

EL DISCURSO ERÓTICO: MEMORIA Y SEXUALIDAD EN *DOS EXILIADOS* DE ANTONIO ALAMO Y *EL ORFEO* DE ALEJANDRO TANTANIAN

Marcelo Alejandro Moreno

Lo feo puede ser hermoso;
lo bonito, no tanto.
Charles Baudelaire.

1. Introducción

El objetivo de este trabajo consiste en el examen del discurso erótico a partir de la indagación de las relaciones entre memoria y sexualidad a partir del análisis de los textos dramáticos¹ *Dos exiliados* del dramaturgo español Antonio Alamo (1964) incluido en el libro *Exilios* (2003) que contiene obras teatrales de dramaturgos españoles, y argentinos; y *El Orfeo* (2007) del escritor argentino Alejandro Tantanian (1966). El criterio de agrupamiento que reúne estas obras –en apariencia dísimiles por la localización geográfica de sus autores– se justifica por la configuración de la sexualidad y la memoria. En tal sentido, nuestra hipótesis de sentido plantea la imbricación intrínseca entre los dos términos anteriores, ya que lo sexual implica una experiencia vital y profunda (Georges Bataille, 2000) que activa la producción discursiva de la memoria: recuerdos, lugares de memoria, intertextos, reescrituras, entre otras estrategias discursivas generadas en estas escrituras dramáticas diferenciales y, al mismo tiempo semejantes en su estética teatral y en la unidad forma contenido. Por otra parte, la memoria *hace presente* en escena el cuerpo atravesado por el goce, lo erótico y lo obscuro.

La constatación de dicha hipótesis se efectúa a partir del examen de las marcas discursivas dramáticas que posibilitan la inferencia de efectos de identidad, de corporalidad y de la apropiación y uso del mito de Orfeo. Desde una perspectiva metodológica, trabajamos con la utilización de categorías dramáticas específicas y la operación contrastiva comparativa entre ambas obras mencionadas, según el eje explicitado.

2. El teatro como máquina de la memoria

En una primera aproximación, presentamos el concepto del teatro como una *máquina de la memoria* de acuerdo con las reflexiones de Marvin Carlson (2009):

El teatro, en tanto simulacro del proceso cultural e histórico mismo, que busca representar el conjunto total de las acciones humanas dentro de su contexto físico ha proporcionado siempre a la sociedad el registro más tangible de sus intentos por comprender sus propios efectos. Es un depósito de la memoria cultural, pero, al igual que la memoria de cada individuo, está también sujeto a continuos ajustes y modificaciones, puesto que los recuerdos son despertados en nuevas circunstancias y contextos. La experiencia presente siempre está rondada por los fantasmas de experiencias y asociaciones previas que, a su vez, cambian y se modifican debido a procesos de

¹ Por razones de delimitación del problema y el objeto de estudio, la propuesta se aboca sólo al estudio del texto dramático aunque este último contenga en su interior matrices virtuales de representación que caracteriza a todo acontecimiento teatral.

reciclaje y reminiscencias. (...) El volver a contar historias ya contadas, la reproducción de acontecimientos ya producidos, el volver a experimentar emociones ya experimentadas, éstas son y han sido siempre las preocupaciones de los teatros de todos los tiempos y lugares. (Carlson, 2009:12-13).

Dicha conceptualización remite a la postulación de una concentración temporal de los tres tiempos²: el presente (ya que la práctica teatral se define por esa marca temporal); el pasado, pues se reciclan representaciones de recuerdos; y el futuro pues existe una proyección de los mismos a los fines de inscribir la posibilidad de una interrogación crítica frente a los problemas de un estado de sociedad. Por otra parte, estudiaremos en este trabajo sólo los fantasmas del texto dramático debido al recorte teórico mencionado.

El texto de Antonio Alamo (2003) presenta el fantasma o el intertexto del exilio:

III

Un poco después.

En la barra del bar.

ÉL.– ¿Estás casada?

ELLA.– Sí, dos hijos.

ÉL.– ¿Dónde...?

ELLA.– En casa, en Jamaica.

ÉL.– Me encantaría ir a Jamaica. Nunca he... ¿Es bonito?

