartado se reflexiona la fragmentación como forma de dinamitar la personalidad y provocar una multiplicidad de voces en una misma intervención e incluso en un mismo personaje que, por su característica singular, sería una rapsodia escénica de acuerdo a la teoría de Jean Pierre Sarrazac.

Finalmente, de acuerdo a lo expuesto en el primer y segundo “acto”, en un tercer momento se presentan los análisis de dos obras de la dramaturgia mexicana: “La fragmentación en el personaje Raskólnikov de la obra *Escurrimiento y Anticoagulantes*, de David Gaitán” y “La fragmentación en los personajes de *Sutil o de la infinitesimal diferencia*” de Edgar Chías.

De Chías se han seleccionado más personajes de otras obras, aportando ejemplos en distintos planteamientos en el transcurso de este capítulo; porque, aunque se ha optado por analizar particularmente *Sutil. O de la infinitesimal diferencia*, otras escrituras del mismo autor han contribuido a reforzar la tesis de la fragmentación del personaje en la dramaturgia híbrida contemporánea mexicana.

4.1 INDICIOS DE LA FRAGMENTACIÓN EN EL PERSONAJE O LA DESINTEGRACIÓN DEL PERSONAJE TRADICIONAL

Desde la crisis del personaje que Robert Abirached atribuye a los cambios respecto a la noción de mimesis relacionada con el personaje aristotélico, causa y consecuencia de la crisis del drama, se observa la fragmentación del personaje. Por lo que “no es un procedimiento nuevo, pues cobra múltiples sentidos y se puede rastrear en diferentes momentos de la historia del teatro. Tomando en cuenta como punto de partida la crisis de finales del siglo XIX, se podría hablar de una cultura de la fragmentación del personaje, análoga al momento histórico y filosófico que empieza a cuestionar nociones como las de identidad y de individuo” (De Souza, 2019:117).

La fábula, el diálogo, la acción dramática y el personaje, en la actualidad, son elementos que en muchas dramaturgias son alterados, pero que hasta el siglo pasado eran considerados fundamentales e inamovibles. En esta revolución, la fragmentación en el personaje se observa como particularidad en su comportamiento y a nivel estructural. Por ejemplo, si el personaje en el teatro tradicional tiene una línea de vida trazada y unas características sociales y culturales dadas, la fragmentación del personaje posmoderno es la ruptura de estos lineamientos o el conflicto de estos.

La crisis del teatro aristotélico tiene antecedentes claros desde finales del siglo XIX, con Ibsen, Strindberg, Jarry, Maeterlinck y Pirandello⁶⁴, se evocaron personajes cuya identidad y unicidad es perturbada por la irracionalidad, por sufrimientos y angustias que no sólo las produce el presente sino también el pasado. Aparecen temas como la muerte, la decadencia de la sociedad en el hastío de lo cotidiano, la constante búsqueda de reconciliación del sujeto consigo mismo. Según Veloza, fue la iniciación de una larga exploración alrededor de los principios del psicoanálisis. Y ya en una segunda etapa, con Antonin Artaud, Bertold Brecht y Samuel Beckett,

⁶⁴ “Un periodo en el que se observaron los primeros atisbos de reestructuración formal con la introducción de varias líneas de acción, cambios de espacio, procedimientos del teatro dentro del teatro, la ruptura del diálogo con la interrupción de soliloquios y la búsqueda de un quiebre en la identificación del público con la escena a través del distanciamiento del lenguaje racional por uno incongruente y despojado de sentido como se observa claramente en *Ubú rey* de Jarry”. (2011:41)

se encuentran rupturas decisivas con respecto a la escritura dramática, que dieron origen a nuevas formas de expresión, caracterizadas por una noción de collage y de híbrido (2011:42).

Viviana Veloza (2011) dice en “Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación” que Müller fue de los primeros autores en transgredir en sus obras elementos como el espacio, el tiempo, la acción y los personajes, pero su aporte mayor fue el cuestionamiento -que ofrece a actores y directores- de la noción de mimesis como respuesta directa a la imposibilidad de capturar la realidad desde una estructura lineal, progresiva o constituida como un todo dotado de unidad. De acuerdo con esta autora, el escritor alemán concebía a la realidad como caótica y quebrantada (37) y, fiel heredero de Brecht cuestionó los fundamentos aristotélicos en la dramaturgia y se inclinó por un teatro que “estimule al espectador a no recibir pasivamente interpretaciones y soluciones desde una óptica lineal, sino conflictos que le permitan la producción de sus propias fantasías” (2011:38).

Además de romper con la idea de una obra que cuenta una historia, se centró en hacer de sus textos un material fragmentado, cuyos trozos permitieran al espectador una experiencia real: dificultarle un acceso intelectual inmediato para que se viera obligado a reflexionar, más tarde, acerca de lo que observó. De esta manera, la escritura de Müller se define, según palabras de Viviana Veloza, como una dramaturgia que rompe claramente con la forma dramática como representación mimética y que instala en lo que el teórico alemán Hans-Thies Lehmann definió como “teatro posdramático”, un teatro que inaugura la escritura de la fragmentariedad como nueva forma de dar cuenta de la realidad (2011:38).

En el artículo que escribe De Souza (2019), *Dramaturgias Del Personaje Contemporáneo: Fragmentación, montaje y collage*, dice que en el teatro tradicional el personaje, además de que posee características físicas, estatus social, es portador de una historia, de un comportamiento psicológico y una identidad, también tiene a su cargo múltiples funciones: sostiene la fábula, conduce la acción, intenta alcanzar ciertos objetivos superando una cadena de obstáculos. Es decir, el personaje tradicional es construido a partir de la noción de la mimesis aristotélica.⁶⁵ Sin

⁶⁵ Para Aristóteles, el teatro imitaba las acciones de los hombres sobre el mundo (2011: 39), a través, por supuesto, de los personajes. Por tanto, los personajes del teatro aristotélico estaban: sometidos a la organización general de la narración, los cuales disponen para manifestarse más que sus hechos y sus dichos, [...] convocados en el escenario a la identificación de las sociedades en sus héroes positivos o negativos [...] dotados de un carácter que los individualiza y lo acerca a la realidad del espectador, ya sea como pasión o como marcas de su inclusión en un ámbito socio-histórico definido: como entidad psicológica y/o entidad sociológica y/o metafísica. (2003: 40)

embargo, continúa, “en las dramaturgias contemporáneas, el personaje, en tanto que persona, que representa un individuo, se presenta como una figura incierta cuyos objetivos son difíciles de descifrar; los trazos dominantes que definen sus contornos y fijan su identidad se encuentran cada vez más movedizos e incompletos” (115).

Ya Robert Abirached (2011) en *La crisis del personaje en el teatro moderno* advirtió que el personaje como “carácter”, “máscara”, que antes representaba a los nobles y a los mitos, como los héroes de las tragedias griegas, va adquiriendo rasgos humanos, transformándose en reflejo de los hombres y en individuos, con un estado civil, una personalidad, un perfil psicológico y una identidad más precisa, contribuyendo al ilusionismo de la persona humana y a la identificación del espectador con la misma. Este personaje psicológico portador de una individualidad, determinado por un carácter, al que puede denominarse “íntegro” es un personaje cuya construcción psicológica conserva un trazo dominante, y que movido por una voluntad determinada aspira a cumplir ciertos objetivos (2019: 117). Sin embargo, ante los resultados de la historia, diferentes autores, desde la escritura y la puesta en escena misma, reevaluaron si el teatro podría seguir amparado bajo esta concepción y bajo esta lógica estructural, en tanto que surgía el cuestionamiento de cómo representar la realidad a través de una obra lineal y progresiva, si los hechos históricos mostraban ser difusos y fragmentados. Por el contrario, la realidad, tal y como se evidencia, ofrecía más bien la posibilidad de ser representada desde una lógica irracional, desde un “no sentido” y desde un orden no lógico, por medio de personajes despojados de una conciencia de sí y de una identidad (2011: 41).

Este personaje desintegrado es un personaje fragmentado. Recordando a Sarrazac que señala al “impersonaje” como una ausencia vuelta presente, Ryngaert y Sermon sobre este personaje dicen que se funda a partir de una ausencia reivindicada: “las nuevas escrituras nos proponen un teatro de voces, de fantasmas, de presencias, que se perfilan, aparecen y desaparecen según los movimientos del texto... Esta ontología verbal, única realidad del personaje, dadas las circunstancias, permanece toda o en parte oculta, en tanto que la palabra está al servicio de una acción distinta a sí misma” (2016: 61).

El personaje fragmentado es un personaje emancipado de un sistema totalizador, un personaje que escapa a los lineamientos que por mucho tiempo permanecieron inflexibles. Es un resultado de la crisis que devino desde las escrituras de la modernidad. Es el lugar a donde ha llegado la crisis de la mimesis comprendida, de acuerdo a Abirached, desde el punto de vista

histórico, pero por sobre todo, desde el plano ideológico que pone por delante el derrumbamiento de lo real y la confusión entre los límites del yo y el mundo. El personaje, al fragmentarse, se multiplica y se convierte en una pluralidad de formas que, corresponde a la pluralidad de los cuestionamientos que apuntan a “dar al escenario una función eficaz en el mundo tal como es ahora” (Sarrazac, 2013:129). Y en esta multiplicación de maneras, se tiene otro resultado, el uso de la palabra como riqueza discursiva y estructural.

4.2 EL VALOR DEL FRAGMENTO. SOBRE LA FRAGMENTACIÓN DE LA UNIDAD, IDENTIDAD O CARÁCTER DEL PERSONAJE

El espíritu no es capaz de producir o captar la totalidad de lo real;
pero sí de irrumpir en lo pequeño,
de hacer saltar en lo pequeño las medidas de lo meramente existente.
T.W. Adorno

Existe una técnica japonesa llamada *Kitsugi* que consiste en reparar la cerámica rota y que bien puede ser metáfora del valor de lo fragmentado que es lo que rige este apartado. El arte del *Kitsugi* es también considerado como una filosofía de vida, plantea que las roturas y reparaciones son parte de la historia del objeto y tienen que ser mostradas en lugar de ocultarlas. Se trata de valorar esos pedazos e intentar transformarlos en una nueva pieza, más fuerte, puesto que esos espacios rotos se convierten en la parte más resistente de la pieza. Embellece las cicatrices y aumenta su valor. Esta reflexión sin duda tiene una influencia de las artes plásticas, misma que podemos hallar en la escritura dramática actual, fragmentaria, cuyo procedimiento escritural tiene una correlación con la vida fragmentada del personaje.

Estudiar a la fragmentación significa ver en esos caminos ignorados o subyacentes a la superficialidad de una observación desprevenida, de los que habló Ignacio S. Leonetti en su ponencia “Fragmentación y decadencia del hombre contemporáneo: Diálogo de la filosofía de T.W. Adorno con el Dr. Faustus de Thomas Mann”. Caminos que permiten descubrir dónde se manifiesta verdaderamente la vida humana. Una vida que pugna por no morir, afirmándose en lugares inexplorados, ignorados o no expuestos a la totalidad, y que significa el horizonte por el que encuadra su ponencia. De acuerdo con él, para salvar al hombre es necesario renunciar a la totalidad y reconocer el valor de pequeños elementos, los fragmentos materiales carentes de sentido que arroja la realidad, para que sea posible una filosofía que revele la cosa en sí en la luz de la materialidad (2013:3)⁶⁶.

⁶⁶ En su ponencia, Leonetti expresa que Adorno y Mann confluyen para referir este caso, preocupación común en la cultura europea. Mann ya conocía la –también fragmentaria– teoría musical de Adorno y lo convocará para que lo ayude en el desarrollo teórico de tales cuestiones. También dice que la música atonal compartió valores y

Porque la vida del hombre, así como la realidad, está dañada y fracturada. Desde esta perspectiva es que Adorno vinculará al fragmento. Se refiere a rescatar el valor vital presente en los fragmentos, porque lo fragmentario escapa a la totalidad. Se habla de una totalidad inerte y estéril de significación que se encarga de martirizar al hombre en su individualidad, haciendo que posea una vida mutilada y falsa. Por ello mismo, Adorno parafrasea a Hegel: al andragio hegeliano de “Lo verdadero es el todo”, dice “El todo es lo no verdadero” (Leonetti, 2013:3)⁶⁷.

En terrenos más propios del personaje dramático, este personaje se exhibe en trozos, sin unidad ni sustancia, como el impersonaje presentado por Sarrazac que está provisto de mil máscaras. Este personaje a propósito se sirve de las palabras para mostrar esos retazos que han quedado de lo que alguna vez fue o quiso alcanzar, como la nostalgia del paraíso perdido al que alude Adorno, es decir, la completud y la unidad que alguna vez mostró ser, pero que en realidad no es. Es un personaje que escapa a toda conclusión totalizadora y que ha sido afectado, cuyos restos de ese daño es lo que queda de él y es lo que lo hace ser.

En la dramaturgia del siglo XXI el personaje se ha instaurado como un ser inaprensible, mostrándose como ese Yo que es un “todos”, a atravesados por diversas facetas y difíciles de concluir en un solo carácter. Si la fragmentación en la escritura produce la multiplicación de microacciones que progresan ya no de forma lineal y unificada, sino por yuxtaposición

espíritu con todo el ambiente artístico de una época denunciando a un espíritu humano maltratado por el dolor de la aniquilación total de la que podía ser víctima y también desorientado frente a los nuevos códigos de una vida cada vez más alienada al hombre mismo (2013:3).

⁶⁷ En la ponencia de Leonetti se exhiben dos factores que podríamos relacionar con la filosofía del fragmento que se ha reflexionado de acuerdo con Adorno. La primera se trata de una “filosofía de vida en sentido negativo como nostalgia por lo perdido” y la segunda de una “negatividad presente en el daño infligido al individuo”. Ambas circunstancias incitan a realizar una mirada curiosa y analítica en esos fragmentos con el fin de hallar algo de esa verdad en el sujeto contemporáneo:

La filosofía de la vida en sentido negativo que propone Adorno está volcada hacia la nostalgia por lo perdido. Si la referencia a la novela dice: en lo clásico está representada la glorificación de la forma y el valor de su contenido realzado por ella. Ante una forma vacía nos queda buscar ese sentido que anima la forma, pero fuera de ella. En idéntico sentido, el hombre jamás podrá reencontrarse en la positividad de la afirmación de sí mismo sino que deberá explorar su propio sentido, así como también necesitará escuchar el llamado de la vida allí donde las formas vaciadas por las estructuras represivas (y regresivas) o ejerzan su dominación (2013:4).

La negatividad presente en el daño infligido tiene su referencia en una anécdota de su epistolario, recuerda que ante la muerte de su perro, escribió su madre: “(...) fue atropellado por un auto y murió por una hemorragia interna (...) estaba dañado y eso había hecho del animal un individuo”. Para Adorno, la vida verdadera se puede rastrear en la negatividad del daño infligido, en lugares escondidos o márgenes olvidados por la razón totalitaria. La vida está en lo marginado, en lo ocultado, en lo que está fuera de la regla (2013:6)

contingente, la fragmentación del personaje es la falta de su unidad, es decir, lo fragmentario designa el carácter incompleto del personaje.

La cultura de la fragmentación en el personaje podemos interpretarla como análoga a un momento histórico y filosófico que empieza a cuestionar nociones como las de identidad y de individuo. Estas palabras, escritas por De Souza, se suman a otras propuestas por diversos teóricos, como las que formulan que el sentido, la forma y la percepción que adopta el personaje en cada momento histórico corresponde a los valores culturales, principios estéticos e ideológicos, así como la correspondiente visión que el dramaturgo tiene del hombre en este contexto (2019:117). De Souza señala que la fragmentación del personaje hace eco en los cuestionamientos identitarios de la sociedad, que problematiza la categoría del Yo y las maneras que permiten la transposición teatral de un ser humano identificable, íntegro y sin fisuras (2019:117). En esta misma línea, de acuerdo con Agustina Aragón, el personaje fragmentado pretende reconstruir el mundo y revela lo que realmente es, con sus antagonismos: clases, individuos, ideas, realidades (2014:09).

El personaje fragmentado en relación con su rota identidad –que se observa a partir de las consecuencias de la modernidad, pero asentado en una condición posmoderna– es la línea principal a seguir para esta reflexión. Por lo que en estos discursos dramáticos, se habla de una fragmentación subjetiva que bien se puede hallar como una consecuencia directa de los cambios posmodernos, pero que si se observa detenidamente es una fragmentación que deviene de la modernidad y que se puede interpretar como inherente a la condición humana, lo que constata que atraviesa la subjetividad del Yo. Ya Sarrazac señalaba que Strindberg, “opera en la crueldad: “vivisección”, segmentación del personaje con el escalpelo y liquidación del yo. De acuerdo con el programa naturalista al que se suscribe en los años ochenta, el estudio del hombre moderno comienza por la destrucción violenta del carácter” (2006:112).

En “Dramaturgia colombiana: el hombre roto”, el teórico teatral colombiano Víctor Viviescas (2006), argumenta los procedimientos de hibridación y fragmentación en obras colombianas bajo la observación de que el hombre roto es la imagen del sujeto de una actividad poética que declara su dolor ante la impotencia por transformar la realidad petrificada (01).

Expone que la representación del individuo es una formulación que da cabida y expresa la relación entre la forma artística y la realidad⁶⁸ (2006:03).

Para Viviescas, la fragmentación del personaje es la consecuencia del fracaso de la acción como totalidad y es también la condición fracasada del sujeto de la acción. Si en el drama tradicional el personaje representa al individuo burgués, se podría decir que desde la crisis del drama sus autores no dejan de nombrar la inconsecuencia entre el protagonista ideal del drama y el “irreal” individuo a quien representaba ⁶⁹. Ahora, las consecuencias de este fracaso han llevado a nuevos autores experimentar en la dramaturgia. Viviescas señala que la hibridación determina la fragmentación en algunos casos y destaca tres factores que ha observado a propósito de la dramaturgia colombiana reciente. Los cuales se relacionan estrechamente con las características del personaje fragmentado, sujeto de esta observación (2006:04).

1. La hibridación de la lírica, épica y dramática, que propician: la pérdida del sentido de la acción, la coexistencia de una voz íntima (expresión del alma, con una voz ordenadora del mundo objetivo como manifestación del espíritu épico). Y que reemplaza lo objetivo por lo subjetivo.
2. Pérdida de la distancia del yo al mundo y del yo al sí mismo del protagonista de la acción. El borramiento de la distancia ordenadora del yo al mundo, hace que el sujeto se disemine en las cosas, que las cosas habiten al individuo, que entre las cosas y el individuo -sus palabras- se presente una simbiosis perturbadora. La diseminación de

⁶⁸ El sujeto de la forma poética es el “quién” profundo de los individuos que somos en la existencia. Pero intercambiabilidad de arte y no arte -que permite la estética histórica- el sujeto de la obra poética es el hilo de Ariadna a través de cuyo recorrido podemos comprender quiénes somos en la realidad; es nuestra representación, la manera en que somos convocados a existir en el espacio ficcional de la obra de arte (2006:03).

⁶⁹ Apunta Viviescas: “La crisis del drama, de Ibsen a Pirandello, de Brecht a Beckett, de Adamov a Heiner Müller, a Botho Strauss, a Griselda Gambaro, a Marco Antonio de la Parra, no deja de nombrar las contradicciones que habitaban profundamente la estructura del drama y el prosaico individuo a quien expresaba. Ninguno de estos autores ha dejado de nombrar las contradicciones que habitaban profundamente la estructura del drama, de nombrar las profundas paradojas que lo constituían. Pero la escritura de todos ellos es también la confirmación de la paradoja: la correspondencia entre la ideología burguesa y las pretensiones del drama y la profunda contradicción en la que cae el sujeto moderno al querer reclamar la identidad del sujeto del drama moderno” (2006:4).

una manera de habitar todas las dimensiones sin fuerza configuradora,
sin potencia dominadora.

3. Desalojo de la conciencia crítica por la memoria afectiva.

Para el teórico teatral colombiano, la pérdida de la distancia del Yo y su mundo se expresa como indiferenciación entre cuerpo y alma, entre lo exterior y lo interno, entre lo material y lo espiritual: sujeto que es cuerpo, cuerpo que no es conciencia, conciencia que no es posesión ni dominio del lenguaje. De acuerdo con otros teóricos, para Viviescas, el sujeto de la acción del drama contemporáneo es un sujeto sin centro, sin identidad, o con una identidad en construcción: construcción intertextual en la cual, más que ser el objeto, es hablado, dicho y designado por los otros, por el discurso de los otros, y coincide con que esta no persistencia en la existencia lo fuerza a existir en lo colectivo, a abdicar de los propósitos, las ideas, los proyectos que lo orientarían hacia la acción (2006:04).

En muchas obras dramáticas contemporáneas, la fragmentación de la identidad del personaje lo coloca como ajeno al mundo, en una sensación de no pertenencia. La falta de una constitución de una identidad totalitaria del personaje es expuesta y puede tratarse de una identidad fragmentada de diversa índole, moral, social, psicológica. Como el personaje del Dr. V –en *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008) de Rubiano Orjuela– cuya fragmentación corresponde a un desdoblamiento de comportamiento patológico y sus acciones los fragmenta en sentido moral. Dice Agudelo Miranda en su tesis “Rubiano Orjuela: Una poética de la descomposición” :

Siguiendo con el desdoblamiento psicológico del Dr. V., acción que expresa la división que sustenta también la representación del personaje fragmentado, se hace notable su oscilación conductual en su relación con los niños. Por consiguiente, en las escenas donde agrede mediante la violencia física a Tina, como en la III (Clase magistral del doctor), los efectos de su disociación se expresan en reacciones contrariadas: “DOCTOR V.: (Le da una bofetada.) ¡Silencio! (Camina y se detiene. Se toma la mano arrepentido.) Perdón, perdón... te golpeé muñeca... mi mano te golpeó. ¿Me perdonas?, ¿perdonas mi mano? (TINA asiente.) Gracias.” (p.232). No obstante, la trasgresión de su personalidad deviene en su monstruosidad criminal bajo la máscara de

hombre japonés, desviación patológica que queda elucidada en el relato de la señora a la que le han matado sus hijos y que expresa además un caso particular de fragmentación discursiva por parte del Hombre con máscara (2018: 119).

Otro caso de un personaje fragmentado es Woyzeck de Büchner. *Woyzeck* es una obra que desde su estructura se muestra fragmentada, inconclusa y recompuesta en diversas representaciones. Pero el personaje también lo está, se trata de un personaje afectado y confundido. Jean Pierre Sarrazac en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* dice que es una pieza cuya organización fragmentaria acompaña la visión del mundo del personaje principal y contribuye a hacer visible su alineación: “Lo que le acontece al personaje escapa a la lógica del complot que instauraría una intriga construida. Los acontecimientos no obedecen a una progresión sistemática, se acumulan y no producen sentido más que dentro de un paisaje descoyuntado y helado que da cuenta de la situación de Woyzeck en el mundo, al mismo tiempo que de la interioridad del personaje” (2013: 105). En Woyzeck se observa la pérdida de la distancia del yo al mundo y del yo al sí mismo del protagonista de la acción. Es decir, los sucesos en la obra habitan al personaje, lo que acontece alrededor de él, sus acciones y sus palabras, lo afectan y lo fragmentan; el personaje se ve perdido, confundido. Esto tiene que ver con la simbiosis perturbadora, característica fragmentaria que apunta Viviescas.

Si la fragmentación replica el desorden de la vida, que es el escenario del sujeto y personaje fragmentado, el propio personaje es un pedazo de esta realidad, es un trozo, un fragmento difícil de definir como totalidad. Un personaje fragmentado se reivindica a partir de esta condición. Desde esta perspectiva, de acuerdo con Leonetti el fragmento es un tropo que está obligado a autorreferirse, a conservar su propia independencia y su propia elocuencia, a riesgo de pasar desapercibido: como la parte conservada de un libro o un trozo de una escultura perdida, que no permiten ni rescribir el libro, ni reconstruir la estatua, sino que son bellos -o inquietantes- en sí mismos, útiles por sí y para sí (2013:06).⁷⁰

⁷⁰ En esa línea se apoya su artículo, argumenta que la narración de Mann presenta indicios de la filosofía del fragmento que se va nutriendo en pedazos de pequeñas historias que el propio autor recopiló y que busca salvaguardar la integridad e identidad de sus fragmentos que empiezan a montarse por medio del eje central convocante de la música y augura para ellos un nuevo sentido que re-signifiquen la obra (y al hombre de su tiempo) desde dentro de sí misma en lo que podríamos llamar un materialismo iluminador (2003:7).

Lo fragmentario implica la admisión de retazos del pasado, es lo que ha quedado en esa nostalgia del paraíso perdido que señala Adorno. Admite la diversidad de lo viejo y lo nuevo, los recursos son rehusados y multiplicados. Puede tratarse de recursos tradicionales en una nueva mutación que es contemporánea, por eso seguramente se trate de personajes acicalados, es decir, bien diseñados, pero fragmentados. Puede que el personaje conserve su deseo como en la tradición y que incluso sostenga una fábula, o puede que sean personajes combinados, es decir, que, por una parte, se alineen a la tradición, pero por otra presenten características del fragmento, como en el caso de Roberto Zucco de la obra *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès:

Desde el punto de vista de la tradición, dispone de una identidad, incluso si esta es fluctuante o contradictoria. Él acciona (es obligado a), puesto que está inserto en un esquema de fuga y de búsqueda, que es el eje principal de la obra episódica. La mayoría de las palabras que pronuncia se construyen con coherencia y le permiten interactuar con otros personajes. Aparece en un sistema espacio temporal fácilmente analizable.

Desde el punto de vista de la innovación, está marcadamente incompleto, pero estas carencias participan de su carácter enigmático. Personajes en facetas, se define de manera contradictoria en función de aquellos con quienes se relaciona, esta forma es parte de su misterio. Sobre todo, pertenece a múltiples universos diferenciales que compiten y ofrecen numerosos niveles de lectura... (Ryngaert y Sermon, 2016: 40)

En otro orden de ideas y retornando al valor del fragmento, que a la vez coincide con algunas de las características de la fragmentación de la dramaturgia señaladas por Viviescas, se encuentra en uno de los diálogos en la obra *Nacido de un muslo*, de Edgar Chías, que el personaje Weson señala la inutilidad de la unidad del cuerpo y habla de salvar un cuerpo muerto en pedazos. Como si aludiera a rescate de su valor en esos fragmentos. En ello hay una expresión –a manera de metáfora– de la fragmentación que participa en el mundo actual desde distintos ángulos:

Weson: Está pasando el tiempo, hay que tomar una decisión. Yo las espero.

Pero sería muy triste cremar completo al fiambre por atender miedos y

ritos primitivos. Si me preguntan, el alma no existe. Sólo somos este cuerpo y un puñado indeterminado de funciones electroquímicas. Y azar. No hay más. ¿Qué hacemos? Se está pudriendo, y eso de verdad es morir.

Todavía pueden salvarlo a pedazos (2009: 26).

Respecto al estudio sobre dramaturgia colombiana que hace Viviescas, donde formula que la fragmentación –y la hibridación– desemboca en la búsqueda de una escritura en la que el sujeto explota: la escena fragmentada de un personaje roto, se observa que este “personaje estallado” atiende a dos formas de fragmentación: por una parte, la multiplicidad que se traduce como la inestabilidad de la identidad y, por otra, la hibridación, que es la mezcla de dimensiones constitutivas. Se tiene con ello que hay un desdoblamiento y una división. Ante esto, la presencia del personaje fragmentado implica una forma de desintegración del personaje dramático y una representación del individuo a partir de una operación que sobre él se ejerce en situaciones de conflicto, donde hacerse pedazos es transgresión de su unidad, identidad y totalidad. En este sentido, estas escrituras dan cuenta de una desconfianza constitutiva en la mirada del autor dramático sobre qué identidad constituye al hombre contemporáneo. Por ello, Viviescas (2006:07), señala que esta imagen en la que del hombre no perviven sino fragmentos de una existencia a la que nadie ni nada ya da forma, es la imagen de un hombre fracturado. Aclara que la experimentación de estas fracturas en la dramaturgia no debe tomarse por definitiva y permanente, más bien lo que se observa es una dramaturgia que avanza por tanteos y con fragilidad, no obstante, pueden darse por establecidas unas líneas generales, como la correspondencia entre la exploración de la dramaturgia fragmentaria y la representación del individuo como interpretación de la crisis del sujeto y su descentramiento, que tiene que ver con una visión del individuo en el mundo contemporáneo. Por tanto, el recurso de lo híbrido y fragmentario es la expresión de la conciencia o intuición de la limitación propia del sujeto y de la sujeción de este a la determinación externa. Es decir, es el testimonio del desfallecimiento de lo humano y de la brutalidad de la fuerza con que se llevan a cabo los procesos sociales de “nuestra” historia (2006:07).⁷¹

⁷¹ Para Víctor Viviescas, el recurso a lo híbrido y a lo fragmentario, es el testimonio del desfallecimiento de lo humano y de la brutalidad de la fuerza con que se llevan a cabo los procesos sociales de nuestra historia. Es la expresión de que el cercenamiento del cuerpo es una práctica habitual en nuestros procesos de civilización, entendidos como procesos de dominación y conquista. Cercenamiento del cuerpo cuya máxima expresión fáctica y

Estos procesos sociales propios de la posmodernidad son reveladas en el individuo y expresadas por algunos personajes en la dramaturgia contemporánea. Otra de las obras de Edgar Chías, *Ternura Suite*, el autor coloca narraciones que reflejan este estado de la condición fragmentada. La cita no alude a solo un personaje fragmentado, sino al mundo quebrantado por los procesos que se dan en la actualidad.

Pero hay ventajas. Unas muy buenas. Otras mejores. Puedes tener acceso a todo desde tu casa. Dicho sea de paso, salir es peligroso. Todo lo que no puedes hacer fuera porque no tienes cómo pagarlo, puede volverse reunión. Convivio, o imaginación activa. De cualquier manera, salir es peligroso. Hoy en día encuentras muchas ideas muy prácticas para sacar de tu vida casi cualquier cosa que te resulte incómoda. Si te aburres, apagas la tele, cierras el libro, te separas del teclado o llenas una bañera con ácido clorhídrico y arrojas los pedazos de alguien –o el bulto entero, cuestión de gusto– para verlo borrarse en la breve danza del calambre y a disolución. O simplemente, puedes cerrar los ojos. Cerrar los ojos nada más, y permitir que el mundo se apague un momento hasta nuevo aviso (2006:6)

Las características como la hibridación y la fragmentación están en relación con la fragmentación del sujeto de la ficción y de una representación del individuo como sujeto no autónomo y desfalleciente. Esta interpretación del individuo como sujeto de la acción/obra dramática– tiene un correlato en la interpretación del desgarramiento o fragilización del ciudadano, como expresión del sujeto social (Viviescas, 2006:10). Nuevamente en *Nacido de un muslo*, una obra que habla desde su principio del contexto social que envuelven a los personajes, los cuales externan estar en contra de la “explicación ordenada del mundo”, Dave es un personaje que muestra su

cosificadora es la de la desaparición forzada del contrincante, del otro. Por lo tanto, concluye, el sujeto del drama contemporáneo es impotente en los dos niveles de su existencia. Es impotente en el lugar de dominación, porque ha perdido la orientación ilustradora con que lo dotaba la autoconciencia moderna. Es impotente en la condición de dominado, porque el tratamiento cosificador del cercenamiento, la mutilación y la desaparición, borra como primera agresión su condición de persona. (2006:10)

fragmentación interna, subjetiva. Las líneas siguientes que expresa reflejan esta condición de desgarramiento, de “derramamiento”, como él mismo lo dice:

Dave: Siento que me revienta la cabeza. Que salpica las paredes. Que me derramo en silencio, y qué silencio, uno brillante, monolítico, casi vertical. Que me derramo mientras camino en un jardín muy fresco y muy verde, sin mierdas de perro en la vereda. Y no sé por qué pienso que ese jardín tiene algo que ver con la infancia. No veo mis manos, pero la punta de mis zapatos es roma y de charol (2009:10).

Ya Sarrazac ha interpretado la crisis del drama como una metáfora de la realidad posmoderna⁷². Y en este punto cobra más relevancia la condición de la posmodernidad que envuelve –como contexto histórico y social– al sujeto, concebido como ese individuo que tiene reflejos en el personaje fragmentado y que está presente como un eje articulador de este estudio. En palabras de Lyotard (1989): “Simplificando al máximo, se tiene por ‘postmoderna’ la incredulidad con respecto a los metarrelatos”; de este modo, la crisis responde a un fenómeno donde se carece de los soportes para explicar la realidad en un mundo donde se había prometido la comprensión de la totalidad de forma homogénea y verdadera (2014:21). Como correspondencia emerge un sujeto que no es ya un individuo que no se identifica homogéneo, sino que más bien es un sujeto que muestra toda la fragmentación que lo determina.

Estas definiciones recalcan la caracterización de la dramaturgia y del personaje fragmentado, evidenciando el fracaso de la acción y los metarrelatos como sistema. Por lo que hay un panorama en que el sujeto posmoderno se desenvuelve y se afecta, cuyas consecuencias se notan en su condición de fragmentado y que se puede ir a observar en el personaje de la dramaturgia –a manera de metáfora– algunos de sus aspectos. Un ejemplo de la fragmentación del sujeto como consecuencia de la posmodernidad es el estudio que hace Rincón Villamil a la novela *Mi casa es su casa* del escritor colombiano García Ángel.

⁷² La que, de acuerdo con algunos estudiosos, también se expresa en la fragmentación discursiva, en la dispersión, en la defensa de las naciones étnicas en donde se potencia el “espíritu de la tribu”, en el dominio del eclecticismo y del “neobarroquismo”, en la oposición al concepto de totalidad, en donde se ha declarado la muerte de la metafísica, de la ontología, del Ser, del sujeto, de Dios y el “fin de la historia” (2013: 384).

En su análisis, Rincón reflexiona que los personajes de Martín y sus amigos asumen que no hay nada que hacer en el mundo real donde todo está roto y que la única forma de sobrevivir es la superficialidad y el sin sentido. Por lo que se apoyan en el alcohol y las drogas, dejando que la realidad quede indeterminada y las ideas se expandan en banalidades para no tener que pensar en las dificultades de la vida. Martín Garrido es un sujeto fragmentado que logra reconocer su estado de ruptura, el de sus compañeros y el de la realidad misma. Según Rincón, descubre la insignificancia de sus acciones en un mundo caótico y múltiple, llegando a afirmar que su propia historia no es importante más que para él mismo y que, incluso, la importancia que él le otorga no es más que una estupidez (2014: 62).

¿Quién se ocuparía de terminar nuestra historia si llegáramos a morir? ¿Quién se tomaría el trabajo de rastrear nuestras pobres vidas hasta dar con el final? Un pendejo como nosotros, o un grupo de pendejos siguiendo al más pendejo de todos, que haría las veces de mí mismo. (2001:127)

Finalmente, de acuerdo con Miklas Bornhauser y Andrea Naranjo, se asume que la posmodernidad, como discurso fragmentado y polivalente que re-produce sujetos fragmentados y confrontados de manera real a la angustia, en los cuales la estructuración de la identidad – en tanto instancia yoica – se ve dificultada y muchas veces malograda en su conformación (2004:4) se verá reflejada en personajes posmodernos dentro de la dramaturgia contemporánea en México de al menos –hasta ahora– dos décadas de principio del siglo XXI. Se considera que la condición posmoderna deviene de la modernidad, desde entonces se vislumbran personajes fragmentados en la literatura que se ven confirmados en algunas obras de la dramaturgia actual. Lo que resulta fundamental observar en este sentido es el camino optado de este estudio que se inclina a descubrir, por un lado, la fragmentación del personaje desde la subjetividad del sujeto fragmentado que busca comprender su lugar en el mundo y que podemos resumir en la frase de T.W Adorno “El fragmento, testigo por el que asoman la vida y el ser”. Por otro lado, así como la fragmentación participa en distintos ámbitos, en la dramaturgia ha provocado cambios relevantes en los que el personaje se ve afectado y se muestra de manera distinta, perfilándose con características propias en una escritura fragmentaria que se detallan en los siguientes apartados.

4.3 EL PERSONAJE FRAGMENTADO COMO FIGURA

El nuevo personaje “posmoderno”, Sarrazac lo ha nombrado impersonaje y desarrolla su ensayo sobre la característica de la impersonalidad debido a que muchas veces se expresa en modo impersonal, pero también porque, entre otras configuraciones, posee diversas características que lo hacen ser inaprensible, de carácter incompleto, vacío de sustancia, cuya identidad es fragmentada y difícil de reconocer. Estas últimas razones son las mismas por las que se le ha nombrado antes que personaje, figura. Este impersonaje – que aquí se observa como fragmentado-, desde el punto de vista de la innovación, está marcadamente incompleto, carencias que participan en su carácter enigmático, es un personaje en facetas que se define de manera contradictoria en función de aquellos con quien se relaciona (Sarrazac, 2016:4). Por ello, no es de extrañar que en el ámbito de la dramaturgia, la creación de estas figuras produzca nuevos efectos y nuevas configuraciones. De hecho, según De Souza “el personaje se despoja poco a poco de sus configuraciones totalizantes para convertirse en un ser moldeable, que gana existencia a través de otros modos de construcción y de expresión” (2019:118). Razón relevante por lo que ahora se le reemplaza por “figura”. En donde esta noción de figura se aproxima a las artes plásticas y remite a la noción de trazos, de superficie, de forma. La figura reemplaza al personaje considerado como persona, como entidad substancial, con un conflicto intersubjetivo, y con identidad psicológica, por un juego de trazos hechos de montaje y collage (Ryngaert y Sermón, 2016:118).

Entre las diferentes tendencias a través de las cuales se manifiestan las figuras en los procesos de fragmentación y renovación del personaje contemporáneo, puede señalarse en primer lugar la falta de nombre, es decir, la “separación” del personaje de su nombre propio. En el teatro, la elección del nombre del personaje, tiene importancia sobre la representación, por lo que señalan que en las dramaturgias modernas y contemporáneas, el nombre, fermento inigualable de la persona y por tanto, artificio privilegiado de la ilusión dramática y de sus fenómenos de identificación, se ha vuelto, por estas mismas razones, la primera vía de acceso a su replanteamiento (2016:67). Ryngaert y Sermon señalan una sugerencia que llaman “Inventario onomástico” para distinguir la diversidad de roles que ocupa un personaje, puesto que en la

medida en que las “identidades” obedecen a otras lógicas dramatúrgicas, responde a otras motivaciones y produce de golpe otros efectos e inventan nuevas formas del estar ahí teatral.

En las dramaturgias modernas y contemporáneas, el nombre [...] se ha vuelto la primera vía de acceso a su replanteamiento y, correlativamente, un crisol matricial de teatralidad. De ahí la idea de un censo tipológico de las formas de designación del personaje sea necesario hoy en día y sea capaz de abrir un campo crítico pertinente. Es evidente que, al dejar de ser empleada de forma global bajo el criterio del género, no se hace necesario recrear la fauna teatral. En cambio, en la medida en que la atribución de identidades obedece a otras lógicas dramatúrgicas, responde a otras motivaciones y produce de golpe otros efectos, puede ser interesante notar en los autores modas, principios recurrentes, que esbozan familias (nominales) de personajes y, haciéndolo, inventan numerosas formas del estar ahí teatral. Estableciendo un muestrario onomástico, sería posible distinguir, al interior de una misma obra, con frecuencia, la diversidad de los roles que incumben al personaje y también los desafíos que impone a la representación, por el solo hecho de ser llamado así y no de otro modo (2016:67).

Para observar a este personaje se debe reflexionar también en su transformación en un contexto histórico, en donde se encuentran rastros de otros autores que abonaron a lo que hoy es. Un ejemplo es el teatro de la posguerra que -dicen Ryngaert y Sermón- habían despersonalizado ya al personaje volviéndolo el juguete de una máquina narrativa y lingüística en el que ya no era el amo, sin embargo, nos dicen, los autores del *Nouveau Roman* optaron por impersonalizarlo y conciben al personaje como una presencia anónima, un ser atravesado por palabras y por eso es que esas identidades ficticias se encuentran reducidas a una mayúscula (A,B), a una cifra (1,2), a una combinación (H1, F2), que son formas de designación desindividualizadas, estrictamente funcionales (2016:69). También dicen que al recurrir a un modo de apelación serial, los autores privan a estos personajes de su unicidad, ya no los presentan como seres singulares, sino como partes de un todo, los elementos de una enumeración, las variables de un sistema organizado (2016:71). Los ejemplos de estas maneras de nombrar a los personajes o figuras son

innumerables en la dramaturgia contemporánea, solo por mencionar algunos en *Un mundo sin faldas* de Edgar Chías, estas figuras son enumeradas, 1,2, 3 y 4; en *Abecedario*, de Morelos Torres, sus personajes son nombrados, de acuerdo a su orden de aparición, en correspondencia con las letras del abecedario; y en *Instinto*, de Bárbara Colio, sus personajes son O, M, H y Ñ.

Los personajes de los últimos treinta años, sin estar necesariamente serializados, se encuentran reducidos a una característica civil: su sexo (La señora, el hombre), su edad (la más vieja, la más joven), su identidad profesional (el empleado municipal, el lechero). Como sucede en *Ternura Suite* de Edgar Chías, cuyos personajes son “Visitante” y “Anfitrión”. Esta forma de designación elíptica ha existido siempre, dicen Ryngaert y Sermon, pero de manera clásica se encontraba reservada a los roles menores. Y se podría sumar a este tipo de identidades genéricas un caso que para estos autores consiste en calificar visualmente a los personajes, por ejemplo, en la obra *Drames Brefs* de Philippe Mínyana: El pequeño Hombre de negro que es gordo, El hombre que se suena, La Vieja que está muy maquillada, El Hombre sin cuello, El hombre de la muñeca (2016:79). Estos personajes son portadores de la palabra, no tienen una vida que vivir a nombre propio, contrariamente a quienes se tuvo el cuidado de bautizar, las siglas (o números, o roles, o letras...) exhiben una funcionalidad: cada uno de los hablantes está ahí para mantener su línea temática, su nota enunciativa, sobre una forma que puede ser dual o muy abiertamente coral (2016:72).

Para De Souza, el personaje, ya sea nombrado “figura”, “impersonaje” o “personaje posmoderno” aboga por una comprensión de la noción de personaje que no implica en la asignación de atributos definitorios, más bien, representan el despojamiento de su naturaleza totalizadora, para dar lugar a trazos con autonomía y significado, provocando el perspectivismo múltiple sobre el personaje. Es decir, el personaje pierde algunos de sus atributos antes totalizantes, pero gana una existencia a través de otros modos de construcción y expresión (2019:123). La figura plantea al colectivo escénico, la posibilidad de transformar el personaje en agente de un lenguaje performativo, poético y rítmico, que sobrepasa los modos de significación reconocibles y evidentes para provocar otras formas de significación del personaje (2019:119). Es la era de la serialidad, porque se desvanecen los contornos individuales del personaje: se lo utiliza como órgano de un cuerpo (simbólico, enunciativo) que supera las singularidades, sustituye las tradicionales voluntades psicológicas por la lógica de la palabra y del lenguaje, en

paralelo con el surgimiento de dramaturgias en las que el código de la obra es más de orden musical que narrativo (2016: 73).

Estas figuras no enseñan trazos que caractericen a la identidad o a la biografía, sus definiciones posibles se realizan más por las palabras que pronuncian que por las acciones que realizan. Sarrazac observa el discurso de estas figuras como un debate de ideas donde cada uno utiliza la argumentación de forma sofisticada para persuadir al otro. “En la superficie de texto, estas figuras son yuxtapuestas, dentro del sujeto híbrido, sujeto épico, sujeto lírico, que pueden dejar tras parecerse como vendedor/comprador, como hombre/animal, masculino/femenino, blanco/negro, etc” (2019:119).

Esa “figura” se trata de ese “impersonaje” propuesto por Sarrazac, con la diferencia de que Sarrazac lo construye en torno al concepto de carácter. Es decir, “no hay en él intrínsecamente virtud o vicio. No se le puede atribuir cualidades, o trazos morales”. Constata, desde un cierto punto de vista, que la pérdida del carácter del personaje se ha transformado paulatinamente en una opción estética recurrente y en uno de los signos capitales del teatro contemporáneo. De acuerdo con Sarrazac, “el personaje es el lugar de la confrontación y de la diferencia de sus sucesivas máscaras”. Pero la falta de carácter y personalidad del impersonaje, no se considera como un déficit o una despersonalización negativa porque, paradójicamente, el impersonaje está provisto de múltiples personas- máscaras, sin unidad ni marco conclusivo (De Souza, 2019: 120). Ante estas revelaciones, se retorna a su ensayo “El impersonaje”, donde invita observar las múltiples máscaras del personaje como metáfora de las múltiples identidades que provoca el estado de fragmentación de la realidad y del individuo en relación con su mundo.

4.4 EL PERSONAJE FRAGMENTADO EN SU MODALIDAD DISCURSIVA

Uno de los aspectos más relevantes del personaje en su forma fragmentada ha sido la multiplicación de significado y de poder que ha adquirido lo que dice, a tal grado que ahí se puede hallar su principio constitutivo. Ryngaert y Sermón dicen que oponiéndose a una dramaturgia de la acción, en la dramaturgia de actos de palabra, los autores sustituyen la lógica narrativa del personaje clásico, construido y confirmado sobre el diálogo, con una poética de identidades performativas: su principio de caracterización se confunde con el movimiento propio de su enunciación (2016:95). Lo han dicho también otros teóricos de la dramaturgia contemporánea, porque la palabra del personaje posmoderno es una característica primordial de la dramaturgia híbrida y fragmentada, es algo que es evidente, pero que a la vez ha causado polémica por su emancipación del diálogo tradicional.

En este apartado se abordan los aspectos más sobresalientes de la modalidad discursiva del personaje que, por supuesto, al estar atravesado por la relevancia de la palabra tiene varios relieves que ya Ryngaert y Sermon exponen de manera detallada en su libro *El personaje teatral contemporáneo: Descomposición, recomposición* (2016), pero que aquí, en busca de una economía de escritura, se retomarán únicamente las partes más primordiales que permitan entender al personaje en su estado de fragmentación y en su riqueza discursiva.

El proceso que llevó al personaje a ser hoy la suma de sus palabras está estrechamente ligado a lo que se apuntó anteriormente, la crisis del drama. Los autores de *El personaje teatral contemporáneo: Descomposición, recomposición* afirman que las definiciones del personaje fundadas sobre la palabra se apoyaron en el hecho de que, la mayor parte del tiempo, existieron lazos reconocibles entre los enunciadores y aquello que decían, entre lo que decían y la situación en la que se encontraban, la acción a la que perseguían. En menor medida, se esperaba que los discursos que tenían los emisores fueran claramente dirigidos y si ellos no hablaban forzosamente como se esperaba, en función de una identidad social, por ejemplo, al menos se podía detectar un principio lógico entre los polos de emisión del discurso (2016:87). De eso hace

ya bastante tiempo, ahora, la evolución de la palabra dramática obliga a ver esos lazos reconocibles de los que hablan estos autores para entender desde ahí al nuevo personaje.

En la transición del siglo XIX al siglo XX es sin duda Chéjov uno de los autores que más trabajó esta revolución de la palabra teatral, hasta el punto que la recepción de su obra se vio obstaculizada o a veces rodeada de malentendidos (2013:63). Desde ahí se podría alcanzar a vislumbrar cambios del personaje detrás de la palabra dramática e inevitablemente conlleva a tocar un fenómeno que Peter Szondi ha sacado a la luz y puesto en tela de juicio, el teatro de conversación, aludiendo su contradicción al modo dramático.

En el diálogo tradicional, el personaje, en alguna medida, hace un solo cuerpo con su palabra: es ella la que le construye y le define un lugar en el juego de las relaciones escénicas. Para Szondi, la conversación, al contrario, tiende a vaciar la palabra de su contenido, a volverla extranjera en cuanto al estatus y al devenir de los personajes; al final de cuentas, la conversación pone en peligro las estructuras del drama: “flotando entre los hombres, en lugar de tejer lazos entre ellos, la conversación no crea ningún compromiso (entre estos mismos personajes). No tiene origen subjetivo, no se prolonga en ninguna acción (Esta fórmula implica una circularidad de la relación entre el personaje y sus discursos; así el personaje dirá lo que es (en el momento en el que está) y será siempre lo que dirá (2013:62).

Esta “honestidad” del personaje, cuyo principio de sí mismo se asoma en lo que dice y cómo lo dice, es cuestionado en el teatro de Chéjov por la capacidad de sus personajes de escapar a esta sentencia y de escabullirse del intercambio conflictual de la tradición y optar por quedarse en ese sistema de conversación, sus personajes pueden detenerse y hablar por largo tiempo de lo que sea, de variados temas sin que necesariamente su discurso hable de su identidad o carácter⁷³.

⁷³ Esta (refiriéndose a la conversación) reclama, como lo recuerda Erving Goffman, una forma de ligereza, una propensión a varios temas y a adaptarse, cooperando con el fin de desarrollarlos; como corolario, consiste en evitar los conflictos (nadie debe salir enojado de una conversación, apunta Goffman); ella escapa, por tanto, a cierta vehemencia verbal esperada del personaje del drama. Así, los personajes de Antón Chéjov pueden hablar del clima, de lo que comen, o pueden intercambiar cortesías durante demasiado tiempo para las convenciones del drama de la época (2016:91). Por otra parte, en el apartado “Conversación” de *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Arnaud

Ante tal herencia del uso de la palabra, los autores de hoy, apuntan Ryngaert y Sermon, refiriéndose a las dramaturgias de la conversación, exploran y despliegan espacios diversos enunciativos y la diversidad de los personajes son construidos al filo de la palabra. Es aquí donde se observa como característica la fragmentación del personaje: divide, multiplica y permite varios juegos a partir de la palabra.