ELLA.– Mucho problema.

ÉL.– ¿Y aquí? ¿Por qué has venido aquí?

ELLA.– Mucho problema. Jamaica mucho...

ÉL.– ¿Cuándo...?

ELLA.– Dos años.

ÉL.– ¿Dos años?

ELLA.– Antes Alemania, ahora aquí.

ÉL.– ¿Dos años sin ver a tus hijos?

ELLA.– Sólo foto.

(Alamo, 2003:75).

La cita precedente pone de manifiesto, a nuestro juicio, el fantasma o el intertexto del exilio en dos dimensiones semióticas: a) como forma de tematización y b) en términos de un “lugar” de memoria. En cuanto al primer plano, George Woodyard (2003) afirma:

El exilio, por ende, es un fenómeno geográfico, lingüístico y social pero más que nada psicológico porque siempre depende de la actitud del individuo. Uno puede ser desterrado sin sentirse exilido. Sólo si uno se siente desterrado, sin las raíces necesarias para sostenerse en el nuevo ambiente, puede describirse como exiliado.

(Woodyard, 2003:11).

Si pensamos la figura del exilio en cuanto a un “lugar” de memoria, Joel Candau (2008) citando a Pierre Nora señala:

² La imbricación de los tres tiempos conlleva la producción discursiva de varios tipos de memoria: la memoria del dramaturgo, la memoria del director, la memoria del actor, la memoria del espectador y también la memoria de una tradición teatral específica.

Un lugar de memoria es toda unidad significativa, de orden material o ideal, del que la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico de una [identidad memorialista, ya sea de un individuo o de una comunidad]. Es un lugar donde la memoria trabaja. La razón de ser fundamental de un lugar de memoria es detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte.
(Candau, 2008:156).

No obstante, Candau señala que el olvido forma parte integrante de la memoria al modo de dos caras de la misma moneda. La tensión entre memoria y olvido aparece de manera implícita en la obra de Antonio Alamo según observaremos más adelante.

Sin embargo, ¿cómo reconocer los lugares de memoria en el discurso dramático? Es posible la detección de los mismos a partir de las siguientes categorías dramáticas que estudiaremos en el desarrollo del trabajo: a) la forma dialogal, b) las acotaciones escénicas, c) la deixis y anáforas, d) las isotopías, e) los intertextos y f) la metateatralidad. De la conjunción de los componentes explicitados se produce un **efecto de repetición** que surge predominantemente en la práctica teatral y en la conformación significativa del texto dramático.

3. Análisis de *Dos Exiliados* (2003)

Esta breve obra teatral cuenta, desde su eje narrativo, el encuentro y la relación sexual entre un hombre blanco y una prostituta negra en un bar exiliados presumiblemente en España. El texto dramático se halla segmentado en tres secuencias, lo cual pone en crisis la situación dramática en tanto unidad mínima del texto dramático/ escénico:

I

En la barra de un bar.

De fondo, música africana.

ELLA, una negra, se acerca a ÉL, un blanco.

ELLA.– Qué bonito.

ÉL.– Tú también eres bonita.

ELLA.– Culo mío.

ÉL.– Bonito.

ELLA.– Qué guapo eres.

ÉL.– Tú sí que eres guapa.

ELLA.–¿ De dónde eres?

ÉL.– De por ahí.

ELLA.– Guapo.

ÉL.– Guapa tú.

ELLA.– Ay.

(...)

ÉL.– ¿Nos acostamos?

ELLA.– Sesenta.

ÉL.– Es mucho.

ELLA.– Sesenta una hora.

ÉL.– Es mucho. Cuarenta.

(...)

ELLA.– Mujer guapa. Vamos.

ÉL.– ¿ Dónde?

ELLA. – Allí.
ÉL. – Vamos.
ELLA. – El dinero.
ÉL. – Después.
ELLA. – No; ahora.
ÉL. – Después.
ELLA. – Ahora. Mira: mujer guapa.
(Álamo, 2003:71-72).