El problema de las escrituras ya no es configurar un texto dramático unívoco, lineal (obra-máquina), sino explorar y desplegar espacios enunciativos diversificados (pieza-paisaje), donde los locutores son construidos al filo de su palabra-acción, se pueden encontrar atravesados por fenómenos caracterizantes como plurales, polifónicos, incluso irreconocibles que ordenan las situaciones y regulan las relaciones en una geometría variable. Es verdad que estos enunciados ya no construyen identidades monolíticas. En cambio, un análisis pragmático de las palabras intercambiadas permite observar los perfiles identitarios, los roles, las posiciones, la amplitud, el tipo de frases empleadas, la monopolización o, por el contrario, el abandono del espacio discursivo, etcétera (2016:93)

En otro apartado de *El personaje teatral contemporáneo: Descomposición, recomposición*, sus autores comentan que con la aparición de las dramaturgias de conversación pasamos de un teatro que hace de los enunciados del personaje los instrumentos y vectores de un proyecto teleonómico, a un teatro en el que toda la atención se pone sobre el acto de enunciar en el presente. Y es que la palabra dramática, a diferencia de otros géneros, instala un devenir que dejan constantemente al lector-espectador en el aire, en espera de la caída, es decir, de lo que sigue y, este es el caso de varias dramaturgias híbridas que pese a servirse en gran medida de la narración conservan el presente, el “aquí y ahora” que caracteriza al teatro como convención. Como ejemplo, en la obra

Rykner y Jean Pierre Sarrazac nos dicen que la ruptura que introduce la emergencia de un teatro de conversación, en el que el personaje está emancipado del pesado aparato discursivo que le imponía un diálogo normativo, puede compararse como una verdadera revolución, con una ruptura epistemológica como las que le gustaba identificar a Foucault. Conversar equivale también escapar de la influencia de la situación dramática, a liberar la palabra de una buena parte de sus obligaciones de información en dirección al lector o al espectador, a volver el intercambio al mismo tiempo más flexibles y más enigmático (2013:63).

Fractales de Alejandro Ricaño, la actriz actúa el parlamento mientras narra -en presente- lo que está haciendo. También se observa que a través de una narración fragmentada, la progresión dramática avanza y la acción está en la palabra.

VI.

Ana:

El casting es en el sexto piso de un edificio en el barrio gótico.

Estoy de pie frente ellos.

Frente a su mesa extensa.

El piso de duela.

Tres grandes ventanales,

a través de los cuales puede verse,

al fondo, por encima de un par de tejados, la casa de Gaudí,

con sus colores,

y sus formas misteriosas,

y más allá, La Rambla.

La duela rechina según me acerco.

Cuando quieras linda,

Dice uno de ellos, sin prestarme mucha atención.

Bien. Bien, digo con la voz entre cortada. [...]

(S/f: 7)

La propuesta con el recorrido que se ha realizado hasta ahora es intentar ver la riqueza del personaje –en su fragmentación– que ha ganado a través de la palabra. De Souza, siguiendo a Saadi, dice que la fragmentación del personaje efectuada mediante los procedimientos de montaje y de collage permite buscar su materia prima en diferentes lenguajes artísticos y en diferentes planos de la realidad; en este sentido, alimenta el proceso dramaturgico con otras dinámicas de composición y abre vías para que el colectivo escénico produzca nuevas zonas de sentido y de representación. De acuerdo con Sarrazac (2006), se observa que el discurso de estas

figuras remite a un debate de ideas donde cada uno utiliza la argumentación de forma sofisticada para persuadir al otro. (2019:115 y 119).

Máquina Hamlet, como señala Veloza, no ofrece personajes con edad, ni con estrato social, ni características fisionómicas y de comportamiento, son voces que se dirigen al lector e invitan a coexistir al actor, no es su rol de intérprete, sino como portador de un discurso que se interrelaciona con su propia existencia en tanto que le exige imprimir su propia existencia e interpretación (2011:51). Un ejemplo claro que ofrece es el quiebre que sucede en el tercer acto de *Máquina Hamlet* titulado “Europa de la mujer” donde Müller se apoya del personaje de Ofelia (de Shakespeare) para mostrar imágenes metafóricas de la condición de la mujer que no necesariamente limitan al creador/lector a interpretar a la Ofelia shakesperiana o a una mujer de determinadas características psicosociales, sino a buscar relaciones con su propia experiencia:

Yo soy Ofelia. La que el río no retuvo La mujer de la horca La mujer de las venas cortadas. La mujer de la sobredosis NIEVE SOBRE LOS LABIOS La mujer con la cabeza en el horno de gas. Ayer dejé de matarme. Estoy sola con mis pechos mis muslos mi vientre. Rompo los instrumentos de mi encarcelación, la silla la mesa la cama. Destruyo el campo de batalla que fue mi hogar. Abro de golpe las puertas, para que entre el viento y el grito del mundo. Destrozo las ventanas. Con mis manos sangrantes rasgo las fotografías de los hombres que amé y me usaron sobre la cama sobre la mesa sobre la silla sobre el suelo. Yo prendo fuego a mi prisión. Yo arrojo mis vestidos al fuego. Yo destierro de mi pecho el reloj que fue mi corazón. Yo voy por la calle vestida de mi sangre (1977:s/p).

En los primeros capítulos de esta tesis se ha señalado que la nueva dramaturgia teatral, híbrida y fragmentaria, tiene un conflicto entre forma y contenido y, es necesario subrayar esta particularidad que cobra relevancia en el personaje, ya que es quien se comporta diferente y es portador de un discurso. Veloza también recalca que el contenido de este tipo de dramaturgia ya no es posible aprehenderlo desde la forma aristotélica, en tanto que la crisis que evidencia los tiempos actuales no corresponde únicamente a buscar la imitación de los seres humanos, bajo la lógica lineal y progresiva, así como de la totalidad, sino que se enfoca en testimoniar cómo actúan

en el mundo. En tal sentido Müller construye, bajo la fragmentación de la forma dramática como representación mimética, una clara manifestación estética de las dinámicas sociopolíticas de la sociedad para y desde el arte. Por ello Veloza entre las conclusiones a las que llega es que Müller además de ser un dramaturgo de la ruptura y de la fragmentación, es un autor que lleva ineludiblemente a un profundo cuestionamiento sobre las transformaciones y que abren la gran interrogante -en el caso de Máquina Hamlet- sobre qué aspectos de la práctica teatral entran a descomponerse o a transformarse con “la eliminación” del personaje y de otros elementos como el diálogo bajo la pretensión de contar una narración y qué nuevas lógicas epistémicas, filosóficas y técnicas tendría que construir el artista actor/director para poder corresponder a estas transformaciones que se alejan de lo que se considera como la institución propiamente dicha del teatro (2011:52).

Esta revolución de la palabra del personaje, en la que la fragmentación participa en primera fila, incluye –como una forma de parentesco con la fragmentación– a la hibridación. Ryngaert y Sermón advierten que la dramaturgia híbrida con tendencia narrativa -y en este caso aluden al concepto de novelización, empleado por Sarrazac- tiene inevitables consecuencias sobre la concepción y funciones del personaje porque, por ejemplo, la multiplicación de las apelaciones directas al público hace evolucionar su estatus en el seno de la ficción, el interlocutor pasa de ser otro personaje a ser el espectador o el lector mismo. Todas las dramaturgias que insertan un relato dentro de otro, o con un nivel referencial en otro, contribuyen a reforzar la existencia ficticia de los personajes, haciéndolos cohabitar con figuras pretendidamente “reales” y el problema que sigue es el debilitamiento de las fronteras entre ficción y realidad. Por supuesto, no todas las dramaturgias híbridas contemporáneas son fieles a esta descripción, más bien, conviene hablar de niveles de contaminación narrativa.

En el teatro épico, procedente de la tradición brechtiana, la apelación al público suspende provisionalmente la acción y no cambia provisionalmente el estatuto de los personajes (2016:98). En estas dramaturgias no hay tal procedimiento, el actor o la actriz pueden dirigirse al público abruptamente, incluso, desde el inicio. Un ejemplo es el inicio de *Nacido de un muslo*, de Edgar Chías: Dave es el primero en emitir palabra y cuando lo hace es a través de una narración larga dirigida directamente, como la propia acotación del autor lo señala, hacia los espectadores.

Los asistentes buscan asiento. No hay música, no hay llamadas. Cuando todos están en su lugar, entran ellos:

[...] esperan en la penumbra, silenciosamente. Después de un minuto, entra Dave por una de las dos puertas. Los que entraron antes lo escuchan y nos miran escuchar.

Dave. (Luego de un silencio largo. Abruptamente. A todos los presentes)
“Entonces una manada de bisontes atraviesa la habitación. Un tren de bestias, oscuro, polvoso, interminable. Las paredes azules se resquebrajan. El piso cosquillea las plantas de nuestros pies. El estruendo es continuo y envolvente. Nos inunda ese olor. Y la adrenalina. Nadie habla. Todos, seducidos por la visión, miramos con maravillado espanto. Las tacitas del té danzan enloquecidas sobre la mesa del centro. Una cuchara que se suicida contra el piso, desaparece al instante entre el alud de pezuñas azules de aferrarse al momento, para no caer. En secreto, cuidando de no ser sorprendido, me muerdo un dedo con la sola intención de verificar que no estamos soñando. Obviamente despierto. Me punza el dedo. Esta es la marca. Sangró un poco. Entonces sacudo la cabeza para recomponerme. Cosa de tres segundos. Pero la habitación es la misma, todos seguíamos ahí, sembrados entre los rastros, y la estampida anuncia su regreso” No sé dónde escuché esta historia, pero me gustó la idea. Sobre todo porque no abraza lógica alguna. Emerge de una zona profunda, nocturna, arbitraria, y se instala en los ojos atónitos de quien la escucha suceder [...] (2009:s/p)

Otro aspecto importante de mencionar con el tema de la conversación abundante en los personajes de ahora es que sus autores no renuncian a contar historias, sino que las cuentan de otra manera, mediante muestreo, disección, sutura, trasplante, hibridación de voz y de enunciados, recursos que permiten enviar al espectador segmentos de ficción, empleando de manera discontinua núcleos atómicos de carácter (2016:94). En el ejemplo anterior, el personaje se sirve de un relato, de una historia, para comenzar su interacción en escena.

Se trata de palabras que desbordan o que atraviesan al enunciador y muchas veces el uso de la retórica escapa a la lógica informativa. Pero, hay que decirlo, este fondo conversacional, propicio a la deriva verbal, no se opone radicalmente a la progresión de la acción ni a la aparición

de un conflicto. Aunque, de acuerdo a Szondi, estas tendencias propician un afianzamiento de un teatro de ideas que no son la expresión coherente de un carácter porque son activadas de manera independiente (2016:92).

Finalmente, en oposición a la deriva verbal extensa, se suma a estas características del discurso del personaje, otro aspecto a veces usado que tiene que ver con la fragmentación del personaje y que Ryngaert y Sermón llaman “un exceso de laconismo”. Este laconismo sucede cuando la réplica, adelgazada y casi anémica, no ofrece sino un habla exigua; sin embargo, este laconismo, dicen, se registra ya desde los años cincuenta en los personajes de Samuel Beckett o de Robert Pinget. Y en la dramaturgia de hoy esta tendencia se ha acentuado a medida que los autores se han autorizado un habla fragmentada, obedeciendo a principios como el ritmo y no otros que constituían la lógica de la identidad (2016:89). Para ejemplo, citamos un pequeño fragmento de *Un mundo sin faldas*, de Edgar Chías.

- 1: Que nos miran
4: Y nos escuchan respirar.
3: Sabemos que esperan algo.
2: Una historia
1: Algún chiste.
4: Palabras conmovedoras
3: Y no las hay. No las diremos.
2: No haremos nada para ustedes,
1: No estamos aquí para divertir a nadie.
3: No.
4: No esperen nada.
3: No, no esperen.
1: No haremos nada para ustedes.
2: Queremos que si sucede.
3: Si ese algo sucede.
4: Suceda con ustedes.
2: Se trata de algo muy simple.
4: Y muy difícil. Una paradoja.
2: Respiren.

1: También respiren.

3: Junto con nosotras.

1: Respiren.

(2004: 27)

La progresión de la obra completa avanza con este laconismo. No hay nombres de los personajes, pero se sabe que son cuatro por el número que señala su intervención. Son personajes fragmentados, sin carácter ni identidad, pero también sin una línea clara que permita interpretarlos individualmente, esta obra aprovecha el discurso fragmentado de los personajes y la polifonía de sus voces para avanzar y alcanzar su progresión dramática.

4.5 LA FRAGMENTACIÓN DEL PERSONAJE EN EL SISTEMA DE PENSAMIENTO

una consciencia consolidada vive dentro de una oscura sala de banquetes junto al techo de una mente cuyo suelo se desliza como diez mil cucarachas cuando entra un rayo de luz apenas todos los pensamientos reúnen en un instante de acuerdo un cuerpo que ya no expelle nada las cucarachas comprenden una verdad que nadie nunca pronuncia.

Sara Kane (Psicosis 4.48)

En este apartado se reflexiona en la palabra como vehículo de pensamiento del personaje que se fragmenta a medida en que se desarrolla en una dramaturgia –cuya reflexión se suma a las diferentes formas de la modalidad discursiva del personaje en su perfil de fragmentado y reiterando lo que Szondi apunta sobre que las tendencias de la conversación propician un afianzamiento de un teatro de ideas-. Para ello ha resultado importante el texto de Iliana Muñoz *La performatividad del pensamiento en el teatro narrativizado*, donde estudia como característica específica la inclusión del tren de pensamiento del personaje dentro de la dramaturgia híbrida con frecuencia narrativa. La autora señala que estas formas de narración como vehículo del pensamiento desarrollan la acción de la obra y para argumentarlo acude a una de las conferencias de J.L Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* cuya tesis del autor es que las palabras son capaces de transformar el mundo y al enunciarlas hay una acción implícita en ellas. Austin expone el ejemplo de una boda, que al emitir la palabra “acepto” ejecutan el acto de casarse. Con ello Muñoz reitera que en los enunciados performativos la acción va unida a la palabra y el estado de cosas se modifica (s/f:6). Por tanto, se entiende como principio constitutivo de este apartado que la fragmentación del personaje en una modalidad discursiva se muestra performativa, variable, multiplicada, con una riqueza fractal que permite ser testigo de los pensamientos del

personaje; asimismo, seguirlo mediante la unión de sus trazos conduce a los diferentes trenes de pensamiento que lo habitan. A la vez, siguiendo a Muñoz, se argumenta que esta secuencia de pensamientos permitirá avanzar la “acción” dramática.

Si la mimesis fue por siglos el contenedor de representaciones personificadas de la realidad, hoy en las dramaturgias híbridas la realidad es diseccionada, fragmentada y estos fragmentos son presentados la mayoría de las veces por palabras⁷⁴. De acuerdo con Muñoz, “estas palabras contienen una importante esencia de la realidad, ya sea como una simple descripción del mundo o como el pensamiento del personaje expuesto para ser materializado” (s/f:6). Respecto a esta expresión de pensamiento del personaje, dice la autora que no solo se trata del momento en el que el personaje está pensando explícitamente, sino que tiene que ver con el concepto expresado por Wittgenstein: ‘Un pensamiento es una imagen lógica de los hechos’ (1921). El pensamiento, por lo tanto, sería considerado como la percepción del mundo del autor, del *dramatis personae*, la percepción y el pensamiento acerca de sí mismo (s/f:7).

Existen dos funciones fundamentales de la palabra narrada por el personaje que Muñoz expone, la primera sucede en el plano ficticio en el que la acción se lleva a cabo y la otra sucede en el plano real cuando el espectador es enterado. Dichas palabras contienen y conducen el pensamiento del autor, el de los personajes y se convierten en el contenedor del pensamiento de la audiencia que a la vez crea en su mente ese universo ficticio. Según Muñoz el discurso informativo es al mismo tiempo una declamación performativa al interior de la obra. Un ejemplo del discurso del personaje, de su pensamiento compartido, es la cita que hace de *Una noche árabe*, de Roland Schimmelpfennig:

LOMEIER

Escucho correr agua. No hay agua, pero lo puedo escuchar. En pleno diciembre. Hace calor. Entran llamadas desde el octavo, noveno y décimo piso reclamando por el agua. La presión está bien. Pero desde el piso ocho para arriba no sale ninguna gota de agua. En el octavo, noveno y décimo piso no tienen agua. El agua parece perderse en el piso séptimo. ¿Y si una cañería estuviera rota? No me lo puedo imaginar. Una avería de tal magnitud,

⁷⁴ Esto no quiere decir, como ya se señaló anteriormente, que el diálogo haya desaparecido, es decir, “la mimesis en su forma dialogada aún persiste, pero con una menor participación y mezclada con la diégesis” (s/f:6).

una ruptura de tubería, se descubriría muy pronto. El agua correría por las paredes, por los pisos, los pasillos.

Pero puedo escuchar el correr del agua. Lo escucho detrás de las paredes. Lo escucho ascender. Suena como una canción. La huella de un canto en los pasillos. Un canto en la escala. La huella lleva al séptimo piso. Tomo el ascensor. Subo al séptimo piso, para revisar. Siempre acompañado por el sonido del agua (s/f: 8).

No hay diálogo ni hay fábula, es el pensamiento narrado por el personaje, las palabras que emite son enunciados performativos, enunciados de la acción que pueden cortar con todo realismo, refiriéndose a la mimesis de la que ya se ha mencionado⁷⁵. La fragmentación del personaje se muestra como una mezcla de todo, no es sólo diálogo ni monólogo, es un conjunto; incluso, Muñoz subraya que se incluye el pensamiento del autor, es un desprendimiento del yo para dar paso a la observación del ego y de la realidad, del aquí y ahora formándose con acciones concretas más que con emociones (s/f: 10).

En un artículo de Andreas Bek publicado en la revista *Paso de Gato* titulado “Roland Schimmelpfennig, el desarrollo del postdramatismo”, dice sobre la escritura teatral de este autor que “desmenuza los caracteres delante de los ojos de los espectadores, los abre como muñecos de trapo, porque las figuras no hablan solamente hacia los demás y hacia sí mismos, lo que sienten y piensan; se explican y median frente a sí mismos” (2006: 32). Otro ejemplo en las escrituras del dramaturgo, su obra *Final y comienzo*:

El comienzo: una foto se encuentra pegada en la puerta del refrigerador, una foto en blanco y negro, nueve por trece, muchas personas juntas, de buen genio, una recepción, una fiesta, la fiesta de un estreno, una mujer joven, riendo feliz, un hombre joven, sólo visible la mitad de él, le está besando la mano (32).

⁷⁵ Aunque, así como han dicho otros teóricos, “el riesgo de la identificación existe a partir de lo invisible que se presenta descarado, sin prejuicio, pero listo para cualquier abrazo o ejecución” (s/f:8).

[A partir de aquí lo que sigue constituye la descripción de un espacio, sucio y desordenado]

Una mesa, tres sillas. Frente a la mesa está sentado un hombre, fuma y echa la ceniza en una lata de bebida, tiene puesto un traje, una camisa limpia, pero no se ha afeitado porque no se había podido afeitarse, le habían cortado la energía. Mira la foto de la nevera, una mujer joven, su media hermana, riéndose, feliz en una fiesta de un estreno y un hombre joven, sólo es visible su mitad, le besa la mano. Intenta imaginarse su futuro, desde este día en adelante tiene trabajo, en un par de horas comenzará, es el primer trabajo remunerado hace dos años, a pesar de que este trabajo no tenga nada que ver con lo que él fue alguna vez, o lo que alguna vez intentó ser.

Soltar, no soltar, soltar, soltar.

Entonces haz sencillamente algo distinto, entonces haz sencillamente algo distinto.

Mira hacia atrás, intenta acordarse del día en que fue hecha la foto, tal vez hace veinte años, no está seguro si fue el hombre joven de la foto (32).

Los dos primeros párrafos de esta cita forman parte de una extensa acotación que nos lleva a imaginar el espacio donde se encuentra el personaje. Pero las enunciaciones “soltar, no soltar, soltar, soltar” y la repetición de la frase “Entonces haz sencillamente algo distinto” es el pensamiento narrado del personaje. Siguiendo a Muñoz (que a la vez cita a Sinisterra) el pensamiento del *dramatis personae* es llevado a cabo, performativo, en dichas oraciones. La narración se usa para hacerle saber a la audiencia lo que el personaje está pensando en una situación específica. En otras ocasiones se usa para hacer una suspensión temporal por medio de la narración de un hecho pasado o presente (el *aparte* clásico), para desarrollar el tren de pensamiento, o bien, para insertar las didascalias como parte esencial del desarrollo de la obra, aboliendo la posibilidad de que no sean acatadas por el director, pues son escritas no para ser representadas, sino para ser dichas, sin posibilidad de escape (s/f13).

De acuerdo a Sanchis Sinisterra el pensamiento convertido en acción es una de las diferencias radicales en el uso de la narración en el drama antiguo y el contemporáneo. La

inserción usual de la narrativa en teatro era para decir “los antecedentes inmediatos o remotos de la acción dramática, los episodios sucedidos durante intervalos, y una multitud de situaciones que pasan fuera de escena” (2006:4). Hoy su uso tiene varias experimentaciones y la narración del pensamiento para avanzar la acción es una de sus formas más enriquecidas. Un ejemplo mayor puede ser *Psicosis 4.48*, de Sarah Kane⁷⁶, obra cuyo personaje es fragmentado y puede observarse a partir de las diferentes voces y pensamientos que habitan su conciencia.

¿Has decidido lo que vas a hacer?

Me meto una sobredosis, me corto las venas y después me ahorco.

¿Todo junto?

Así no podrán decir que era una petición de ayuda.

(Silencio)

No funcionará.

Claro que sí

No funcionará. Empezarás a dormirte tras la sobredosis y no tendrás fuerzas para cortarte las venas.

(Silencio)

Estaré sobre una silla con la soga en el cuello

(Silencio)

Si estuvieses sola, ¿crees que podrías hacerte daño?

Me temo que sí.

Tal vez el miedo puede protegerte, ¿no?

Sí. Es el miedo lo que me tiene lejos de las vías del tren. Joder espero por

Dios que la muerte sea el final de todo. Me parece tener ochenta años. Estoy cansada de la vida y mi mente quiere morir.

Es una metáfora, no es la realidad.

Es un símil.

⁷⁶ La obra se encuentra libre para su lectura en digital más no precisa el año de su primera publicación, sin embargo, la fuente electrónica consultada indica que el año 1993 escribió una primera versión de *Blasted*, y en el año 1995 la obra se estrenó en el Royal Court de Londres.

No es la realidad.

No es una metáfora, es un símil, pero aunque lo fuese, la característica típica de la metáfora es que es real.

(Un largo silencio).

No tienes ochenta años.

(Silencio).

¿Es así?

(Un silencio).

¿Es así?

(Un silencio).

¿Es así sí o no?

(Un largo silencio).

¿Desprecias a todas las personas infelices o sólo a mí en particular?

No te desprecio. No es culpa tuya. Estás enferma.

No es cierto.

La performatividad del pensamiento toma lugar cuando el espectador de este tipo de teatro está determinado a pensar todo el tiempo, pues usando las señales dadas de una preposición, imagina el universo sugerido. La presencia performativa del espectador es esencial una vez que su propio tren de pensamiento activa el estado de cosas (Muñoz, s/f: 14), y en este sentido se reitera la importancia del espectador en escena, es quien participa y complementa lo que no se acciona, pero se dice. Porque al fin de cuentas, el teatro, como representación, es un juego que requiere la participación del que propone y del que corresponde.

4.6 POLIFONÍA DE VOCES COMO FRAGMENTACIÓN DEL PERSONAJE

Esta característica propia del personaje, en su condición de fragmentado, tiene que ver con lo se ha reflexionado, consiste en que los personajes alternan el discurso entre diferentes voces, a veces desde su rol de narrador, a veces con intercambios dialogales con otros personajes, a veces la voz del dramaturgo se hace notoriamente presente, incluso, las acotaciones se han convertido en un lugar donde pueden resonar las voces, de los personajes o del propio dramaturgo; son experimentos de la multiplicación de la palabra en el territorio de la escritura dramática.

Esta característica es emparentada al coro griego, que sigue siendo una de las estructuras más constantes de la dramaturgia actual. El coro es un personaje colectivo que cumple diferentes roles dentro del juego de las relaciones. En el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, sus autores nos dicen que “el germen de lo colectivo podrá pasar, sin embargo, en la era de la filosofía del sujeto, de la forma al contenido: Shakespeare encarnará el coro en un solo personaje (Enrique V). Desde entonces, y tal como lo muestran las teorías de Schlegel o de Hegel, el coro puede reflejar bien sea un sujeto dividido en varias realidades irreductibles o bien una realidad exterior al sujeto, pero percibida por este como plural (2013:65). Esta característica que enuncia una forma colectiva, se vio en el primer capítulo de esta tesis como una de las maneras del personaje de revelarse en modo impersonal y, en este caso, coincide en ser una de las características de su condición fragmentada.

Volviendo a su relación estrecha con el coro griego, este impone al espectador un régimen de representación multiforme, orientado hacia el espectáculo total participativo y dionisiaco que ya en otro tiempo presintieron Nietzsche y Artaud. Sin embargo, en las dramaturgias contemporáneas se muestra demasiado metafórico e imponente para limitarse al rol de portavoz, “el coro falta, de hecho, siempre a la representación, por el exceso de realidad que se precipita con fuerza con él sobre la escena, señala y manifiesta un deseo, vinculado a aquel que lleva al individuo hacia la idea de la comunidad” (2013: 66). La voz colectiva del personaje es un elemento importante para el estudio de su fragmentación, puesto que “la coralidad

corresponde a una comunidad que no está sujeta ya a los problemas del enfrentamiento individual. Lo coral deshace de este modo lo que Ricoeur llama la configuración lógica propia del mito aristotélico y privilegia las estructuras fracturadas y la fragmentación del discurso. Los personajes se ven llevados a ser los recitantes de sus propias vidas” (2013: 67).

La siguiente cita forma parte del parlamento introductorio del personaje Dave, en la obra *Nacido de un muslo*, de Edgar Chías. Es el personaje quien dice esas palabras confrontando al público, pero también podemos interpretar la voz del autor, con sus juicios filosóficos, y, también, una voz colectiva, el personaje habla de la vida como una tragedia que involucra a la humanidad:

Porque de explicación y de ordenado, todos los sabemos, el mundo no tiene nada. Es un sistema caótico, precario, contradictorio. Una saturación de excepciones y variables infinitas en un espacio muy breve. Carece de sentido. Todo se reduce a moverse erráticamente en él hacia ninguna parte. Suena lúgubre pero hay que mirarlo con humor. Reírse de lo obtuso como nos reímos de lo inevitable. En no reírnos del caos, en tomarnos en serio la tarea de enmendarlo reside nuestra tragedia (2009:2).

En *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, los personajes se muestran en un montaje dinámico, son sus voces las que se enuncian y se confunden. Y es, la voz (las voces) como personaje, como el coro, el que representa un ser colectivo.

HAMLET: (Las manos delante de la cara) Quisiera ser una mujer. Hamlet se viste con la ropa de Ofelia. Ofelia le pinta una máscara de puta, Claudio, ahora padre de Hamlet, se ríe sin sonido. Ofelia le sopla un beso con la mano a Hamlet y retrocede con Claudio/PadreDeHamlet hacia el féretro. Hamlet posa de puta. Un ángel, con el rostro detrás de la cabeza: Horacio. Baila con Hamlet.

VOZ (VOCES) desde el féretro: Amarás lo que ha muerto por ti. La danza aumenta en velocidad y delirio. Risas desde dentro del féretro. En

un columpio, la madonna con cáncer de seno. Horacio abre una sombrilla, abraza a Hamlet. Se congelan bajo la sombrilla, abrazados. El cáncer de seno brilla como el sol (1997: s/p).

Dentro de la polifonía de voces, como característica en la fragmentación del personaje, hay un perfil muy importante que es la rapsodia escénica. El concepto fue expresado por Jean Pierre Sarrazac para definir el conjunto de voces sueltas e independientes que se encuentran en el procedimiento de escritura dramática fragmentaria. Para Jean Pierre Sarrazac la rapsodia se afirma como un concepto transversal mayor, que se declina en una serie de términos operatorios, que desembocan en la constitución de una verdadera constelación rapsódica en la dramaturgia contemporánea (2013:191). A diferencia de una polifonía común, en donde se puede observar una multiplicidad de voces, que aunque mezcladas, son claramente identificadas; de acuerdo a Sarrazac en la rapsodia escénica los personajes se hacen inaprehensibles porque han sido arrastrados por esta forma paradójica y múltiple, divididos, disociados, ellos mismos, expuestos al estallido y a la recomposición problemática. Su estatus deviene indecible y como en suspenso.

Nuevamente en *Máquina Hamlet*, al que recurren Céline Hersant y Catherine Naugrette en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* para ejemplificar este fenómeno, las figuras míticas de Ofelia y Electra - también Hamlet-, se encuentran a la vez estalladas y yuxtapuestas, descosidas-recosidas en la trama de la pieza-poema, lo que refleja una palabra desdoblada en la afirmación de una identidad problemática (2013:193).

OFELIA

Mientras habla, dos hombres de delantal blanco la envuelven con vendas de gasa junto con la silla de ruedas, de abajo hacia arriba.

Desde aquí Electra. Desde el corazón de las tinieblas. Bajo el sol de la tortura. A las capitales del mundo. En nombre de las víctimas. Expulso todo semen que he recibido. Hago de la leche de mis pechos un veneno letal. Niego al mundo que engendré. Lo ahogo entre mis muslos. Lo hundo en mi

útero. Muerte a la alegría de la esclavitud. Viva el odio y el desprecio, la rebelión y la muerte. Cuando atraviere el cuarto empuñando el cuchillo

distinguirán a la verdad.

Los hombres se retiran. Ofelia permanece sobre el escenario, inmóvil bajo el envoltorio blanco.

Es en el “teatro de los posibles”, como lo llama Sarrazac, donde coexisten y se articulan los contrarios, donde todo se ubica bajo el signo de polifonía, que el trabajo rapsódico de remiendo y de conjunción adquiere todo su sentido, engendrando en las escrituras contemporáneas la estructura de un montaje dinámico. Del estallido del diálogo y de la coralidad puede surgir la voz rapsódica, “voz del cuestionamiento, voz de la duda, de la palinodia, voz de la multiplicación de los posibles; voz errática que embraga, desembraga, se pierde, erra y vaga, siempre comentando y problematizando”(2013:193). Un ejemplo en la dramaturgia mexicana es *El cielo en la piel*, de Edgar Chías, que como su mismo autor lo indica, es una rapsodia escénica, un relato a varias voces. Los personajes están ahí multiplicándose a través de sus propias voces, de manera dinámica y polifónica, se escuchan y se repiten.

Encore une fois. Again and again. Maisa uma vez.

Otra vez, una más. Astucias de la polaca. Qué curioso. Tu ciudad es un nido rajado, de idiotas, ratas y espectadores, fieles y amantes de la infamia. Está cabrón, verdad. ¿Silencio? Esta es tu casa. Quién dijo yo Quién mete mano. Quién preguntó. No se raje. Alce la mano. Cómo dijo. Quién se lo dijo. Quién dijo que dijo. Nadie. Tú no dices nada. Ninguno. Nadie. Ni nada. Nadie dijo nada. Vamos, ni mú.

Dicen Ryngaert y Sermon que en estas dramaturgias de la oralidad, la noción de espesor y de energía enunciativas sustituyen cualquier otra consideración de existencia del personaje. Hay un juego musical y polifónico que coloca al performance y el virtuosismo técnico del actor en primer término sobre la escena (2016:61). Otras formas en que se multiplica la voz para ser plural dentro

de las dramaturgias híbridas y contemporáneas, por ejemplo, puede ser el monodrama polifónico, emancipado del monólogo, pero siendo drama de uno solo, con múltiples voces.

En resumen, el personaje posmoderno en su condición de fragmentado se enriquece en una modalidad discursiva. Es ahí donde encuentra formas diversas de manifestarse, usando principalmente la narración. El sistema de pensamiento narrado permite formas al modo de la performance al configurarse bajo una polifonía de voces, en donde el discurso es alternado desde los diversos roles que hay en determinada dramaturgia, o bien en una polifonía particularmente rapsódica, donde las voces están sueltas e independientes, pero que al mismo tiempo pertenecen a un personaje fragmentado, lo que precisamente conduce a interpretarlo como señala Sarrazac en “El impersonaje”: las múltiples máscaras del personaje como metáfora de las múltiples identidades que provoca el estado de fragmentación de la realidad y del individuo en relación con su mundo. Si la palabra persona se traduce en latín “máscara”, refiriéndose a las antiguas máscaras del teatro griego y romano, las cuales se usaban para definir a determinado personaje y cambiarse de máscara significaba cambiar de personaje, resulta contradictoria la idea que se tiene de ser persona como lo que nos define, es decir, nuestra identidad, por lo que la fragmentación del personaje representado como sus múltiples máscaras es en la dramaturgia la evidencia de las contradicciones que habitan en el sujeto posmoderno.

4.7 LA FRAGMENTACIÓN EN EL PERSONAJE DE LA OBRA *ESCURRIMIENTO Y ANTICOAGULANTES*, DE DAVID GAITÁN

De acuerdo al recorrido que se ha hecho de la noción de fragmento en el personaje de las dramaturgias contemporáneas, una premisa es observarlos como sujetos en crisis que han perdido su identidad y unidad. Desde esta mirada, hay una interpretación del hombre con el mundo y consigo mismo. Por otro lado, en esa fragmentación del personaje se indagan las características que se han planteado para observarlo en su procedimiento fragmentario escritural.

Para el teórico y dramaturgo Jean Jullien una pieza de teatro es como “un trozo de vida puesto en escena con arte”. Mediante esta fórmula Jullien preconiza arrancar y retener una sección del meollo vivo de lo real (Sarrazac. 2013:105). Sin embargo, el sentido de la intervención de la presente tesis va hacia otra dirección, más lejos de cláusulas naturalistas; se trata más bien de señalar el valor del fragmento en relación con lo real porque ahí se puede observar la fractura del hombre, no con afán de reconstruirlo como en el Kitsugi, sino de conocerlo tal cual es. Porque esas partes no son metáfora ni metonimia del todo, sino que son como el reflejo de un mundo roto. Y en este sentido es que se observa a Raskolnikov, el personaje de la novela *Crimen y castigo* de Dostoievski, en una versión dramática escrita por David Gaitán, que propone presentarlo en escena con sus fragmentos internos materializados.

En *Escurrimiento y Anticoagulantes* se presenta a un personaje dividido por un desdoblamiento, caracterizado por la alternancia de caracteres y comportamientos distintos que, de acuerdo a lo que se ha reflexionado, se ubica bajo el signo de una polifonía de voces de perfil rapsódico. Esta multiplicidad de máscaras se plantea como fragmentos, con voces y opiniones distintas, que debaten en el sistema de pensamiento de un mismo personaje. Son dimensiones que lo constituyen, múltiples y complejas. Estas diferentes máscaras de Raskólnikov, protagonista de la acción, son identificadas con cada sílaba que integran su nombre: Ras, Kol, Ni y Kov.

Se expresan como pensamientos y con independencia, hablan entre sí y con el propio Raskólnikov, es él quien posee la máscara externa, es decir, el que se expresa en el mundo

exterior, el que avanza mediante sus acciones hasta realizar el crimen, pero que a la vez es conducido por las múltiples voces que lo habitan. Se trata de un personaje segmentado, un hombre cuyo carácter es difícil de descifrar como unidad conclusiva. Ras-kol-ni-kov es un hombre de espíritu confundido y que va muy de acuerdo a lo que nos señala Sarrazac según Strindberg:

Cada vez que intento estudiar a un hombre, termino por encontrar que el objeto de mi observación tiene el espíritu confundido. Así de incoherentes se revelan a nuestros ojos la manera de pensar y de actuar de los hombres cuando observamos con detenimiento su agitación interior. Tomando nota día tras día de las ideas que conciben, de las opiniones que emiten o de las veleidades de su acción, uno descubre una verdadera mezcolanza que no merece el nombre de carácter. Todo se presenta como una improvisación sin continuidad, y el hombre, siempre en contradicción consigo mismo, aparece como el más grande mentiroso del mundo (2006:112).

Su personalidad controvertida y la importancia de sus varios aspectos serán en la literatura del siglo XIX lo que caracterice al personaje moderno⁷⁷. Como Raskólnikov, así se muestran otros personajes de Dostoievski, pero Steiner (1959) alude con precisión al caso de *Memorias del subsuelo* como la obra donde el escritor ruso resolvió de un modo más decisivo el problema de dramatizar a través de una sola voz el caos de múltiples voces de la conciencia humana (227). “Dostoievski hace hablar al narrador con una frenética sinceridad que los seres humanos, en circunstancias

⁷⁷ Steiner señala que la tradición de este tipo de personaje empezó antes, puesto que “El primer personaje como indicó Hegel fue el sobrino de Rameau en el diálogo imaginario de Diderot, antecesor directo del hombre del subsuelo: “músico, mimo, parásito, filósofo, el sobrino de Rameau es a la vez arrogante y obsequioso, enérgico y perezoso, cínico y cándido. Se escucha a sí mismo como un violinista escucha su instrumento” [...] era profético en su percepción de sí mismo como algo dividido, pero también al proclamar las verdades que las anteriores convenciones literarias habían disfrazado o suprimido. La suya fue de las primeras confesiones en el sentido moderno y da inicio a una larga tradición. En las memorias del subsuelo se alude a esta tradición de una forma explícita, pero Dostoievski sostenía que sus antecesores, incluyendo a Rousseau, no habían sido sinceros: algunos se envolvían en harapos, pero; ninguno se había mostrado verdaderamente desnudo (1959: 225).

[...]

Los hombres del subsuelo declararon que la literatura que solo trataba de actos públicos y salones –salones en el alma y en la casa– era una servidora de la hipocresía. Había en el hombre más oscuridades de las que había imaginado la psicología del racionalismo. Aquellos hombres se deleitaban en el descenso de la mente a sus propias profundidades, aventura tan grande que hacía que la realidad exterior pareciera insustancial (1959: 226).

menos definitivas, reservan para sus pensamientos inconfesados. En *Las memorias del subsuelo*, el alma y lo irrazonable se enfrentan de una manera extrema y el lector escucha verdades tan terribles como las que Dante oyó en el infierno” (229). Desde sus primeras páginas, el personaje declara abiertamente que “el hombre del siglo XIX tiene el deber de estar esencialmente despojado de carácter”, pero además narra sus fracasos, sus lamentaciones y sus contradicciones sobre el consuelo que busca sin éxito en la inteligencia humana que cree que poseer.

No he conseguido nada, ni siquiera ser un malvado; no he conseguido ser guapo, ni perverso; ni un canalla, ni un héroe..., ni siquiera un mísero insecto. Y ahora termino mi existencia en mi rincón, donde trato lamentablemente de consolarme (aunque sin éxito) diciéndome que un hombre inteligente no consigue nunca llegar a ser nada y que sólo el imbécil triunfa.

Lo fragmentario designa el carácter incompleto del personaje, sin unidad ni marco conclusivo, que también se corresponde con los procedimientos de escritura. Esta es la fórmula de la fragmentación que se estudia en los personajes y desde aquí es que se estudia al protagonista de *Escurrimiento y Anticoagulantes*. En primer lugar, se observa su identidad fragmentada que a la vez da lugar a la existencia de otros que son sus propias contradicciones. Al respecto, se retoma lo que ha dicho Viviescas sobre que en estas obras dramáticas contemporáneas, la fragmentación de la identidad del personaje lo coloca como ajeno al mundo, en una sensación de no pertenencia. En el apartado anterior, de acuerdo con Agudelo Miranda es la falta de una constitución de una identidad totalitaria del personaje que es expuesta y puede tratarse de una identidad fragmentada de diversa índole –moral, social, psicológica–. Como el personaje del Dr. V –en *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008) – cuya fragmentación corresponde a un desdoblamiento de comportamiento patológico y sus acciones lo fragmenta en un sentido moral.

Woyzeck, de Bücher, representa a este tipo de personaje fragmentado, que, al igual que al Dr. V, su situación interna se encuentra confundida y fragmentada en relación con su ser en el mundo. En el caso de esta obra –Woyzeck–, se halla una correspondencia con la estética del fragmento en su estructura escritural, debido a las circunstancias que hicieron ser de una obra inconclusa. En este sentido, el caso de *Escurrimiento y Anticoagulantes* no se trata de una obra inconclusa ni estrictamente fragmentada en su estructura, pero sí se puede observar

detenidamente la fragmentación interna del personaje mediante las contradicciones que se crean y multiplican en su interior y que como pensamientos se le revelan. Además, hay en esta dramaturgia ciertos elementos propios del fragmento que el autor ha optado como procedimiento de escritura para reflexionar.

El desdoblamiento de Raskólnikov en sus múltiples “personalidades” argumenta la representación de ser un personaje fragmentado, por su falta de identidad estable en el mundo. De esta manera, Ras expresa la sensación de estar en medio de una inmensidad, de sentirse como perdido y no sentirse unificado, de no sentir una identidad.

“RAS: Un hombre parado en el centro del mar esperando a que del fondo salga a flote su identidad. Un hombre parado en el centro del mar esperando a que del fondo salga a flote su identidad”.

En la novela de Dostoyevski el personaje Raskólnikov “se daba cuenta de que las ideas se le embrollaban a veces en el cerebro” como si cada una tuviera una personalidad, esas ideas Gaitán las agrupa y organiza como fragmentos del protagonista y les atribuye un personaje de acuerdo a cada sílaba de su nombre. Lo que remite al segundo apartado de este capítulo dedicado a la noción de figura, puesto que el autor priva a cada una de estas partes (Ras-Kol-Ni-Kov) de toda unicidad, son partes de un todo y los nombra de diferente forma, despojados de un nombre propio, en este caso, son sílabas. Estos fragmentos dialogan entre ellos, pero a veces en una misma intervención se instalan injerencias de los otros. Por ejemplo, al cálculo de pasos que hace Raskólnikov en la novela, Gaitán se lo atribuye a NI, pero en el mismo diálogo de NI se introducen los demás pensamientos, es decir, los otros personajes:

NI: La salida de mi cuarto fue el diez por ciento, esta caminata otro veinticinco, entonces llevo ya treinta y cinco por ciento... (Kol: Una vieja cruel)... ¿o sería veinticinco en total que llegue allá? (Kov: Y enferma). Porque si es así, quiere decir que aún me faltaría un sesenta y cinco por ciento, eso es mucho, y todavía queda la parte... (Kol: ¿Qué pesa esa vida en la balanza de la existencia humana?) En cambio, si pienso que para el momento de llegar llevo ya el treinta y cinco por ciento cumplido, sólo

falta sesenta y cinco... estoy prácticamente a la mitad y una vez que se llega a la mitad es absurdo pensar arrepentirse. (Kov: pesa lo mismo que una cucaracha) “Ya llegué a la mitad”. [...]

Lo mismo sucede cuando es RAS el que habla y los pensamientos de NI son los que se cuelean entre sus palabras. Sus voces son multiplicadas y se expresan a través de un montaje dinámico supuesto para la escena.

RAS: ¿Por qué los delitos son tan fáciles de descubrir, y por qué la mayoría de los delincuentes deja tantas huellas? El delincuente se enferma al momento de delinquir. (Ni: Una cuadra). ¿Por qué cuando más necesita de prudencia y cautela se expone a un fallo de voluntad que más adelante significará su detención? Toda pista es un absurdo del responsable. En mi caso no habrá lugar de reacciones morbosas, mi capacidad de juicio y mi voluntad se mantendrán incólumes durante la ejecución de mi plan... (Ni: El portero)... sencillamente porque este plan no es un delito.

Aunque no se puede determinar una identidad o un carácter completo de estos fragmentos, sí se puede alcanzar a observar algunos atisbos de lo que podría ser ese “carácter”. Por ejemplo, es RAS el que expresa que añora una identidad y es el mismo RAS el que dice en reiteradas ocasiones durante y después de cometer el crimen: “estoy escurriendo”. Un escurrimiento que se puede interpretar como la dilución de su identidad, de su alejamiento con su identidad humana⁷⁸, así como la pérdida de un líquido del que se está constituido y por el que probablemente lleva el título la obra.

⁷⁸ En la novela de Dostoyevski, Raskólnikov tiene la sensación extrajera con relación a su humanidad que se acrecienta después de cometer el crimen y se confirma cuando tira la moneda que le da una mujer al confundirlo con un pordiosero. Antes, él había ayudado a otras personas en condiciones inhumanas, otorgándoles alguna moneda, pero cuando a él le otorgan esta “ayuda” él renuncia a ella como si renunciara a la humanidad: “Abrió la mano, estuvo un momento mirando fijamente la moneda y luego levantó el brazo y la arrojó al río. Inmediatamente, emprendió el regreso a su casa. Tenía la impresión de que había cortado, tan limpiamente como con unas tijeras, todos los lazos que le unían a la humanidad, a la vida...” (1866: 478)

RAS: Soy la idea que nunca debe ser desenterrada. Soy el pudor en bruto; la vergüenza. Hablo de salvar a la humanidad cuando lo que quiero es salvarme a mí. No maté a la vieja por ninguna de las razones que me repito, la maté para ser alguien. Si no la hubiera matado... me urgía una identidad. Un hombre parado en el centro del mar esperando que del fondo le salga a flote su identidad. Tengo miedo de morirme y no trascender. Quería ser un visionario. ¿Quién no quiere ser un visionario? Eso no existe. Lo que existe es alguien que tuvo miedo, se arriesgó y acertó. Yo temí, me arriesgué y.

KOL, en cambio, es quien se representa más determinante y audaz. Es el fragmento más sólido, quizá la idea más dominante. El que se muestra a la altura de los personajes más “completos” al intercambiar diálogos con Porfiri, con el que a propósito se comporta más intolerable –quizá por ser el que más se acerca a descubrirlo–. Kol es el pensamiento más independiente y el que se atreve a responder directamente a Porfiri, aunque siempre acompañándose de la voz de Raskólnikov⁷⁹. Es él quien en algún momento habla con todos para trabajar en equipo y no mostrar vulnerable a Raskólnikov frente a Porfiri:

KOL: A ver. Lo que pasó con el cerdo de Porfiri no estuvo bien; no estuvo bien; no estuvo bien. No nos pueden sorprender así. O trabajamos en equipo de aquí en adelante y dije: en equipo... o de una vez nos ponemos de acuerdo para conseguir una pistola y acabar con todo. ¿Queremos eso? No. Ahora, ¿es este el mejor momento? Tampoco. Pero sólo hay una forma de salir adelante y se las voy a decir en este instante: no perder de vista las motivaciones originales. Hay dos tipos de personas en el mundo, nosotros somos... ¿cuál somos? ¿Cuál somos? Extraordinarias. ¿Por qué? Ya sabemos por qué, lo hemos hablado mil veces... porque nuestras ideas son extraordinarias. De aquí

⁷⁹ Porfiri: No te preocupes, tu reloj no puede perderse. Hace tiempo que te espero.

Raskólnikov y Kol: ¿Cómo?

Porfiri: cerdo .

Raskólnikov, Razumihin y Kol: ¿Cuál artículo?

en adelante nadie toma decisiones sin consultar con el resto; no todos tenemos que estar de acuerdo. ¿Está bien? ¿Está bien?

RAS, NI y KOV: Si.

Esta misma cita enseña otra de las características de la fragmentación del personaje. Ya se ha visto en un apartado anterior, y como se demuestra en toda la obra, los personajes alternan el discurso entre diferentes voces, son varias intervenciones en un mismo diálogo. Se trata de la polifonía de voces y de la característica que se emparenta al coro griego. Puede reflejar bien sea a un sujeto dividido en varias realidades irreductibles, o bien una realidad exterior al sujeto, pero percibida por este como plural. Es una forma de expresar en colectivo, como lo hace Kol cuando habla a las demás partes y porque habla por todos ellos.

Recordando lo que dice Sarrazac (2006) sobre que el discurso de estas figuras remite a un debate de ideas donde cada uno utiliza la argumentación para persuadir al otro, en varias ocasiones de la obra, se dan debates entre los personajes. Si bien el personaje Raskólnikov, desde la novela, presenta una inteligencia característica y un discernimiento en temas de la moral y la ética, de este modo, como en *Crimen y Castigo*, en *Escurrimiento y Anticoagulantes*, los fragmentos del protagonista revelan ciertos intercambios de ideas o de puntos de vista en los que sobresalen cada uno de esos pensamientos:

RAS, KOL, NI y KOV: Un piojo infecto.

RAS: No existe el sentido de justicia; la justicia no es una idea, no puede serlo. La justicia es acción.

NI: ¿Qué es a lo que más temen los hombres?

KOL: Una nueva iniciativa; y sobre todo, una nueva palabra.

KOV: Esta acción es nueva.

KOL: La motivación es nueva.

NI: ¿Y esa a dónde la van a ver? ¿La escribo con la sangre que escurra?

KOL: La van a entender. Si es suficiente clara la van a entender.

NI: ¿Quién?

KOV: La humanidad.