La ejemplificación precedente pone de manifiesto de manera significativa la brevedad y concisión en la forma dialogal. Por otra parte, la existencia de la deixis (aquí/ allí) delimita el ámbito de la relación entre los personajes reducible sólo a los servicios de la prostitución. Además, aparecen los procedimientos de repetición ligados a la producción de memoria (“Guapo tú/ guapa tú; mujer guapa”) que –en este caso particular– funcionan como dispositivos de seducción y valorización positiva del cuerpo de los dos personajes; especialmente en lo referente al sujeto femenino “negro”. Esto último activa asociaciones y representaciones previas en la memoria del lector/ espectador quien recupera los atributos de sensualidad y erotismo relacionados con el estereotipo de dicha subjetividad étnica. El regateo y negociación del precio por parte del personaje masculino (mediante la oposición anafórica después/ ahora) configura un tipo de relación social asimétrica entre el hombre blanco y la mujer negra que examinaremos más adelante. Resulta pertinente destacar que los dos personajes fundamentales poseen designaciones genéricas (“Ella”; “Él”) y no un nombre propio a los fines de destacar que, según nuestra lectura, los exiliados carecen de identidad y, por otro lado, que el conflicto dramático central del texto señala las diferentes posiciones sociales que ocupan las identidades raciales blancas y negras. De este modo, observamos la instrumentalidad política del discurso erótico.

En cuanto a las acotaciones escénicas ostensivas de la práctica de la prostitución, reconocemos las funciones referencial y demarcativa tal como lo explica Mabel Brizuela (2003):

[Las acotaciones escénicas] cumplen, como en todo texto dramático, una función *icónica*, en tanto remiten a la realidad extraescénica a la que se refieren, una función *demarcativa*, porque delimitan las situaciones dramáticas, enmarcándolas en un determinado tiempo y espacio escénicos, y una función *totalizadora*, por cuanto resumen la pluralidad de signos en un sentido total y único. Pero además [pueden desempeñar] la función *referencial*, que proporciona la información básica acerca de lo que está sucediendo, y dónde y cuándo sucede (...); la función *metalingüística*, que define el sentido de los signos que pudieran no ser comprendidos por el receptor en todo su alcance significativo, sin el complemento de las acotaciones; la función *perlocutoria*, que opera como una orden, mandato o [posibilidad] a los directores. (...) Finalmente, encontramos acotaciones que tienen valor por sí mismas, independientemente de la obra, cumplen una función *poética*, como una eficaz sugerencia de creación de climas y atmósferas dramáticas.
(Brizuela, 2003:150-151).

Al respecto, Brizuela (1998) también reflexiona sobre las posibilidades de concebir las acotaciones escénicas en términos de un **sujeto central** que estructura y organiza todo el material dramático/ escénico como una manera de presentar y problematizar el interrogante acerca de ¿quién habla en el teatro?

La segunda secuencia de la obra trabaja el encuentro sexual entre los dos personajes. Seleccionamos un microsegmento de la misma:

II

Un poco después.

En un cuarto. Un camastro.

Acaban de entrar.

ÉL. – Descálzate.

ELLA. – ¿Eh? ¿Cómo?

ÉL. – Los pies, quítate los... *(Pausa)* Ajá. *(Pausa)* Negra. Mi negra. Quieta.

ELLA. – No.

ÉL. – Qué.

ELLA. – Eso que haces.

ÉL. – Qué.

ELLA. – Ay. Morder no.

ÉL. – Vale. Morder no.

ELLA. – Sólo chupar.

ÉL. – Sólo chupar.

(Pausa)

ÉL. – Pégame.

ELLA. – ¿ Uh?

ÉL. – Pégame, negra.

(Pausa).

(...)

ÉL. – Ahora pégame.

ELLA. – ¿ Dónde? ¿ Pegar? ¿ Dónde?

ÉL. – En la cara.

(Ella lo hace)

ÉL. – No.

ELLA. – ¿No?

ÉL. – Más fuerte.

ELLA. – ¿Más fuerte?

ÉL. – Venga, sin miedo.

ELLA. – Venga.

(Ella le pega más fuerte)

ÉL. – Vale.

ELLA. – ¿ Más?

ÉL. – No. Vale así.

ELLA. – Bueno.

(...)

ÉL. – Mi negra. Guapa.

ELLA. – Maricón.