La fragmentación del personaje, como polifonía e hibridación, se muestra como una mezcla de todo, voces, pensamientos, en convivencia del monólogo, diálogo, acotaciones, didascalías. En *Escurrimiento y Anticoagulantes* se encuentra este tejido de formas y de voces, incluso hay un momento en que precisamente la acotación se mezcla con los diálogos y se observa la voz del autor. Como se muestra en la siguiente cita, que además de ser una mezcla de voces dentro de la obra como modo de la fragmentación de los personajes, en la que toma participación el dramaturgo, es a la vez una muestra de hibridación en la forma: diálogos, acotaciones e, incluso, cambio de formato en la estructura general de la obra.

Raskólnikov llega – Toca la puerta – Ella asoma la cabeza – Buenas noches - Traigo un objeto – No sé qué le dijeron que era aquí -
Raskólnikov suda – Por favor - Deme cualquier cosa - Me urge mucho -
Empuja la puerta y por lo tanto a la vieja – ¿Quién es? – ¿Qué quiere? –
Raskólnikov tiembla – El hacha descansa – No se asuste – Usted me conoce – Soy Raskólnikov – Hace poco le traje un reloj – La vieja duda –
¿Lo quiere recuperar? – No tengo con qué – Traigo otro objeto – A ver –
Está pálido – No es cierto - ¿Qué es esto? - ¿Por qué envolvió esto así? -
Una cigarrera – De plata – Raskólnikov mata a la vieja –
Contempla el cuerpo - Roba sus joyas.

La mezcla de voces en el personaje fragmentado a la vez da cuenta de lo que señala Sarrazac, que “el personaje es el lugar de la confrontación y de la diferencia de sus sucesivas máscaras”. De acuerdo con el autor francés, esta falta de carácter y personalidad del impersonaje –como lo llama él– no se considera como un déficit o una despersonalización negativa porque, paradójicamente, está provisto de múltiples personas- máscaras, sin unidad ni marco conclusivo (2019: 120). Haciendo caso a su invitación, se pueden ver las múltiples máscaras del personaje como metáfora de las múltiples identidades que provoca el estado de fragmentación de la realidad y del individuo en relación con su mundo. Por supuesto, esta condición no es

exclusivamente posmoderna, porque algunas formas de la fragmentación están en personajes de la literatura de otra época, como con Woyzek o con el mismo Raskólnikov de *Crimen y Castigo*, por lo que se puede trazar una tradición de la fragmentación del personaje desde la modernidad y que es ahí donde se entiende por posmoderna la condición intempestiva de la época.

El proceso de mostrar tal fragmentación como procedimiento escritural sí muestra ser una tendencia propia de eso que es la posmodernidad y que hoy puede asentarse en gran parte de la nueva época. David Gaitán es uno de los autores que más ha usado la fragmentación como recurso estilístico y con influencia en sus personajes: por ejemplo, dice Josué Cortes (2019) respecto a la obra *La ceguera no es un trampolín* que pone en la mesa de discusión las estrategias artísticas posmodernas, en cuanto a la fragmentación y la relativización del discurso, la integración de otras artes en escena y la “crisis de personaje” en el drama. Gaitán emplea recursos posmodernos, como la fragmentación, la ausencia de un ambiente concreto, la disolución de anécdota y personajes, y un lenguaje discontinuo, ambiguo y, a veces, carente de sentido (392).

En muchas dramaturgias de la actualidad pueden convivir la tradición y la innovación. Quizá por el periodo de transición en el que estas dramaturgias se encuentran inmersas, o puede que sea porque a pesar de las transformaciones que puedan tener las escrituras, no se termina por superar del todo a la tradición. En tal sentido, se pueden hallar personajes claramente definidos de acuerdo a ciertas características y en la misma obra pueden coexistir personajes totalmente vacíos de carácter, es decir, solo portadores de palabras; o, puede darse el caso de encontrar estas dos modalidades en un solo personaje, como en Roberto Zucco, de Bernard-Marie Koltès, que es un personaje en el que se muestra la mezcla de la tradición y la innovación. Desde el punto de vista de la tradición, dispone de una identidad, y, desde el punto de vista de la innovación, está marcadamente incompleto, cuyas carencias participan de su carácter enigmático.

El Raskólnikov de *Escurrimiento y Anticoagulantes*, en el sentido de la tradición, se contrapone a lo que Sarrazac dice del impersonaje, que no se le puede atribuir cualidades ni trazos morales. Puesto que precisamente sus ideas contradictorias sobre la moral y la ética hacen que sea un personaje fragmentado y paradójicamente en una línea fronteriza entre la tradición y la innovación. Pero esta segunda forma sí es claramente señalada en sus partes, en sus fragmentos, son los impersonajes que forman su nombre: RAS-KOL-NI-KOV, personajes incompletos que muestran apenas –si podemos llamarlo así– atisbos de carácter.

Es inevitable voltear a ver atrás y descubrir que ya desde la crisis del drama se comienzan a mostrar personajes contradictorios que el día de hoy han desembocado en personajes fragmentados. Como se ha señalado, con Strindberg, Ibsen, Jarry, Maeterlink y Pirandello, se evocaron personajes cuya identidad y unicidad es perturbada por la irracionalidad, por sufrimientos y angustias; desde ahí, aparecen temas como la muerte, la decadencia de la sociedad en el hastío de lo cotidiano, la constante búsqueda de la reconciliación del sujeto consigo mismo. En este aspecto, Raskólnikov es un personaje de una novela rusa del siglo XIX pero que en una obra dramática de la actualidad no pierde vigencia. Es el mismo personaje mostrándose contradictorio. Gaitán muestra sus partes fragmentadas con voz propia para evidenciar más su fragmentación y su contradicción con el mundo. De esta manera, se observa uno de los momentos en que más fragmentado, perdido y confundido se encuentra, cuando deambula por las calles durante días después de haber cometido el crimen.

KOV: Es por la mano, seguro me está temblando.

RAS: No me está viendo nadie.

KOV: ¿Seré sospechoso?

RAS: ¿Qué tanto se sabe?

KOV: Seguro todo mundo habla de eso.

KOL: “El asesinato de la vieja”. “El asesinato de la pobre vieja”.

KOV: ¿Cuánto tiempo he estado caminando?

RAS: ¿Dos días?

KOL: ¿Y qué he estado pensando?

KOV: O soñando.

NI: Estoy pensando en Sonia.

KOL: ¿Cuánto tiempo he estado caminando?

RAS: ¿Cuatro días?

KOL: Ya se sabe algo más.

KOV: Entra ahí. Averigua.

RASKÓLNIKOV: Dame lo que sea de tomar y los periódicos de los últimos cuatro días.

En su estructura, *Escurrimiento y Anticoagulantes* es una obra más apegada a la tradición, la progresión dramática sucede a partir de las acciones de los personajes y es el modo dialogal el que domina de principio a fin. Es verdad que hay, aunque en menor medida, las narraciones extensas de los personajes, y muy brevemente una hibridez de formas (diálogo, acotación y didascalias). Es un caso en el que la fragmentación no se encuentra necesariamente en la estructura escritural, pero sí es notoria en el personaje, en su composición moral y psicológica, que se demuestra en la multiplicación de voces, pensamientos o personalidades.

4.8 LA FRAGMENTACIÓN EN LOS PERSONAJES DE *SUTIL O DE LA INFINITESIMAL DIFERENCIA*, DE EDGAR CHÍAS

Una de las líneas principales que sustenta la condición de fragmentación en los personajes posmodernos está relacionada directamente con el fracaso del personaje clásico como representante del sujeto burgués que no da cuenta de la múltiple y fragmentada realidad. La crisis del drama precisamente deviene de romper la mimesis desde esa concepción. Entonces, lo que se deja entrever con estas nuevas dramaturgias es lo que señala Viviescas (2006:07) como un tipo de desconfianza del autor dramático sobre qué identidad constituye al hombre contemporáneo. Llegando a la conclusión de que en la realidad no hay tal hombre unitario y autocentrado como el personaje clásico, sino un hombre plural y de carácter incompleto. Por tanto, emerge en el escenario de la dramaturgia contemporánea, ese sujeto que no es ya un ser homogéneo, sino que más bien es un sujeto que muestra toda la fragmentación que lo determina. Es en esta línea que se ubica la escritura y los personajes de *Sutil o de la infinitesimal diferencia*, del dramaturgo mexicano Edgar Chías. Una obra que aborda el tema de la migración relacionada con la guerra, el terrorismo y la identidad, temas que afectan directamente a sus personajes. En correspondencia con ello, dice Maricarmen Torroella que en esta obra de Chías la mimesis es dinamitada, como ha sido dinamitado el mundo y el ser humano que se intenta representar (2017: 64). Como si se intentará destruir las bases en las que se asentó por mucho tiempo el personaje y reconstruir tal error mostrando los pedazos que han quedado de él y del mundo donde habita.

Los personajes de *Sutil* están relacionados con los sujetos contemporáneos afectados. Chías aborda la fragmentación desde la identidad fracturada de cada uno de ellos, no solo social y cultural, sino desde un discurso filosófico del hombre y su mundo. Viviescas señalaba que la fragmentación también es el testimonio del desfallecimiento de lo humano y de la brutalidad de la fuerza con que se llevan a cabo los procesos sociales. Desde aquí que la obra de Chías tiene una correlación con lo que describe, porque, como señala Zoé Méndez en su “antiprólogo” a la obra: “es desde una penumbra que podemos ver la realidad fulminante a la que se enfrentan: el estereotipo derivado de ser de un país o de otro, el trato que se otorga a partir de la generalización

de rasgos físicos y lingüísticos, el racismo perenne e injustificado que ejercemos ante aquel que es diferente, el huir para sobrevivir” (2017:4).

La fragmentación de la identidad del personaje –que puede ser social, cultural, psicológica...– lo coloca como ajeno al mundo, en una sensación de no pertenencia. En este marco de referencia se puede decir sobre estos personajes que en su fragmentación social hay discursos que expresan las afectaciones de su propia humanidad. Tales expresiones revelan las influencias que les atraviesan y les preocupan: el sentido, el significado, la utilidad o la inutilidad de la conciencia y la voluntad en el mundo actual.

S: Lo lógico es, por el estado del mundo, que muchos nos preguntemos cómo será nuestra muerte, o cómo podremos evitarla. Las nuestras tienen que ver con cómo será posible vivir ahora. Sobre el sentido, el significado, la utilidad o la inutilidad de tener conciencia y voluntad en el mundo ahora. (13)

Los personajes de *Sutil* están representados por las letras S, K y R, que corresponden a los nombres Sophie, Kaveh y Raúl. Pero estos nombres propios poca relevancia tienen, porque como ellos mismos lo expresan, son representantes de todos y de nadie. Dice R: “Somos nosotros y somos otros, aquellos. Ninguno”. Son figuras, personajes fragmentados desde su identidad subjetiva, pero también desde un procedimiento estructural. Encajan con la noción de figura, la que reemplaza al personaje considerado como persona, con entidad substancial y con identidad psicológica, por un juego de trazos hecho de montaje y collage. Como proceso de fragmentación de estas figuras se nota la separación del personaje de su nombre propio, son personajes portadores de palabras, identidades ficticias reducidas a una mayúscula.

Este personaje, nombrado “figura” o “personaje posmoderno” representa el despojamiento de su naturaleza totalizadora y en lugar de una unidad lo que tenemos es un perspectivismo múltiple. Este tipo de personaje plantea el colectivo escénico y puede mostrarse con un lenguaje performativo, poético y rítmico. Sustituye sus particularidades psicológicas por la lógica de la palabra y del lenguaje. Los modos de construirse ahora son variados pero gana en la riqueza dinámica al transmitir su palabra.

S: Yo miraba las vitrinas de una tienda de recuerdos.

K: Iba a comer, por primera vez, una hamburguesa.

R: Me ajustaba los pantalones, después de evacuar, en el estridente baño de un bar.

S: Luego la nada.

R: Es el humo.

K: El fuego y la detonación.

S: No en ese orden.

R: Todo en desorden.

K: El griterío.

S: Los músculos tensos.

K: La cara en el piso.

R: La confusión.

S: Todo en un parpadeo.

K: Miraba la carne jugosa y humeante.

R: Miraba la carne rasgada y expuesta.

S: Miraba la carne dudosa, reflejada en la vitrina, ¿esta soy yo? (16)

Desde una óptica de la riqueza que ha ganado el personaje en su proceso de fragmentación y del uso de la palabra a través de la hibridación de otros géneros, es el acto de narrar que, como señala Sinisterra (2012), puede ser por economía dramática, porque confieren los hechos evocados por la palabra una mayor capacidad sugestiva que a su concreción escénica o porque confían a la palabra narrativa, lo que no puede mostrarse en la acción dramática. De ahí que gran parte de las acciones de los personajes las enuncie en el aquí y ahora. El siguiente “fragmento”, no solo es enunciado en presente, sino que esta descripción de la acción la hacen los personajes mediante intercambio dialogal:

S: ¿Te vas?

R: Me largo

K: Vas en el tránsito del desierto a la ciudad de ciudades.

S: Miras por la ventanilla el derruido paisaje.

K: Te despides.

S: Piensas que no vale la pena volver.

K: Piensas que valdría la pena llevarte algo.

S: Un río, quizá.

K: La azulosa espalda femenina de la sierra, tal vez.

S: La sonrisa de la niña oscura que vende las alegrías.

K: El perfume de algunas flores.

S: La lluvia danzando en el aire antes de reventar y ser bebida por los poros necesitados de la tierra. (38)

Esta cita también da cuenta de la fragmentación del personaje efectuada mediante los procedimientos de montaje y de collage que encuentra su existencia en diferentes lenguajes artísticos. Algunas expresiones de estos personajes se tiñen en ocasiones del lenguaje poético, en otras de cierta musicalidad o ritmo. Ya con Sarrazac antes señalamos que estas figuras también hacen uso de la palabra para expresar un debate de ideas donde cada uno utiliza la argumentación de forma sofisticada para persuadir al otro:

–Supongo que gracias. ¿Hace mucho que te dedicas a esto?

–Defina “mucho”.

– No importa. Supongo que te gusta.

– No está mal.

– Establezco marcos de explicación para lo que puede y no puede publicarse.

Clasifico información en la red.

– Qué bueno, ya era hora. Hay alguna que es francamente reprobable.

– ¿Es un chiste?

– Sí. ¿Tengo que explicártelo?

– No, gracias. Pero dije clasificar, no calificar.

– Calificar, clasificar, clarificar... Hay que tener cuidado con la pronunciación...

– Yo soy comunitario, por si te interesa saber.

– No, no mucho, pero gracias. ¿Puedes poner el respaldo de tu asiento en posición vertical. Ya vamos a aterrizar. (26)

El procedimiento de la fragmentación implica en muchas ocasiones que los personajes sean voces que se dirigen al lector e invitan a coexistir al actor, ya no desde su desempeño actoral de

interpretación, sino como portador de un discurso en el que cada receptor debe imprimir su propia visión. En esta obra de Chías al personaje K expresar la representación de la humanidad, la reflexión que pronuncia no se limita a él, sino a un malestar de lo humano, que por ello mismo puede invitar al lector, espectador, actor a coexistir, en ese compartir del malestar existencial o a interpretar a su manera el existir confundido que a todos en algún momento nos atraviesa. Ese compartir humano que se refleja en el otro, que es “nuestro semejante, nuestra sombra, nosotros mismos reflejados y perseguidos”, y que por eso mismo puede incluso tratarse de una fragmentación interna del humano que se traduce en las múltiples voces.

Hay coincidencias siniestras, capaces de cimbrar de fondo nuestras vidas.

Hace casi cien años, un hombre experimentó el malestar que se aferra a mí ahora.

Mismo dolor, misma confusión...

Trampas de la conciencia, no sé si lo leo o lo sueño.

¿Acaso lo vivo realmente?

Hablo con mi sombra. Me mira. Me juzga en silencio. Me sigue.

No hay escapatoria.

Mientras trabajo, mientras me aseo o mientras me evado en el fondo de los
vasos.

Me miro, la miro, le miro, me mira. Misma existencia torturada que se duplica.

Ahora, ¿me veo?

Soy yo, que lentamente reviento los dedos contra el teclado.

La fragmentación del hombre, vista desde la historia, es expuesta en la escritura de Edgar Chías. Los personajes van hacia el pasado para remarcar que es “la misma existencia torturada que se duplica”. También es verdad que se observan en ellos “identidades” múltiples, pero estas identidades son fragmentadas en esa diferencia. Los personajes buscan su lugar y cuestionan la identidad no solo de ellos, sino de la humanidad, para reconocerse ahí y ubicar al receptor también en ese cuestionamiento existencial. Su fragmentación identitaria está presente en sus

relatos sobre la migración, el desplazamiento geográfico y los cuestionamientos de lo que un “somos” en colectivo.

S: Debe haber una ley, una norma, palabras parecidas a una base, a un principio, a una zona fundacional que diga, a la letra, que todos somos personas, y que las personas somos la mínima parte, el átomo esencial de lo que llamamos aquí y en China la humanidad. La humanidad como un proyecto, como una idea digna de respeto.

En relación con la deriva verbal como una de las características de los personajes en su procedimiento fragmentario escritural, en esta obra hay extensiones considerables de palabras que caen en la conversación. Como ejemplo, una extensión de nueve páginas componen un parlamento del personaje K. En esta “deriva verbal” si bien es verdad que resulta difícil descifrar un carácter que lo defina totalmente, también es cierto que permite observar tintes de su estado fragmentado. Para Maricarmen Torroella, como señala en la introducción a la obra, este soliloquio acentúa el aislamiento de este personaje, en cuya palabra se potencia, por un lado la dimensión poética de la obra y por el otro, su perspectiva fatal: aquella que naufraga en la sensación de insignificancia “frente al silencio eterno e inmutable de lo inmenso”; aquella vida convertida en sombra, en existencia sin sentido, en “infinita diferencia imperceptible”; sutil, y al mismo tiempo, inútil.

Y así como se encuentran grandes extensiones narradas de los personajes y hay también en algunas partes de la obra un exceso de laconismo que dan cuenta de un habla fragmentada que se inclina a propiciar principios de ritmo más que de carácter o de unidad. De esta manera, Chías comienza la obra con un laconismo que a medida que avanza conforma un juego de palabras que propician un ritmo escénico:

K: Calidoscopio...

S: Antes de un año, nuestros caminos no se habitan cruzado todavía.

K: Persas.

R: Tarahumaras.

S: Romanos.

K: Un espíritu hambriento.

S: Grietas.

R: Espasmos.
K: Pim, pom, del corazón delator...
S: Un búho ciego.
R: Y un rinoceronte enano.
K: Mínimo.
R: Máximo.
K: Avión.
R: Ciempiés.

Las palabras proyectadas por los personajes contienen una riqueza dinámica y performativa. La acción dramática es muchas veces dicha e, incluso, ha sido una manera de expresar el pensamiento. En la narración del pensamiento pueden intervenir varias voces, este juego incluye también el del receptor, que es el que al final crea en su mente ese universo ficticio. El pensamiento del personaje es llevado performativo y a través de tal recurso la audiencia es enterada de lo que sucede en la mente del personaje, a veces sirve para realizar saltos en el tiempo, como los recuerdos o los anhelos, incluso el personaje puede usarlo para hacer avanzar a la acción, para insertar didascalias como parte esencial del desarrollo de la obra lo que anula la posibilidad de que sean ignoradas por el director, pues son escritas no para ser representadas, sino para ser dichas.

Todo resulta pequeño y se gasta contra el tiempo
Pienso en la vida como en un error infinitesimal
Como una rutinaria exhalación de las eras
Como un eructo que se vuelve materia
Y en la materia como una dureza fugaz
Que se raspa
Inevitablemente contra el tiempo
[...]

Cabeceo. ¿Estaba soñando? Cierro la ventanilla. La azafata se acerca, sonrío con gesto profesional, seguramente con las ideas vertidas en una zona distante del planeta, en otro continente, bajo otro uso horario.

Probablemente piensa en una habitación desordenada, que comparte con alguien que, mientras la espera, comparte, a su vez, su cuerpo con otra (u otro), dándose el absurdo pretexto de la ausencia y la necesidad. Nada es permanente, todo es fugacidad, querida. Esa leve, casi invisible línea de infelicidad que se escapa y se derrite hacia el piso desde la comisura de sus labios, la delata. La pobre. No quiero, pero acepto todo lo que me ofrece. Bebidas, botanas, audífonos y almohadas extra. (21)

El discurso en estas dramaturgias con procedimientos fragmentarios que propician un teatro de voces, fácilmente se presta a dar lugar a una voz colectiva. Se ha señalado en el apartado anterior sobre su similitud al coro griego, con la diferencia de que en estas nuevas dramaturgias es demasiado metafórico. Esta forma colectiva es un elemento primordial del “nuevo” personaje que privilegia las estructuras fracturadas y la fragmentación de su discurso. Los personajes se ven llevados a ser los recitantes de sus propias vidas y ser portavoces de su comunidad. En *Sutil*, Edgar Chías juega con las palabras para externar este planteamiento, las voces de los tres personajes –hurgando en la mente de S– dialogan para proponer una sola voz que es colectiva. Es S la que entre pensamientos describe esta característica de la polifonía de voces, como si en la ficción buscaran plantear lo que sucede en el mundo y expresarlas a la escucha.

R: ¿Y qué dicen las voces?

S: ¿Las voces?

R: Hay una multitud que discurre calle abajo. Dijiste que un grito coral, que un río de voces, una estampida de palabras sueltas, libres, salvajes inundaban la calle, allá, abajo, que un barullo general se cuelga por la ventana desde la que te asomas.

S: Así es.

K: ¿Y qué es lo que dicen?

R: ¿O claman?

K: ¿O maldicen?

R: O cantan. ¿Acaso cantan? ¿Eso es lo que hacen?

S: No. Y no los entiendo. Hablan otra lengua.

K: ¿Otra lengua?

S: NO CONOZCO LAS PALABRAS.

R: ¿A qué te suenan?

S: A alarido. A rotura. A cuerpos y vidas que se quebraron.

K: ¿No conoces las palabras?

S: No conozco las palabras, pero son una voz. Una voz que se desgarran en un lamento, intenso, agudo, prolongado, que rasga el aire y eriza los cabellos.

Esta polifonía de voces, frecuente en las obras de Chías, propicia otra característica en la dramaturgia híbrida que es la rapsodia escénica. Este concepto, teorizado por Sarrazac invita a entender al nuevo tipo de personaje que se muestra difícil de descifrar porque ha sido arrastrado por esta forma múltiple, en el que se ve dividido, fragmentado y multiplicado. En esta forma es muy importante la voz rapsoda, la voz del cuestionamiento, de la multiplicación de los posibles; una voz siempre comentando y problematizando. En *Sutil* los personajes están fragmentados y sus voces estallan a manera de fractales para expresar que su falta de identidad en realidad es una multiplicidad de identidades, que cada fragmento es válido y es humano, que incluye a un todos como “gente paisaje”.

K: No somos iguales en la tragedia sino en la insignificancia.

R: En lo fútil.

S: En la invisibilidad.

R: Y en la indiferencia. En la poca importancia que las vidas poco espectaculares comparten.

S: Es difícil amasar un capital de *laigs* que nos demuestre que existimos sin exagerar un poco la intensidad de nuestros eventos vitales.

K: Sin mejorar los momentos anodinos de nuestras pequeñas, pequeñísimas existencias.

S: Sin espectacularizar el pormenor.

K: Sin exaltar trivialidades.

S: Las emocionantes vacuidades de que están tejidas nuestras horas.

R: Yo a veces me siento como un hombre paisaje.

S: Una mujer paisaje. Gente paisaje. Cuerpos, identidades, existencias desaparecidas en el paisaje.

K: Anónimos decimales en las estadísticas del daño colateral.

Debido a la multiplicidad de teorías enfocadas en reflexionar sobre las nociones de individuo e identidad, la identificación del personaje se presenta como un espacio de reflexión y de puesta en cuestión sobre el lugar que ocupa la noción de persona, individualidad y unidad como formas representativas y constitutivas del sujeto contemporáneo. La dramaturgia actual fragmenta todo lo que puede formar su unicidad y da sitio a voces pluralizadas, a configuraciones caleidoscópicas y problematiza la identidad del personaje, ya sea social, psicológica, cultural o filosófica. Como muestra de ello, los personajes de *Sutil o de la infinitesimal diferencia* cuestionan la identidad desde distintas perspectivas, son ellos y sus antepasados, intentan reconstruirse con todo mediante la narración. Interpelan al receptor comentando, problematizando, indagando y dejándole los cuestionamientos sobre la identidad de todos en el mundo. Los tres personajes son víctimas de la migración y el terrorismo, dos fenómenos que impactan de manera considerable al sujeto. Mediante estas circunstancias expresan los problemas que a nivel global nos atraviesan. Son historias fragmentadas, expuestas como pedazos del mundo, entregadas al lector/espectador para mostrar que somos fragmentos, que las identidades son múltiples, rotas, pero que no hay nada de malo en ello, es simple, desde esos pedazos podemos intentar definirnos.

K: ¿Un puente?

R: ¿Hacia dónde?

S: Hacia pedazos del mundo.

K: ¿Pedazos?

S: Girones.

R: ¿Se ha roto?

S: Revienta.

R: ¿Cómo lo sabes?

S: Puede verse.

El juego escénico que propone esta obra de Edgar Chías convoca a pensar la obra en una tensión entre realidad y ficción, los personajes a veces confrontan al espectador con cuestionamientos reales y otras se quedan con roles ficcionales contando sus historias. En el teatro, –esa convención en el que se juegan diferentes roles, actores, espectadores, directores y dramaturgos–, se juega a representar la realidad y en su progresión intentan reflexionar sobre ella, siempre jugando, siempre “ficcionalizando”.

En relación con los factores que determinan la fragmentación, de acuerdo a uno de los señalamientos de Viviescas, en los enunciados de estos personajes persiste esa voz íntima y de expresión del alma, esa voz ordenadora del mundo objetivo como manifestación del espíritu épico. De esta manera, se observa en los personajes S, R y K esa distancia del yo al mundo. Estos personajes también son el reflejo de ese sujeto de la acción del drama contemporáneo, sin centro, sin identidad, o con una identidad en construcción.

S: Basta. Me refiero a que estamos aquí. Para pensar o sentir. Que somos portadores de la vida, las personas somos recipientes de esa cosa o energía o procesos electroquímicos, obra del inexpugnable azar sideral o del diseño de antiguas e insondables deidades. Somos esto, rastros, animales, extrañas y sorprendentes máquinas nuevas en los procesos evolutivos del planeta. Somos esto y mientras no hayamos despejado el sentido o la razón que nos hace estar aquí deberíamos tratar de preservarnos. De preservar la vida. Esos cuerpos expuestos, que yacen o huyen enloquecidos del fuego o el zumbido de los proyectiles que los *desastran*.

Sin carecer de sentido, la obra de Chías es una escritura híbrida y fragmentaria, sus personajes son descifrados a partir de su fragmentación y de lo que dicen. Es una dramaturgia supuesta a favor de la escena que se inclina por su riqueza en la palabra. No es la acción la que le da la progresión dramática, sino las palabras dichas por los personajes. Y es ahí donde es posible intentar comprenderlos, en lo que dicen, no se sabe mucho más de ellos que los problemas sociales, culturales y psicológicos que les afectan. Se entiende no por su acción sino porque lo dicen, las palabras escritas por Chías están ahí para ser pronunciadas a tres voces y buscar hacer eco en las escuchas.

Ya que el personaje se enriquece a través de lo que dice y la palabra se sobrepone a la acción dramática, se concluye que el uso de la narración muy frecuente en la dramaturgia contemporánea adquiere una mayor importancia. Es a través de ella que se dramatiza el pensamiento del personaje. La narración de pensamiento como cualidad del personaje posmoderno ha permitido la polifonía de voces, dinamita la personalidad y provoca una multiplicidad de voces en una misma intervención e incluso en un mismo personaje.

Esto ha permitido observar al personaje en un proceso de fragmentación en dos niveles, en su estructura y a nivel subjetivo. Como se ha visto, los indicios de la fragmentación del personaje en la literatura se vislumbran desde la modernidad. En el nivel de la subjetividad del personaje, su fragmentación corresponde a un desdoblamiento psicológico, al alumbramiento de más cráteres del sujeto que antes de la modernidad la literatura no daba fidelidad. Más específicamente en la literatura para teatro, la fragmentación del personaje tradicional – propiciada por desvanecimiento de algunas estructuras que se consideraban fundamentales en su constitución– muestran en el nivel de estructural algunos cambios que vimos en la radiografía que se construyó y que son revelados, por ejemplo, en la polifonía de voces.

De acuerdo a algunos autores que se han citado en este capítulo, la fragmentación del personaje, observada desde finales del siglo XIX, pretende corresponder a una realidad del hombre en la contemporaneidad. Se trata de un hombre contrariado, confundido, con más formas de ser que no pueden explicarse en una sola identidad, por lo que esa sustancia identificadora se ha dinamitado y el resultado son los restos de algo que antes parecía completo. Pero esto no debe interpretarse como algo negativo, sino como una nueva manera de leer al personaje, de descifrarse en esa ausencia de sustancia identificadora y ver lo que sus fragmentos intentan expresar. Con la filosofía de Adorno sobre el valor del fragmento, se vio la fragmentación de la unidad a partir de la búsqueda de una reivindicación de su valor como propuesta más fiel a una interpretación de la realidad que, de acuerdo a los personajes de las obras compartidas, son sujetos de una realidad también fracturada.

CONCLUSIONES

Este apartado expone los resultados obtenidos después de un proceso intrincado de investigación. Es el último trayecto en el que se infieren los hallazgos que durante el itinerario tuvieron lugar y se considera su trascendencia de acuerdo a las posibles aportaciones que pueda ofrecer. Pero, antes de exponer tales efectos, quisiera expresar lo que significó llegar a este punto, puesto que, como en todo trayecto de investigación, surgieron dificultades. Particularmente puedo decir que realizar una tesis doctoral del 2019 al 2023, entre los que sucedió una pandemia, ha sido la mayor dificultad que hasta ahora he experimentado en la academia. Haber surfeado esas olas y salir adelante con la investigación requiere de un acompañamiento alentador y persuasivo que, en este caso permaneció gracias al comité de la línea “Discursos literarios, artísticos y culturales” y de mis compañeros de clases Sllenii y Felipe. Después de la pandemia del Coronavirus, los sobrevivientes no somos los mismos, pero haber realizado una tesis doctoral en medio de la gran crisis, nos ha dejado la certeza de que podemos seguir pese a grandes dificultades. Mi gratitud a la vida por encontrarnos en el camino.

En materia de los resultados de esta investigación, el primer descubrimiento que se presentó fue la insuficiente literatura publicada en materia teatral en el estado de Chiapas. El hallazgo sucedió en el punto de partida, antes de emprender el viaje, debido a que el planteamiento inicial consideraba un amplio periodo que abarcaba la transición del teatro universitario al teatro independiente en Chiapas, la propuesta coincidía más en una línea histórica que literaria, por lo que al renunciar a esta primera idea, se optó por investigar las obras de dramaturgos chiapanecos; el descubrimiento fue que, aunque algunas han sido llevadas a escena, la mayoría de estas no han sido publicadas, o al menos, en ese punto inicial donde me encontraba, las obras de interés que sostenían en común el uso de la narración, eran actuales pero no se encontraban publicadas por ninguna editorial⁸⁰. Para subsanar en parte el interés por la

⁸⁰ Aunque ahora, en el 2023, algunas de ellas ya han encontrado un lugar en la publicación de literatura dramática de Chiapas, no fue así en el momento de definir la investigación.

investigación de la dramaturgia en Chiapas, se presenta como Apéndice en la presente tesis, un breve acercamiento al panorama de la tradición dramática en Chiapas (desde 1772 al 2022).

El escenario de la falta de publicación en las obras de mi interés, derivó en la decisión de ampliar la investigación a obras escritas originalmente en español. Y aunque, las obras coincidieron en ser todas de la literatura mexicana, es de resaltar que no fue fácil acceder a ellas. Por tanto, estos encuentros constatan, por un lado, que ha quedado una brecha abierta para ampliar el lente analítico al personaje posmoderno de la dramaturgia en español y, por otro, que en México aún existe un desierto en tema de publicaciones de textos escritos para teatro.

Para el caso específico de la transpersonalidad se descubrió que es la expresión de formas de trascendencia personal a través de la conciencia transmitida por personajes de diversos géneros literarios y que se puede observar desde personajes de la literatura moderna. Un hallazgo en esta categoría fue la poca exploración que ha tenido en los estudios literarios en general, por lo que se construyó un enfoque analítico gracias al apoyo del psicoanálisis, con la premisa de enfocar el lente de análisis en los personajes de las obras dramáticas seleccionadas y no en terrenos propios de la mente. En otras palabras, esta característica funda su argumento en estudios especialmente psicológicos pero su observación en esta tesis se mantiene en el marco de la relación del psicoanálisis con los lenguajes literarios, más específicamente en escrituras dramáticas híbridas mexicanas.

En cuanto a la fragmentación del personaje, se considera como un terreno que se encuentra en una fase de exploración inicial. Las fuentes consultadas para esta investigación, relacionadas con esta característica, son breves (artículos, por lo general) o encaminadas a la estructura escritural y menos a la subjetividad. Por lo que al usar estudios de otras ciencias para construir el modelo para analizar al personaje que sume sus elementos estructurales y su constitución subjetiva, esta tesis podría sumar aportaciones particularmente para el estudio de la fragmentación del personaje, respecto a su subjetividad, pero funcionando en el ámbito de la estructura escritural y teatral.

La perspectiva con la que se hizo el estudio del personaje de las dramaturgias híbridas contemporáneas permitió que el resultado de la presente investigación pueda ser una propuesta para la comprensión de la subjetividad del Yo contemporáneo en la literatura, y, más específicamente, en su manifestación en el teatro. Los tres ejes analíticos del personaje, la impersonalidad, la transpersonalidad y la fragmentación, están atravesados por la subjetividad

del Yo a partir de la relación del sujeto posmoderno con el mundo actual, un complejo campo que ha desencadenado múltiples indagaciones en diferentes campos –de la sociología, psicología, filosofía, por ejemplo– y que aquí se observa desde la literatura, específicamente en el personaje posmoderno de las dramaturgias híbridas mexicanas.

De acuerdo con el resultado del estudio de estas tres características, el gesto principal del personaje de estas escrituras híbridas es el de mostrar una huida fuera de sí mismo, despojándose del yo como identidad, como si quisiera escenificar la dilapidación del individuo, precisamente mostrándolo como un ser inaprensible, difícil de unificar en una sola identidad, enseñándolo como un sujeto confundido, fragmentado, multiplicado y plural. Pero también reivindicando con ello su valor. Por tanto, como parte de las conclusiones de esta investigación, las tres categorías de análisis del personaje se deducen como tres de sus características notables que se expresan a partir de una desnudez del sí mismo. De esta manera, la impersonalidad se presenta de manera similar a la del ser humano en la ficción de Shirow, “Ghost in the Shell”, es decir, lo único que valida su existencia es su *ghost* (su fantasma). Siendo el personaje como un fantasma, se le puede interpretar como “carente de corporalidad o solidez”, en cuya “desnudez” o “vacío” se hallan las nuevas formas de comprenderlo. Esta confirmación se observó en cada capítulo de esta tesis, al enfrentar un personaje posmoderno cada vez más despojado de su concepción aristotélica, quien se presenta no como el héroe activo de un drama en su propia vida, sino que es el espectador pasivo e impersonal del drama de la vida.

La expresión de la impersonalidad en la literatura ofrece la oportunidad de verse colectivamente y de encontrarse en lo inefable de la vida, de ver la insignificancia humana frente a lo universal, pero también de encontrar un significado en la condición de seres humanos fuera de lo personal. El personaje posmoderno es impersonal cuando se expresa con una voz coral, en nombre de todos, dando valor a experiencias, momentos o lugares incapaces de ser contaminados por la razón que se empeña en aprisionarlo en una sola y falsa identidad.

El personaje posmoderno puede llegar a ser transpersonal cuando trasciende la conciencia del sí mismo –del ego, de lo material, del dualismo ontológico–. Muestra que se pueden alcanzar experiencias que permiten acceder a lo intangible, a algo que, como su nombre lo dice, es trascendental, fuera de la realidad inmediata. Y expresa que es a través de la conciencia, como cualidad humana, que se puede acceder a experimentar estas zonas profundas de la mente y de la psiquis.

El análisis de la fragmentación del personaje posmoderno permitió ver algunos procesos y consecuencias que la posmodernidad ha tenido en el sujeto del mundo actual, también contribuyó a observar un tipo de multiplicidad que habita en el personaje, como metáfora de las múltiples máscaras que somos todos. La falta de una constitución de una identidad totalitaria del personaje es expuesta y puede tratarse de una identidad fragmentada de diversa índole, moral, social o psicológica. Por tanto, el personaje posmoderno es fragmentado cuando permite –o incluso, procura– reflejar cómo realmente somos humanamente, con nuestras afectaciones culturales, sociales, pero por sobre todo de conciencia.

Esta investigación confirma que en la palabra está la fuerza que pugna en estas nuevas dramaturgias, argumentando que ahora, más que nunca, muestra su riqueza expandiéndose a muchas posibilidades. Desde esta idea se observa la mezcla con otros géneros, entre las cuales sobresale el uso de la narración. Contemplar de esta manera a la dramaturgia híbrida contemporánea, amplió el panorama para estudiar al personaje. Es verdad que el estudio particular de la dramaturgia híbrida merece un espacio y tiempo específicos; sin embargo, el acercamiento a su comprensión con el apoyo de las teorías tanto de José Sanchis Sinisterra como Jean Pierre Sarrazac permitieron ubicar elementos indispensables de las que el personaje hace uso para expresarse en sus nuevas constituciones.

La selección de las teorías de los territorios fronterizos y los fragmentarios fue idónea porque ambas exponen una multitud de formas que propician el diálogo con otros géneros e invitan a ver otras posibilidades de su estructura y para el personaje. La narraturgia, de acuerdo a Sanchis Sinisterra, refleja una geografía de un territorio fronterizo e impuro, analizando el modo en que tal texto se articula en combinación con la narración y la dramaturgia. Por otra parte, el concepto de rapsodia de acuerdo a Sarrazac ayudó a comprender las escrituras dramáticas hacia las formas más libres. En resumen, la apuesta personal en la investigación, a la par de estos autores, se centró en comprender que el personaje posmoderno enriquece sus posibilidades de expresión, sobre todo con las novedosas particularidades que lo caracterizan, dentro de una dramaturgia que a la vez se enriquece de otros elementos como la narración. Concebir a la dramaturgia híbrida mexicana desde su devenir histórico permitió comprender la teoría de la crisis del drama y asimilar los puntos principales de su quiebre, así como contemplar otras formas en la estructura dramática, como el fragmento, el relato de vida o la novelización, como lugares de exploración en los que el personaje posmoderno encuentra formas de

manifestar sus nuevas constituciones, como la impersonalidad, la transpersonalidad y la fragmentación.

Con estas dos propuestas teóricas se encontró que el modelo dramático conocido en su forma clásica no corresponde con la manifestación de la llamada posmodernidad. Por ello, se concluye que las mutaciones de la forma dramática en términos del devenir rapsódico, desde su condición heterogénea y fragmentaria, en un sentido temático, además de estructural, corresponde y es consecuencia de la realidad en la expresión de la dramaturgia de la actualidad: por su mezcla de formas y estilo, la fragmentación de tiempo y espacio, la pluralidad de voces, los cambios de rol del personaje y su emancipación con la psicología lineal proveniente de la escuela aristotélica. Las cuales a su vez enriquecen con diferentes formas al texto y dotan de una mayor importancia a la subjetividad del personaje.

Es conveniente señalar, como se anotó en los primeros párrafos, que el difícil acceso a las obras dramáticas evidencia la falta de publicaciones de la dramaturgia. Y aunque es verdad que la finalidad de los textos escritos para teatro es la puesta en escena, no es menos importante contar con más publicaciones en el área dramática. Un esfuerzo que se ha visto mermado, en este sentido, es la del repertorio virtual “Dramaturgia mexicana”, cuya página virtual actualmente se encuentra sin funcionamiento⁸¹. Albergaba cientos de obras de teatro de diferentes estados de la república, cualquiera podía consultar obras para estudiarlas o llevarlas a escena. De esta manera se pudo acceder a varias obras antes de realizar este trabajo de análisis, por lo que su desaparición significó un infortunio que dificultó el acceso a la riqueza dramática de México durante una parte del trayecto investigativo. Sin embargo, las obras seleccionadas para el estudio de esta tesis no dejan de reflejar cierta diversidad dramática mexicana, entre ellas se puede notar diferentes tipos de gradación del rompimiento del canon. Los autores forman parte de diferentes generaciones de escritores, eso también se da a notar en cuanto a la forma estructural de las obras o variedad temática, por lo que la línea que atraviesa los cambios de la dramaturgia tradicional-clásica a una dramaturgia contemporánea, puede notarse en esta selección; en algunas obras, más que en otras, la revolución escritural es más evidente y el uso de la narración es más frecuente.

El estudio del personaje posmoderno y de la dramaturgia híbrida aún refleja un camino en pleno descubrimiento. El teatro, como metáfora del mundo, está en un estado de

⁸¹ <http://www.dramaturgiamexicana.com/>.

transformación constante. La cordillera es inmensa y es necesario seguir explorándola para conocerla solo un poco más. También puede ser una forma de cuestionar y de observar lo que “somos” en esa transformación. Es verdad que alcanzar una cima no es igual a acceder a todo el conocimiento, puesto que siempre quedan vericuetos por descubrir; pero llegar a una meta significa mucho para quien se planteó un objetivo. Y para el que desee seguir en el camino, se comparten los hallazgos de la aventura. Con este fin, el resultado de esta investigación se ofrece confiando en que tenga aportaciones para el que mira con interés la metamorfosis del personaje posmoderno en la dramaturgia híbrida contemporánea.

APÉNDICE

LITERATURA DRAMÁTICA EN CHIAPAS:
PUBLICACIONES (1772-2022)

NOTA INTRODUCTORIA

En estudios sobre teatro se comete el error frecuente de referir como “teatro mexicano” al teatro que se hace únicamente en el centro y en el norte del país, la causa –sugiero– es la desinformación del quehacer teatral en el sur–exceptuando los casos de Veracruz y Yucatán–. Pienso también que la falta de información tiene su razón en la escasez de literatura sobre los estudios teatrales en zonas donde el nivel de cultura teatral es menor en comparación con estados donde se ha desarrollado más. Existen varios ejemplos que podrían constatarlo, basta con ir a la bibliografía de la presente tesis y verificar las fuentes consultadas sobre dramaturgia mexicana. En este momento, por economía de espacio cito sólo la tesis *La dramaturgia contemporánea en México (1984-2015): archipiélagos, edición y autores* de Cristián Josué Cortés Jiménez, porque considero es un estudio amplio y profundo sobre gran parte del teatro contemporáneo en México:

[...]

el archipiélago de lo discursivo se compone de diversas visiones que tienen en común el cuestionamiento a las formas de pensamiento, al lenguaje y se interesan por integrar formas modernas de hacer teatro. Las diferencias se deben principalmente a factores geográficos y estilísticos. Aunque hay puntos en común en cuanto a las temáticas, es notorio que los autores del norte del país se inclinan hacia la frontera, la migración, el narcotráfico, el desierto y la corrupción, mientras que los escritores del centro se interesan por los discursos políticos, las diferencias sociales y las relaciones interpersonales. Asimismo, los autores del norte tienden a la hipertextualidad y los del centro a la narraturgia. (2019: 384)

Como recién anoté, hay otros estudios sobre teatro mexicano que fueron consultados, especialmente los que abonan sobre la dramaturgia, pero ninguno dice sobre el teatro que se hace en Chiapas. Esta falta de conocimiento que aún existe a nivel nacional respecto a sus recursos estilísticos, lenguaje, temática y demás elementos, fue una de las causas por las que tuve

como punto de partida el interés por la investigación del teatro que se hace en el estado de Chiapas. El objetivo cambió por distintas razones, en primer lugar, la falta de publicaciones de las obras que, aunque llevadas a escena, no tenían un registro bibliográfico⁸²; después, con el avance de lecturas de estudios dramáticos, el interés fue puesto en realizar una investigación más amplia, es decir, que contemplara no sólo el teatro que se hace en mi estado, sino en otras latitudes. Agradezco profundamente el acompañamiento de la doctora Magda Estrella Zúñiga, la asesoría del doctor Jesús Morales Bermúdez, los comentarios de la doctora Ana Alejandra Robles y la escucha de mis compañeros Sllenii y Felipe, durante el primer seminario de tesis, un trayecto que marcó definitivamente la nueva dirección de mi investigación, ampliando el horizonte para enfrentarme al mundo teatral no sólo de Chiapas, sino al teatro occidental en español, actual, complejo y apasionante.

Como deuda al teatro que se hace en Chiapas, que fue lo que me motivó para comenzar el camino entramado de la investigación, presento este apartado a modo de apéndice, para decir algo de lo que se hace de este lado, desde el sur.

⁸² Es importante señalar que algunas de las obras que llamaban mi interés en ese entonces, ahora ya han sido publicadas, pero en el momento de iniciar la investigación no había fuente bibliográfica que la sustentara.

LITERATURA DRAMÁTICA EN CHIAPAS: PUBLICACIONES (1772-2022)

Por supuesto que se puede hablar de una tradición dramática en Chiapas, aunque aquí menciono algunas que han tenido representaciones, en este apéndice expongo sobre todo las que han sido impresas por parte de alguna editorial. En este sentido debo advertir que las siguientes líneas son sólo un primer acercamiento a la dramaturgia de Chiapas y que conocer por completo su riqueza requiere de una investigación larga que no es posible concentrar en un solo apartado, por lo que si algunas obras se ven excluidas confieso que ha sido por desconocimiento más que por propósito.

La existencia de textos dramáticos en Chiapas se puede argumentar desde el siglo XVI, se trata de la obra dramática escrita por un chiapaneco en el año 1772, la *Loa dedicada a nuestra señora de la Purísima concepción* de Francisco de Cárcamo⁸³. En el siglo XIX, de acuerdo Rubén de Leo Martínez (2010) en *Noticias del teatro en Chiapas (1827 a 1954)*, se escenificaron obras de autores nacionales y locales con temática social, política, religiosa y militar. En 1827 sobresalen algunos textos dramáticos de Fray Matías de Córdova que –siguiendo a De Leo (2010)– no fueron firmados por él, como sucedió con algunos otros artículos, puesto que era costumbre en esa época firmar piezas literarias o artículos periodísticos con seudónimos (19); en años posteriores a la década de 1820 hay registro de representaciones teatrales dadas a conocer en el

⁸³ Este entremés está publicado, como documento anexo, por Dolores Aramoni Calderón (1986) en el Anuario volumen I del Centro de Estudios Indígenas. De acuerdo con Calderón, el original de esta obra forma parte del archivo Diosesano de San Cristóbal de Las Casas y su existencia es producto de una serie de diligencias practicadas entre 1772 y 1773, por contrariedades que ocasionó su puesta en escena, puesto que desde el 8 de diciembre de 1772 en Zocoltenango se pretendía estrenar pero no fue posible hasta en 1973 con el fin de dictaminarla, cuyo resultado fue: “no es denigrante, sino tan sólo contraria a las buenas costumbres”. El itinerario de estas contrariedades puede consultarse en el Anuario mencionado. (1986: 293-324)

Confieso mi desconocimiento de la autoría de las obras “Buenas noches don Simón” y “Grumete”, que en 1879 fueron representaciones ofrecidas a cargo de “La compañía dramaturgia de Chiapa”, con el fin de que los recursos obtenidos de las dos funciones sean en beneficio de la construcción del teatro de San Cristóbal de Las Casas. Este documento titulado “La compañía dramaturgia de Chiapa ofrece funciones gratuitas para iniciar los trabajos de construcción del teatro, 1879” se encuentra publicado en Entremés histórico del siglo XIX 1871-1880. Documentos inéditos del Archivo Histórico Municipal de San Cristóbal de Las Casas (2015).

libro de Rubén De Leo que, aunque algunas son de autores anónimos y otras de extranjeros, existen piezas escritas por chiapanecos: “Muchos escritores de la época y aficionados dan a conocer sus trabajos poéticos y textos dramáticos, como el *Consejo de Ministros presidido por S.M. Isabel II*, diálogo firmado por Fray Ana”⁸⁴ (26). El escritor chiapaneco José Manuel Puig publica en 1862 el *Diálogo que tuvo lugar en la primera entrevista entre dos amigos* y el 13 de junio de ese mismo año Juan A. Mateos publica *El cuento de la guerra extranjera* que según De Leo fueron los últimos textos que se publicaron con temática política o de intervención extranjera (27).

En 1867 en el semanario *El Baluarte de la libertad* se publican diálogos teatrales escritos por miembros de la Universidad Literaria del Estado, que repudiaban la alianza española-francesa-inglesa, algunos de estos diálogos son: *A los traidores*, de Lázaro González; *Defensa de la patria vs los invasores*, de Perenzuno Maodalani, y *El himno patriótico*, de C.M.R. En los periódicos “La brújula”, “El espíritu del Siglo” y “El Sentimiento Religioso”, editados en San Cristóbal de Las Casas, se publican obras dramáticas, poéticas y narrativas, como las obras costumbristas de Flavio A. Paniagua y Manuel Carpio. En la época de la revolución mexicana (1910-1920) aunque se abrieron nuevas secciones literarias para dar cabida al teatro escrito que, en ese entonces, se hacía a través de periódicos (45) las representaciones se vieron mermadas debido a una serie de represiones ocurridas como consecuencia de la guerra, y es hasta el 23 de noviembre de 1911 se publica *Diálogo entre Luis Esponda y el cura* de Emiliano Luzano y el 5 de diciembre del mismo año en el periódico “El Gavilán” publica en varias entregas la pieza teatral escrita en verso *El Gavilán Tenorio*, una parodia de Don Juan Tenorio que critica al gobernador y recrea el ambiente político-social de la época⁸⁵ (49). Como Apéndice, en el libro de Rubén De Leo Martínez, se encuentran publicadas las obras: *Diálogo de un ranchero y uno huéspedes que se les presentaron á deshoras*, de autor anónimo; *¡Por qué razón renunció D. Manuel Roveló Argüello!*, de Neptalí R. Soto; *Consejo de ministros presidido por S. M. Isabel II*, de Fray Arana; *Diálogo que tuvo lugar en la primera entrevista de dos amigos*,

⁸⁴ En esa época, los diálogos o parlamentos dramáticos eran muy leídos y gustaban mucho a los lectores de periódicos, por la temática política que recreaban, a veces en tono jocoso. No se sabe a ciencia cierta si estas piezas escritas por chiapanecos fueron representadas” (De Leo, 2010:26)

⁸⁵ El periódico *El Gavilán* fue censurado por el gobierno de Reynaldo Gordillo León y unos meses después reanuda su circulación en el Estado pero editado en la ciudad de México, donde continúa su crítica al sistema político local con pequeños diálogos dramáticos (50) y en 1913 publica algunos diálogos en contra del gobernador Gordillo, como *Entre dos camaradas conocidos* o *El Rey: naldo en escena sensacional de risa de opereta* (57).

de José Manuel Puig; *La última teja*, de Tomás Martínez; y *Un sueño funambulesco*, de Santiago Serrano (79).

Mario Nandayapa realizó una antología de varias obras de teatro en Chiapas que se dieron a conocer entre los años 1772-2012⁸⁶. De acuerdo a esa recapitulación, además de la *Loa dedicada a nuestra señora de la Purísima Concepción* que data desde 1772; de los años 20 y 30 se registran las obras: *Decepción* que Federico Gutiérrez publicó en 1921; y *El premio gordo*, de Hermilo W. Paniagua, que publicó en 1932. De Paniagua se presentan en este apéndice la portada de las obras *El premio gordo*, en su publicación de 1936; *Víctimas del alcohol*, del mismo año; y *Verdugos del Proletario*, de 1938, gracias a la colaboración del doctor Jesús Morales Bermúdez, quién generosamente me proporcionó las publicaciones originales que forman parte de su archivo personal.

⁸⁶ La antología de dramaturgia chiapaneca (1921-2000) realizada por Mario Nandayapa no ha tenido la suerte de ser publicada pero cuando estuvo en proceso de edición en la Secretaría de Educación Pública del Estado de Chiapas tuve la fortuna de participar en la corrección de estilo.



EL PREMIO GORDO.

-: Sainete Cómico Infantil :-

~ POR ~

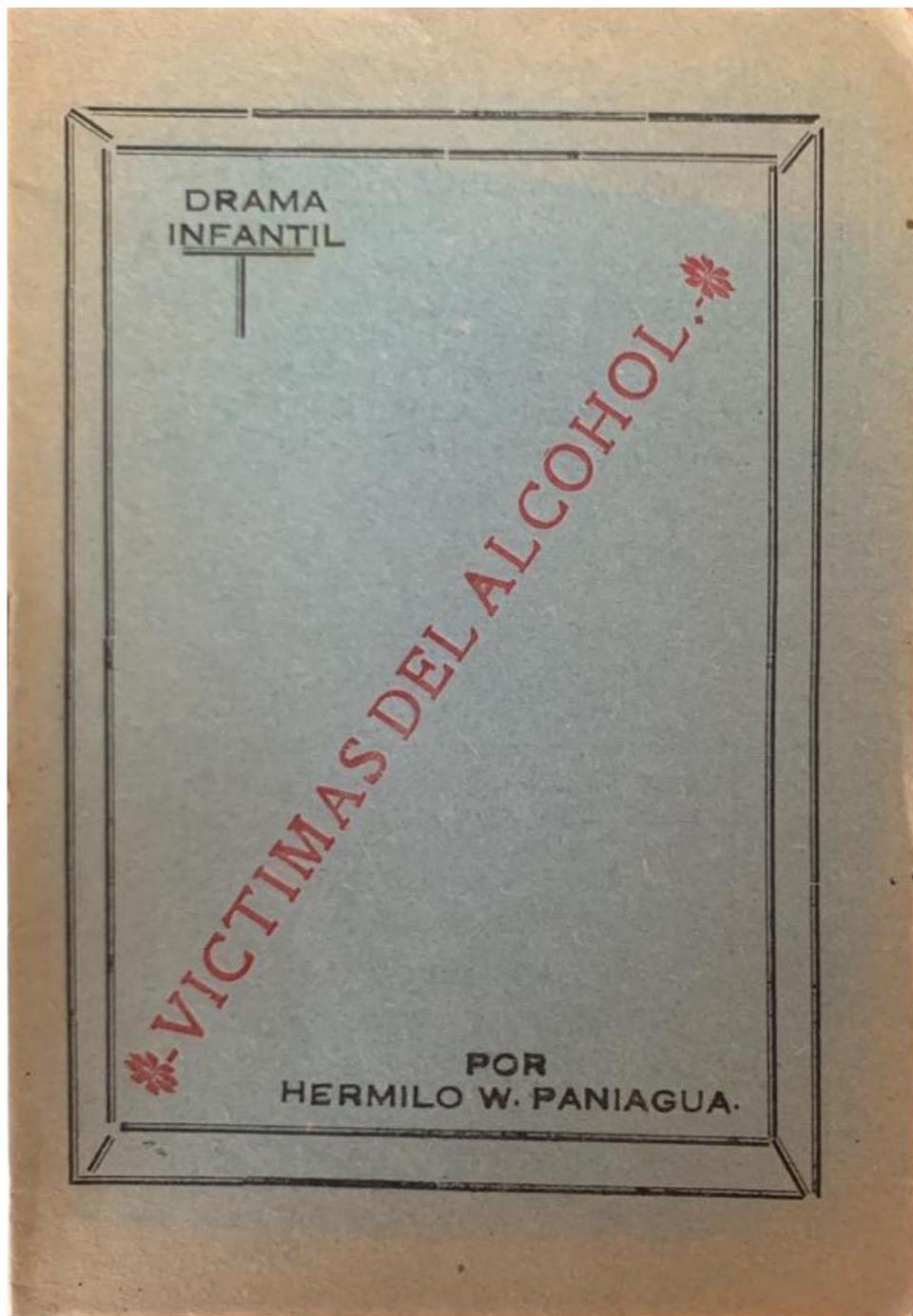
Hermilo W. Paniagua.



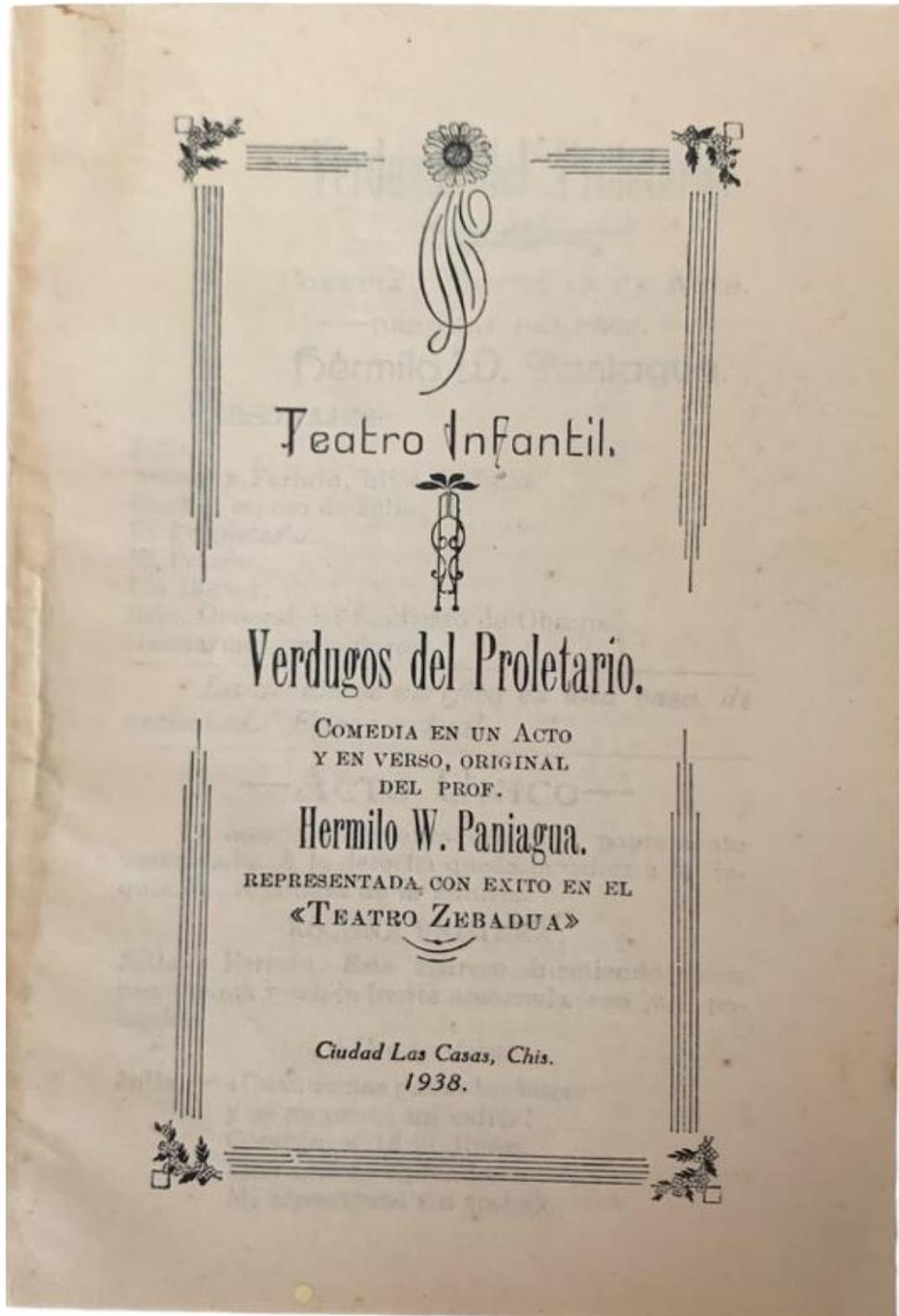
* CIUDAD LAS CASAS, CHIS. *

1936.

El premio gordo, 1936



Víctimas del alcohol, 1936.



Verdugos del Proletario, 1938.

En 1941 se publica *Canto de los pastores* de Tomás Martínez y en 1951 este mismo autor publica *La última teja*⁸⁷. A partir de los años 50 se comienza una nueva narrativa en la dramaturgia chiapaneca, sobresale en el inicio de esta década el surgimiento del Ballet Bonampak que, aunque el guión es –como su nombre lo indica– para ballet, su escritura dramática, por su naturaleza, se puede considerar dentro de la tradición dramática en Chiapas⁸⁸; el 21 de agosto de 1951 se imprimió en la sección autobiográfica del departamento de Prensa y Turismo del Gobierno del Estado de Chiapas⁸⁹ y fue presentada por primera vez el 1 de noviembre del mismo año⁹⁰. En los años 50, debido al proyecto “Teatro Petul”, sobresale el registro de los guiones escritos por Rosario Castellanos que eran puestos en representación en teatro guiñol en comunidades indígenas de Chiapas. En ROSARIO CASTELLANOS *su presencia en la antropología mexicana*, de Carlos Navarrete (2007) se registran algunas obras que pertenecieron a este proyecto, como: *Petul y Xun juega a la lotería*; *La Bandera*; *Benito Juárez*; *Petul y el diablo extranjero*; *Petul, promotor sanitario*; *Petul en la campaña antialcohólica*; *Gallinero de Xun*; *Los pollos de Xun*; y *Lázaro Cárdenas*. Rosario Castellanos también publica sus obras dramáticas, *Tablero de damas* en 1952⁹¹ y *El eterno femenino*, en 1975⁹².

⁸⁷Sainete de costumbres típicas de Chiapas que obtuvo el premio y la promesa de su publicación en 1933.

⁸⁸ El argumento original se le atribuye a Pedro Alvarado Lang, la composición musical y la dirección de las primeras representaciones fue a cargo de Luis Sandi y a partir de 1953 fue dirigido por la coreógrafa Beatriz Maza Solís. De acuerdo a *El Ballet Bonampak y la Fiesta chiapaneca* de José Luis Zebadúa Maza (2014): “Cada uno de los murales que pintaron los tlacuilos mayas, hace unos mil doscientos años, es representado por una danza, y otras formando una unidad, hablan de un episodio importantísimo en la vida de esa ciudad.

El argumento en síntesis consiste en un hecho de vida o muerte para Bonampak por el ataque de un enemigo bárbaro que lleva la destrucción, y quiere apoderarse de la floreciente ciudad y hacer víctimas a sus moradores” (25).

⁸⁹ Como indica la portada y el colofón de la obra –copia que forma parte de la biblioteca personal del doctor Jesús T. Morales Bermúdez y que gracias a su generosidad fue posible consultar– fue patrocinada por el General Francisco J. Grajales, entonces gobernador constitucional del estado de Chiapas y fue presentada por el Ateneo de Chiapas.

⁹⁰ La primera presentación del espectáculo fue el 1 de noviembre de 1951, en ocasión del quinto informe de gobierno del general Grajales. El maestro Luis Sandi realizó la dirección y creación musical. Ana Mérida elaboró la coreografía; Carlos Mérida la escenografía, y Leopoldo Macías Báez y Ángeles G. Macías el vestuario, bajo la dirección de Margarita Alvarado Lang. Las máscaras y la utilería fueron obra del escultor Jorge Tovar Santana de la Academia de San Carlos, con el apoyo de Ramiro Jiménez Pozo, Isauro Solís, José Núñez Chanona, Noé Díaz Hernández y Máximo Prado. El montaje estuvo a cargo del actor Fernando Wagner. La iluminación de Ignacio Zúñiga, y la tramoya de Marcelino Jiménez (Zebadúa, 2014:27).

⁹¹ Castellanos, R. (1952). *Tablero de damas: pieza en un acto*. México: América, revista antológica.

⁹² La primera publicación fue a través del Fondo de Cultura Económica.

De 1960 se tiene el registro de una obra de teatro escrita por Eraclio Zepeda, *El tiempo y el agua*⁹³, en esta década surgen las obras *Juegos infantiles*, de Roberto Culebro⁹⁴; y algunas de Socorro Cancino⁹⁵, como *El lamento de la muerte* y *Pozolito, chula*, que, junto a *Breve regañada maternal Tuxtleca*⁹⁶, de Fabio Gálvez, fueron obras precursoras del teatro regional que por muchos años representó Dolores Montoya⁹⁷, cuya obra más conocida fue *Bienvenido conde drácula*, estrenada por primera vez en 1987. Después de ellos, en los años 70, brilla el nombre de Carlos Olmos, el máximo exponente de la dramaturgia en Chiapas, egresado de la Escuela Teatral del INBA, en 1972 estrenó su primera obra, *Juego fatuos*, y durante esa misma década publicó sus *Lenguas muertas* (1972), *Tríptico de juegos: Juegos profanos* (1975), *Las ruinas de Babilonia* y *El presente perfecto* (1979), en la década de los 80 publica *El brillo de la ausencia* (1983), *Oscar Wilde. El dandy del Hotel Savoy* (1989); en 1990 publica *El eclipse*, en 1994 *La rosa de oro* y *Final de viernes*, y en el 2005 se publicó su obra *Atardecer en el trópico*.⁹⁸

⁹³ No encontré registro de su publicación pero en la página electrónica de La Secretaría de Cultura se encuentra registrada en 1960 https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=36589. Asimismo, en la antología realizada por Nandayapa que, como ya mencioné, no ha tenido la fortuna de contar con un respaldo editorial, se encuentra registrada la obra completa, con una nota al pie que señala su estreno por parte del grupo de Teatro Experimental, en el marco del Festival Dramático Zona Sur del INBA, el 22 de agosto de 1965.

⁹⁴ Su obra *Las ratas* fue premiada como mejor obra inédita en 1967 y también es autor de la obra *Katy la del bar*, y en el archivo histórico del estado se conserva su obra en un fondo documental que lleva su nombre.

⁹⁵ Socorro Cancino fue una de las más importantes actrices surgidas en la época de esplendor del teatro en Chiapas, alumna del maestro Luis Alaminos Guerrero e integrante fundadora del grupo Debutantes Quince que dirigió Gustavo Acuña. De acuerdo a Nandayapa, ha puesto en escena, desde 1983, la *Loa de la muerte y los doce vanidosos*, pieza dramática rescatada por Carlos Navarrete, obra que recibió en 1998 un reconocimiento por sus 16 años de representación (Nandayapa: s/f).

⁹⁶ Aunque no encontré fuentes de sus primeras publicaciones, la tesis *El rezago en la realización del cortometraje en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas*, de Fernando Trejo, menciona que fue publicada por primera vez en el “Diario Popular Es!” (sin mencionar el año) y actuada en un cortometraje en el año 2004 que fue seleccionado en el Festival de Cine Latino de Boston en el año 2006 (Trejo, 2010:88).

⁹⁷ Junto con el grupo de teatro que fundó, “Calmecac”, Montoya realizó decenas de representaciones de su obra *Bienvenido conde drácula*, logrando llenar el teatro Emilio Rabasa de público tuxtleco. Aunque se rumora que esta obra fue publicada en los ochenta, no encontré la fuente bibliográfica. Sin embargo, se encuentra antologada en la Antología realizada por Mario Nandayapa y ahí mismo se hace mención de sus obras inéditas: *Los defensores de la naturaleza*, *las pastorela Aquí está Belén*, *Capercita roja 2000*, *Disney rock*, *Capitán Malinche*, *Alicia en el país de la ecología*, *Las semillas impacientes*, *Don Juan Tenorio*, *Los cuernos del diablo*, *Don Camilo* y las pastorelas *Aquí está Belén*, *Ángeles contra diablos*, *Un diablo jubilado* y *Comando diabólico*.

⁹⁸ Las obras y los años de edición han sido consultadas en La enciclopedia de la literatura en México de la fundación para la letras mexicanas, recuperado de: <http://www.elem.mx/autor/obra/directa/1649/>. En la misma página virtual se señalan las editoriales que respaldaron cada una de las ediciones, así como las antologías que no se mencionaron, entre las cuales, la más reciente y completa es la editada en 2007 por el Fondo de Cultura Económica.

En las décadas mencionadas del siglo XX, más específicamente en los años 50, 60 y 70, hubo un esplendor en el teatro chiapaneco que surgió con la llegada -a Tuxtla Gutiérrez- de Marco Antonio Montero en 1953, continuó con la labor de Luis Alaminos Guerrero en 1954 y culminó con la disolución del grupo Debutantes Quince, alrededor de los años 80⁹⁹. En el libro *Una época de esplendor del teatro en Chiapas. El ateneo experimental y otros grupos (1950-1970)* -editado en el año 2015 por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas- reúno las obras que Alaminos llevó a escena, así como los factores que propiciaron fuera una época dorada para el teatro del centro del estado chiapaneco. Luis Alaminos llegó a dirigir alrededor de ochenta obras en Tuxtla Gutiérrez, muchas de ellas fueron adaptaciones a teatro de novelas de la literatura clásica, sin embargo, no publicó ninguna de su autoría.

Es importante mencionar que en la década de los 80 surge un gran movimiento de Teatro Comunitario, en 1983 se funda La Casa de los Indios Mayas A.C. Sna jtz'ibajom¹⁰⁰ (en tzotzil) que publica en 1992 *Dinastía de jaguares* de Francisco Álvarez Quiñones y *Cuento del tigre*, obra de creación colectiva. De 1988 al 2022 se han creado obras de Teatro maya y comunitario en las lenguas originarias tseltal y tsotsil de los altos de Chiapas, dirigidas por Diego Méndez Guzmán; y el grupo de teatro comunitario Ajvetik Sots', de la Casa de la Cultura de Zinacantán, dirigido por Ricardo Juan Hernández López ha creado obras basadas en la tradición oral en lengua Maya Tzotzil del pueblo de Zinacantán, creadas del año 2008 al 2019. Por otra parte, el Teatro de los Volcanes, dirigido por Raúl Peretz Pineda ha llevado a escena distintas obras¹⁰¹. Peretz ha

⁹⁹ En 1953, con Marco Antonio Montero se funda el primer grupo de teatro en Chiapas, auspiciado por el INBA; pero en 1954, Montero se desplaza a San Cristóbal de Las Casas para trabajar, junto con Rosario Castellanos, en el Teatro Petul, el proyecto de teatro guiñol que daba funciones en comunidades indígenas. Luis Alaminos se queda a cargo del grupo de teatro en Tuxtla Gutiérrez, del que surgieron grandes figuras del teatro chiapaneco, como Gustavo Acuña, Socorro Cancino o Lola Montoya.

¹⁰⁰ En su página web: <https://snajtzibaj.wixsite.com/snajtzibajom/teatro> detallan los propósitos de sus proyectos y los alcances que han tenido hasta la actualidad. Por otra parte, en la página de la Secretaría de Educación Pública (<https://www.gob.mx/sep/acciones-y-programas/asociacion-de-actores-y-escritores-sna-jtz-ibajom-cultura-de-los-indios-mayas-a-c>) menciona: Desde su creación, esta organización ha trabajado en la reivindicación, preservación y desarrollo de los valores culturales Tzeltales y Tzotziles en los Altos de Chiapas, a través de la capacitación progresiva en técnicas literarias, dramáticas (guiñol y teatro), audiovisuales (radio, foto, video y artes plásticas). Han publicado libros, obras de teatro guiñol, obras de teatro formal y han producido varios videos. Esta organización ha presentado su trabajo principalmente en las comunidades indígenas y en diversas regiones del estado de Chiapas, así como en otras entidades. Cabe señalar presentaciones en otros países como Honduras, Guatemala, Estados Unidos y Canadá.

¹⁰¹ Entre las que destacan *Las tandas del tamal* en 2013 y en *Palabras de las mujeres jaguar* en 2020.

publicado *Historias del abuehete sabio*; *Obra de luz negra en un acto*; y *La puerta mágica*, por la editorial Fray Bartolomé de las Casas. En el 2020, a través de la editorial del CONECULTA Chiapas, publicó su obra *Campo Esperanza*. El teatro comunitario en Chiapas es amplio y diverso, vigente y en movimiento, por lo que abarcar toda su creación dramaturgica, implicaría una investigación ardua muy importante para tomar en cuenta como proyecto principal¹⁰².

En el año 2000 sobresalen las obras de Héctor Cortés Mandujano, que ya había comenzado a publicar en los 80. De este autor se han publicado: En el año 1986 *Tres sueños muertos*; en 1995, *Ocho mordidas a la manzana*; en el 2005 *La muerte, esa bestia negra* (que incluye: *La muerte, esa bestia negra*; *Monja y amante suya*; *Quién sabe qué misterios de la tarde y ocho mordidas a la manzana*); en el 2015 *Azar*; en el 2016 *Dos inmersiones en la oscuridad total* (que contiene: *Trascrición, palimpsesto* y *Todas las puertas son la misma puerta*); en el 2020 *La divinidad del monstruo y Leve jirón de niebla* (que incluye cinco obras de teatro: *Carmen y el Cadejo*; *Dormir, tal vez soñar*; *Margaritas a los cerdos*; *En las olas de sangre empapad*, y *Acteal, guadaña para 45*); en el 2021 *Trascrición, palimpsesto*; y en el 2022 *Al lado de una tumba abierta*. En la actualidad algunas de sus obras –además de ser publicadas– se llevan a escena¹⁰³.

Después de la primera década del año 2000 se ve florecer una nueva dramaturgia en Chiapas: llama la atención la escritura de Damaris Disner en *La siguiente esquina*, donde explora la narraturgia con personajes principalmente femeninos, obra que fue publicada por la editorial Tifón, una empresa independiente que alberga las publicaciones de algunas obras teatrales en pequeño formato. También se han llevado a escena *La noche del pingüino*, *Sirena del desierto*, *Leitmotiv*, *Telemilio* y *Pitukali*, estas dos últimas para audiencias infantiles; *¿Quién escucha a los Guekos?*, también para la niñez ha sido su última obra publicada, ganadora del 2do. Concurso Nacional de Literatura para Niños y Niñas, en la categoría de Dramaturgia (Guanajuato 2021).

¹⁰² Otro grupo de teatro comunitario es Barum Maya-Teatro Ritual, dirigido por Jorge Voz Hernández, ha llevado a escena: en 2021 *Nupunel K'nel* y *El nacimiento del Bätz'*, y en 2022 *Donde nace el sol*.

¹⁰³ De acuerdo al testimonio del autor, en 1986 su obra *La tierra ya está hecha* es estrenada en escena, en el 2002 también se montan sus obras *La muerte, esa bestia negra* (Guadalajara, 2002), *Acteal, guadaña para 45* (Casa del Lago, 2006), *Carmen y el Cadejo* (Chihuahua, 2008).

TELAR TEATRO Y TIFÓN EDITORIAL
TE INVITAN A LA PRESENTACIÓN DEL LIBRO

LA SIGUIENTE ESQUINA

DE DAMARIS DISNER

JUEVES 25 DE JULIO

7:00 P.M.

PRESENTAN: ANDREA RAMÍREZ / LUPITA CAIVO
HÉCTOR CORTÉS MANDUJANO Y LA AUTORA

ENTRADA LIBRE
(Estará a la venta el libro)

Telar Teatro A.C.
9 sur #514 altos Esquina 4 pte. (Segundo piso)
Colonia centro. Tuxtla Gtz; Chiapas.



Se nota cada vez más la voz de Laura Jiménez Abud, cuyas obras *Cronotrope*, *Cotton Candy*, *Un vodka para Janis Joplin* y *Manual para bañar al gato* han sido llevadas a escena por distintas agrupaciones, de las cuales las dos primeras fueron publicadas de manera independiente con apoyo de Telar Teatro A.C.



Portadas y contraportada del libro que compila las obras *Cronotrope* y *Cotton candy*, de Laura Jiménez Abud, editado en el 2018.

La obra *Mariposas posadas en el polvo*, de Roxana Carbajal, publicada por Tifón, es la primera dramaturgia de la autora con la que actualmente se comienza a conocer. No menos importante es la dramaturgia de Petrona de la Cruz, sus obras *Una mujer desesperada*, *Madre olvidada*, *La tragedia de Juanita*, *Infierno y esperanza*, *Desprecio paternal*, *La monja bruja* y *Soledad y Esperanza* abordan temas como el machismo, la muerte o el alcoholismo, principales problemas en comunidades indígenas. La obra de Petrona ha tenido reconocimiento en México y otros países.

De este lado sur y fronterizo los discursos en los trabajos escénicos muestran gran variedad. En el 2017, *Casquito* (escrita, actuada y dirigida por Joan Alexis Robles) fue la obra ganadora de la región sureste, la obra está ambientada en Cabeza de Toro, una comunidad pesquera de la costa chiapaneca. En el 2018 nuevamente Chiapas fue el estado ganador de la Muestra Regional del Sureste mexicano, esta vez la obra ganadora fue de un discurso muy diferente al año anterior, *Cronotopo* (escrita por Laura Abud y dirigida por Darwin Castillo). En el 2019, se le otorgó el Premio Bellas Artes en Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes Perla Szuchmacher al escritor Luis Antonio Rincón con su obra titulada *Tras la pista azul*, obra que aborda el tema del secuestro para jóvenes audiencias y que usa en gran medida el recurso de la narración. En el 2021 la obra *Casting para un hermano*, de Ulises Soto, ganó el Premio Nacional Manuel Herrera de dramaturgia, una obra que aborda parte del trayecto de la migración desde el sur hacia el norte de México con recursos estilísticos de la narraturgia y el lenguaje particular de la zona sureña. Estas dos últimas obras ganadoras, la de Rincón y la de Soto, han sido publicadas a nivel nacional como parte del premio.

Siendo apenas un esbozo, este panorama da cuenta de que en Chiapas hay una tradición dramática que merece el reconocimiento en sus publicaciones y en estudios que se hacen sobre teatro en México. Sobre el teatro contemporáneo que se hace en el estado, pocas son las obras que han visto la luz al ser publicadas de manera impresa, exceptuando los textos que han sido premiados. Por ello, finalmente, se muestra a continuación algunas que han sido reconocidas en el escenario pero que no han llegado a tener espacio en las publicaciones de las editoriales:

SÁBADO 25 / 19:00 H

Obra del mes
de Pochota Teatro

Casquito

Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa
Calzada de las Personas Ilustres S/N, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas



Aforo 70%

Uso obligatorio de cubreboca



Casquito, de Joan Alexis Robles, estrenada en el año 2017.

MANTÍCORA TEATRO PRESENTA

HAMBRE

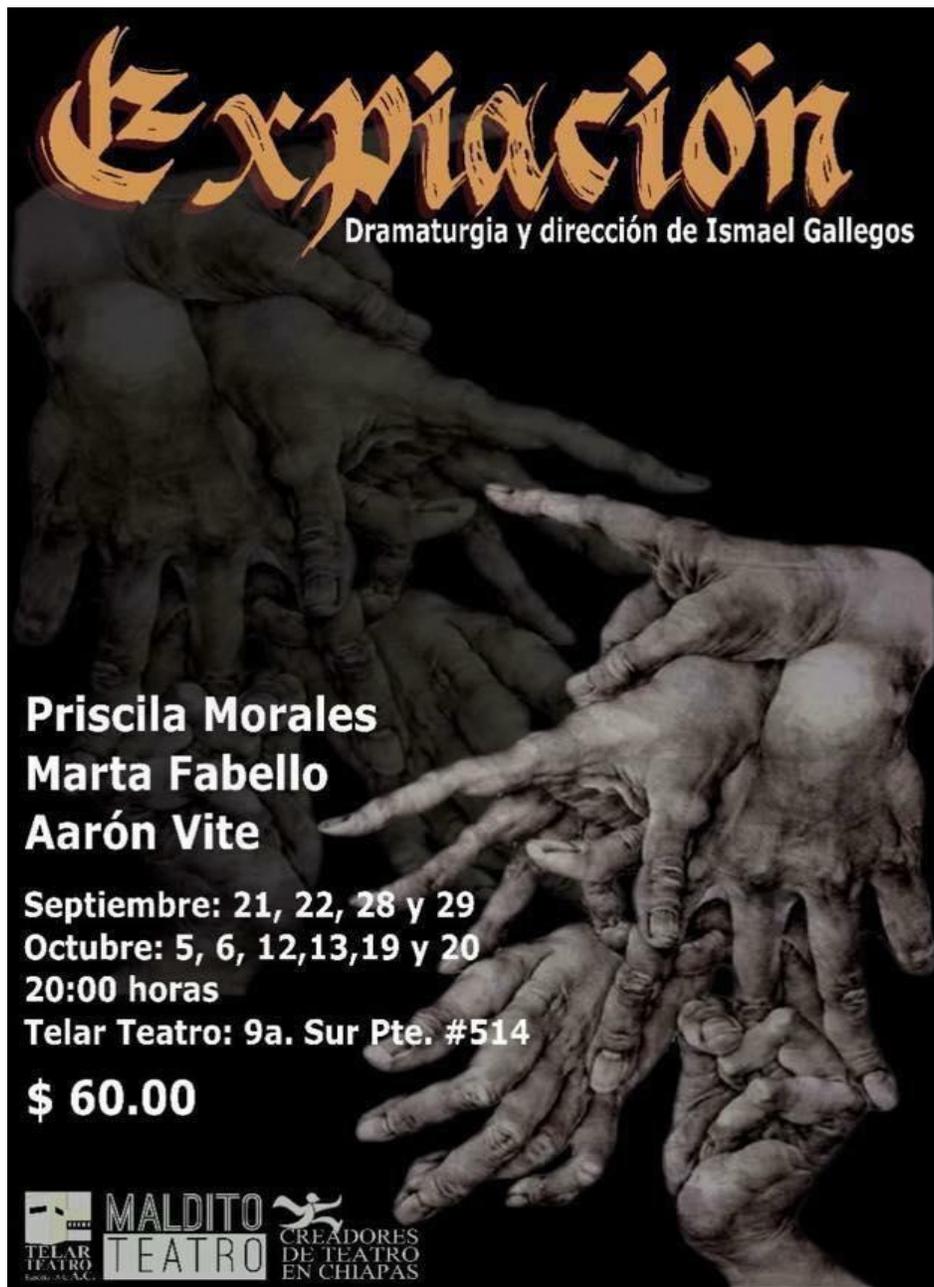
“Y tengamos buena tierra...”

Actuaciones: Alejandro Domínguez y Merly Macías
Libreto: Merly Macías
Dirección y musicalización: Daniel Rodríguez Ríos (Río)
Iluminación: Cristian Jiménez

Funciones: Viernes 02 y sábado 03 de marzo, 2018; 20:00 hrs.
Lugar: La Puerta Abierta / Cooperación: \$60
Duración: 35 min.
Apta para adolescentes y adultos

 ManticoraTeatro

Hambre, de Merli Macías, estrenada en el año 2018.



Expiación

Dramaturgia y dirección de Ismael Gallegos

Priscila Morales
Marta Fabello
Aarón Vite

Septiembre: 21, 22, 28 y 29
Octubre: 5, 6, 12, 13, 19 y 20
20:00 horas
Telar Teatro: 9a. Sur Pte. #514
\$ 60.00

 **MALDITO**
TEATRO  CREADORES
DE TEATRO
EN CHIAPAS

Expiación, de Ismael Gallegos, estrenada en el año 2019.

NUEVA TEMPORADA

19 de nov.
HORA 20:00HRS.
LUGAR 14 ORIENTE NORTE,
 #239
 ENTRE 1RA Y 2DA
 NORTE





CON:
MARICELA SOL CUESY
CARLOS ARIOSTO
XIOMARA ESTRADA

DIRECTOR:
LENNIN DE ZUNÚN

MÚSICA EN VIVO:
RENÉ CARPIO

UN VODKA PARA JANIS JOPLIN
DE LAURA JIMÉNEZ ABUD*

*BENEFICIARIA DEL PROGRAMA JÓVENES CREADORES 2020-2024 DEL SISTEMA DE APOYO A LA CREACIÓN Y PROYECTOS CULTURALES (FONCA)

Un vodka para Janis Joplin, estrenada en el año 2019.



Tres días para volar, de Ulises Soto, estrenada en el año 2019.

JORNADA NACIONAL DEL CONOCIMIENTO
Chiapas 2019

INSTITUTO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN
GOBIERNO DE CHIAPAS

LUNES 4 NOVIEMBRE

Panel **“Chiapanecos Sobresalientes”**
(Auditorio MUCH)

Conferencia **“Las mejores Mentes para los Olvidados de Siempre”**
Dr. Fernando Díaz Barriga (UPCH)

MARTES 5 NOVIEMBRE

Conferencia **“Ciberseguridad para Usuarios”**
Ing. Julio César Avila Bulnes (ICTI)

Inicia Rally
La Ruta del Conocimiento
(Planetario Tuxtla)

Torneo de **Robótica** (ICTI)

Congreso verano de **Estancias Científicas y Tecnológicas 2019**
(ICTI Sala 3D)

5, 6 Y 8 DE NOVIEMBRE

Obra de Teatro **“La Compleja Misión de Viajar en el Tiempo”**
(Auditorio MUCH)

6, 7 Y 8 DE NOVIEMBRE

Demostraciones **MAD SCIENCE Y MUCHO MÁS EN**
icti.chiapas.gob.mx

La compleja misión de viajar en el tiempo, de ismael gallegos, premiada en el Concurso de dramaturgia convocado por el Instituto de Ciencia, Tecnología e Innovación del estado de Chiapas en el 2019 y estrenada ese mismo año.

ESFERA TETRAL
PRESENTA

Melissa Solís
BERENICE TOVILLA

SONÁMBULAS

TEXTO:
DANIEL FALCONI
DIRECCIÓN:
ROCÍO ACUÑA

Funciones
JUNIO 2021
Sábado 12, 19, 26
Domingo 13, 20, 27
JULIO
Sábado 3
domingo 4

Hora: 8:00 pm
Acceso: \$70

Telar Teatro A.C. 9 sur esquina 4 poniente #514 Altos Col. Centro
Venta de boletos: Facebook @Esfera Teatral o taquilla del teatro

Sonámbulas, de Daniel Falconi, estrenada en el año 2021



Una chuntá arrecha, de Daniel Falconi, estrenada en el año 2021



Sirena en la pampa, de Joan Alexis Robles, seleccionada como obra para el programa de teatro escolar 2019.

FUENTES

Bibliográficas:

- Abirached, R.** (2011). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. ADEE. España.
- Barthes R.** (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, 2da.edición. Paidós: Barcelona-Buenos Aires- México
- Bauman, Z.** (2011). *44 Cartas desde el mundo líquido*. Edit. Paidós. Barcelona, España.
- Blanchot, M.** (2008). *La conversación infinita*. Editorial Arena. Madrid, España.
- Carnevali D.** (2017) *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Paso De Gato, CDMX.
- Colio, B.** (2019) *El cuerpo, la trilogía. Procesos creativos y obras completas*. BarcoDrama. Producciones. CDMX.
- Chías Edgar** (2017). *Sutil o de la infinitesimal diferencia*. Editorial Antropófagos. CDMX
- De Leo M. R.** (2010) *Noticias del teatro en Chiapas (de 1827 a 1954)*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Del Monte F.** (2019). *Reflejos de ella*. Los textos de la Capilla. CDMX
- Esponda J. V.M y Domínguez D. M.E.** (Comp.). (2015) *Entremés histórico del siglo XIX 1871-1880 Documentos inéditos del Archivo Histórico Municipal de San Cristóbal de Las Casas*. Consejo Estatal para Las Culturas y Las Artes de Chiapas.
- Elizondo, S.** (1965). *Farabeuf*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Fadiman J. y Frager R.** (2001) “Cap.14 Abraham Maslow y la psicología de la transpersonalidad”. En *Teorías de la personalidad*. Oxford University Press.
- Gaitán David.**(2010) *Escurrimiento y Anticoagulantes*. Textos de La Capilla. CDMX
- Grof S.** (1994). “*La mente holotrópica*”. *Los niveles de la conciencia humana*. Planeta-Nueva Conciencia. CDMX
- Han B-C.** (2010) *La sociedad del cansancio*. Editor digital: Turoloero. Ebookmundo.com.
- Huxley Aldous** (2016). *Las puertas de la percepción*. Editores Mexicanos Unidos S.A. Cdmx.
- Lispector, C.** (1964) *La pasión según G.H.* (Versión para Kindle).Siruela editorial. Madrid, España.

- Maslow A.** (2003). Capítulo 14 “Psicología humanista y la jerarquía de las necesidades” en *Teorías de la personalidad* de Susan C. Cloninger. Pearson Education, México.
- Maslow A.** (2008). *La personalidad creadora* (1983). Editorial Kairós, Barcelona.
- Martínez, Immanol** (2016). “Quemar las naves” y Montecassimo: relatos para el fin del mundo” en *Tríptico sobre las despedidas*. Programa Cultural Tierra Adentro, Secretaría de Cultura. CDMX.
- Navarrete C. C.** (2007) *ROSARIO CASTELLANOS su presencia en la antropología mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Olgúin, David** (Coord.), *Un siglo de teatro en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Oliva, B.C.** (2004) *La verdad del personaje teatral*, Escuela Superior de Arte Dramático, Universidad de Murcia.
- Rivera Garza, C.** (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México DF: Tusquets.
- Ryngaert J.-P.** (2013) *Nuevos territorios del diálogo*. CDMX, México: Paso de Gato.
- Ryngaert J.P** y **Sermon J.** (2016) *El personaje teatral contemporáneo: Descomposición, recomposición*. Edit. Paso De Gato, CDMX.
- Sarrazac, J.-P.** (2013). *Léxico del drama moderno*. Paso de Gato. CDMX
- Sanchis, S. José.** (2012). *Narraturgia (Dramaturgia de textos narrativos)*. México, Distrito federal: Editorial Innova
- (2017). “La palabra alterada” en *Cuadernos de ensayo teatral*, Paso de Gato. CDMX.
- (2010). “Dramaturgia de la recepción” en *Cuadernos de ensayo teatral*, Paso de Gato. CDMX.
- Steiner, G.** (2002) *Tolstói o Dostoievski*. Ediciones Ciruela, Madrid, España.
- Ubersfeld Anne** (2002) “El diálogo teatral” en *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Editorial: GALERNA. Argentina.
- Walsh R.** y **Vaughan F.** (1982) (2008) *Más allá del ego*. Kairos. Barcelona, España.
- Wilson, M.** (2013) *Leñador o las ruinas continentales*. Santiago de Chile: Orjikh.
- Zebadúa M. J. L.** (2014) *El Ballet Bonampak y la Fiesta chiapaneca*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas.

Tesis:

- Agudelo M. David. F.** (2018) “Rubiano Orjuela: Una poética de la descomposición” (Tesis de Maestría en Literatura). Universidad Tecnológica de Pereira Facultad de Bellas Artes y Humanidades.
- Cortés J. C.J.** (2019) *La dramaturgia contemporánea en México (1984-2015): archipiélagos, edición y autores* (Tesis doctoral). Facultad de filosofía y letras Departamento de filología catalana, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Iribas R. Ana** (2017). *Estudio de la obra de Susan Hiller desde diversas facetas de la consciencia* Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- Puente, I.** (2014) *Complejidad y psicología transpersonal: Caos, autoorganización y experiencias cumbre en psicoterapia* (Tesis doctoral). Departamento de Psicología Básica, Evolutiva y de La Educación. Facultad de Psicología: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rincón Villamil, O.A.** (2014) *Características Posmodernas En Las Novelas De Antonio García Ángel* (Tesis de Maestría en Literatura). Pontificia. Universidad Javeriana Facultad de Ciencias Sociales. Bogotá, Colombia.
- Trejo T. F.E** (2010) *El rezago en la realización del cortometraje en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas* (Tesis de licenciatura) Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma de Chiapas.

Artículos de revista:

- Álamo, F.F** (2013). *El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración*. Universidad de Almería, España.
- Aragón, P.A.** (2014). “La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: el teatro discursivo, el teatro asociativo y el teatro relacional”. Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.
- Bek Andreas** (2006). “Roland Schimmelpfennig, el desarrollo del postdramatismo” en la revista *Paso de Gato* (No.26 Julio-Sep) CDMX.

- Bornhauser**, M y Naranjo A. (2004). “La subjetividad posmoderna: la forma del límite: elementos psicoanalíticos y sociales para pensar el lugar y el estatuto de la estructura subjetiva contemporánea” en *Acheronta* 19. Revista de Psicoanálisis - Universidad Bolivariana Chile.
- Bárcena**, F. (2012). “La muerte de las luciérnagas. Sobre filosofía, educación y la presencia en presente”. En: *Bajo palabra. Revista de Filosofía* II época No.7. Universidad Complutense de Madrid.
- Bernardi** M.B. (2020) “Narrativas descentradas: la escritura documental y la presencia de lo impersonal en modo linterna de Sergio Chejfec” en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 11, núm. 21, pp. 80-91. Universidad de los Andes.
- Cortés** M. C. Y Aza B. G. (2015), “El Yo Fragmentado: Trastornos de la personalidad en la posmodernidad”, *Miscelánea Comillas, Revista de Ciencias Humanas y Sociales*. Vol. 73 Núm. 143 Pp. 465-490. Universidad de Comillas, Madrid.
- De Souza** A.M. (2019). *Dramaturgias Del Personaje Contemporáneo: Fragmentación, montaje y collage*. Universidad Autónoma de Barcelona - UAB, Barcelona, España.
- Dimitrova** Popova, E. “La dramaturgia mexicana de inicio de siglo XXI: de nuevas escrituras, narración y otras particularidades”, en *Acotaciones*, No. 38 enero-junio 2017, pp. 15-38
- Elizalde**, A., Martí, M. y Martínez F. (2006) Una revisión crítica del debate sobre las necesidades humanas desde el enfoque centrado en la persona”. En: *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana (vol.5, núm.15)*. Universidad de Los Lago, Santiago, Chile.
- Gómez** Ruiz, Soledad, “Elementos narrativos del texto dramático”, *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, No. 36, 2018, pp. 253-265
- González** P. Ma. E.(1962). “Cuatro cuartetos de T.S. Eliot. Contenido y forma”, *Anuario de letras (Lingüística y filología)*, vol. 2. UNAM.CDMX.
- Guerra** J. J (2018). “Formas de lo impersonal en Modo linterna de Sergio Chejfec” en *Badebec - VOL. 8 N° 15* Dpto. Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Santa fe, Argentina.
- Keizman** B. (2018), “Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana”, en *Estudios Avanzados* (28, enero: 6-16.) Universidad Alberto Hurtado: “Perspectivas ampliadas: formas de vida, comunidad y poética en las narrativas contemporáneas en Chile, México y Argentina”.

- LLarull G.** (2002). “La tesis de la impersonalidad en John Keats y su influencia en algunas poéticas del siglo xx” en *Revista de Filosofía y Teoría Política*; no. 34. Universidad de La Plata.
- Llórente M.G.A** (1982). “La expresión de la impersonalidad en español” en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Universidad de Salamanca
- López J.** (2009). “Entrevista con Juan Pablo Heras”. En *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, ISSN 0097-8663, N°. 2, 2009, págs. 48-58. Madrid, España.
- Leonetti, I.S.** (2013) “Fragmentación y decadencia del hombre contemporáneo: Diálogo de la filosofía de T.W. Adornos con el Dr. Faustus de Thomas Mann” en *Memoria Académica UNLP-FaHCE*. IX Jornadas de Investigación en Filosofía (28 al 30 de agosto). Universidad Nacional de La Plata. Argentina.
- Magallón, A.M.** (2013). “El problema del sujeto en la posmodernidad occidental”. En *Análisis* No83. Bogotá, Colombia.
- Martínez, H.M.** (2016). “El sujeto de la fisura estructural, consideraciones ontológicas”. En *Reflexiones* vol.25 No.2 57-67. Universidad de Costa Rica, San José Costa Rica.
- Quintana I.** (2017) “El cuerpo resonante. Lo impersonal y lo neutro en la crítica a la noción de estilo en Maurice Blanchot” en *Mnemosine* n.2. Universidad de España/ Universidad de Argentina.
- Sarrazac, J.-P.** (2006) EL IMPERSONAJE: Una relectura de La crisis del personaje. En *Literatura: teoría, historia, crítica* 8: 353-369. Universidad Paris III
- (2009) *El Drama En Devenir. Apostilla A L'Avenir Du Drame*. DF, México: Paso de Gato.
- Saidel, L. M.** (2013) “Más allá de la persona: lo impersonal en el pensamiento de Roberto Esposito y Giorgio Agamben” (pp.159-176) en *Eikasía. Revista de filosofía*. Universidad Católica de Santa Fe / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
- Ubersfeld Anne** (2003) ”El habla solitaria” en *Acta Poética* 24. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Autónoma de México.
- Veloza Martínez Viviana** (2011). Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación. *Cuaderno de Artes visuales y Artes escénicas*. Volumen 6 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2011 / ISSN 1794-6670. Bogotá, D.C. Colombia. Pp 35-54

Viviescas Víctor (2006) “Dramaturgia colombiana: El hombre roto” en *Conjunto*. (141. Jul-Dic.)
Casa de Las Américas. CUBA.

Consultas de internet:

Elgue M. C. (2008). “Melancolía y nostalgia: Algunas reflexiones teóricas” en *Revista De Culturas Y Literaturas Comparadas*, 2. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/11296>

Moreno, G.P. (2006) “Pirámide de Maslow en el tratamiento de los trastornos de la personalidad”. Psiquiatría.com. En: <http://psiqu.com/2-11910>

Muñoz, I. (S/F). *La performatividad del pensamiento en el teatro narrativizado*. En: https://www.academia.edu/38206374/LA_PERFORMATIVIDAD_DEL_PENSAMIENTO_EN_EL_TEATRO_NARRATIVIZADO

Sarlo B. (2018). “Sobre la impersonalidad del autor. Una selección de cartas de Flaubert revela su obsesivo proceso estético”, en *LA PRENSA*: <http://www.laprensa.com.ar/461122-Sobre-la-impersonalidad-del-autor.note.aspx>

Zapata, M. (1994) *El misterio de Abel Brokenhaus*. Xalapa, Veracruz. Recuperado de: <https://www.dramared.com/assets/files/Texto-ElmisteriodeAbelBrockenhausdeMartinZapata.pdf>

Cuadernos de trabajo:

Ramos, R. (2008) *Las dimensiones joicas en la literatura*. Seminario de Psicopatología Tema I: Fenomenología y psicopatología en la conciencia del sí mismo. 3 de diciembre de 2008. Complejo Hospitalario de Pontevedra.

Bujeiro V. (2014). “Producto farmacéutico para imbéciles” en *Joven Dramaturgia*. Documento de trabajo. Querétaro, México.

Yee, L.E. (2017) “DHL” en *Joven Dramaturgia Vol.3* Publicaciones Mala letra Internacional.