ÉL. – Sí, maricón. Vuélvelo a decir. *(Pausa)* Maricón, dímelo, maricón.

ELLA. – Maricón.

ÉL. – Otra vez.

ELLA. – Maricón, maricón, maricón.

(Álamo, 2003: 73-75).

Según puede observarse en esta cita, opera el fantasma (Carlson, 2009) del intertexto del escritor francés Marqués de Sade (1740-1814) –otro lugar de memoria–, conocido por su producción ligada a lo erótico y lo “pornográfico”. En tal sentido, Roland Barthes (2005) analiza la escritura del autor mencionado:

[El erotismo] no es más que un *habla*, ya que las prácticas sólo pueden ser codificadas si son conocidas, es decir habladas (...) El código erótico está compuesto por unidades que han sido cuidadosamente determinadas por el propio Sade. La unidad mínima es la postura; es la más pequeña combinación que se puede imaginar pues sólo reúne una acción y su punto corporal de aplicación; como ni esas acciones ni esos puntos corporales son infinitos, aunque poco le falta, las posturas pueden enumerarse perfectamente. (...) Combinadas, las posturas componen una unidad de nivel superior, que es la operación. La operación requiere [dos o más actores] (que es el caso más frecuente); cuando es considerada como un cuadro, un conjunto simultáneo de posturas, se la denomina una figura.

(Barthes, 2005:425-427. El subrayado es nuestro).

La conceptualización precedente posibilita pensar la sexualidad en términos de un habla –ya que la forma dialogal es una de las características fundamentales que define al teatro–; y por otra parte, postular el **carácter instrumental** de la discursividad erótica. Con ello nos referimos a una configuración discursiva del cuerpo, el sexo y el placer que puede tener una función política: de crítica social, problemática del exilio, configuración de subjetividades, posición en relación con una tradición teatral, modos de mirar el mundo, entre otras. Dicha afirmación se sustenta en el microsegmento en el cual los dos personajes consumen cocaína.

Examinamos algunos segmentos de la tercera secuencia con la cual finaliza la obra a los fines de profundizar la vinculación entre exilio, memoria y el aspecto sexual:

III

(...)

ÉL. – ¿Dos años sin ver a tus hijos?

ELLA. – Sólo foto.

(*ELLA saca una foto del bolso y se la enseña. ÉL no muestra mucho interés*)

(*Pausa*)

ELLA. – ¿Tú niños?

(*ÉL saca una foto de la cartera y se la enseña. ELLA tampoco muestra demasiado interés*)

ÉL. – Me gustaría volverte a ver.

ELLA. –(*Devolviéndole la foto*) Yo aquí. Sesenta una hora.

(...)

ÉL. –¿Te gusta España? (*Asiente*) Y los hombres de aquí ¿te gustan?

ELLA. –Mucho.

ÉL. –¿Qué te gusta más?

ELLA. –¿Qué?

ÉL. –¿Un español, un alemán?

ELLA. –No sé.

ÉL. –¿No sabes? ¿Y qué te gusta más? ¿Un blanco o un negro?

ELLA. –Un negro.

(*ÉL se ríe*)

ÉL. –Pero...Entonces...¿Qué es lo que te gusta de los europeos? ¿Qué les encuentras?

(*Pausa*)

ELLA. –No sé.

ÉL. –¿No se te ocurre nada bueno?

ELLA. –No.

ÉL. –(*Riéndose*) Aunque sea el reconocimiento de los derechos civiles, ¿no? Algo bueno tenemos que tener, ¿no? ¿No se te ocurre nada? (*Se ríe*)

ELLA. –Siempre pagan.

(ÉL, de repente, se queda serio. Se bebe de un trago la cerveza restante. Luego saca la cartera y deja unos billetes sobre la barra. ELLA se termina su refresco)
(Álamo, 2003:75-76).

El ejemplo que antecede permite la observación de varios aspectos. En primer lugar, el objeto escénico “foto” funciona ostensivamente como un lugar de memoria pues recuerda a los personajes su espacio de pertenencia geográfica e identitaria. También la foto se constituye en una anáfora infrareferencial (pues establece relaciones de contiguidad y repetición con la secuencia II). No obstante, al mostrar poco interés al mirar la foto está presente el olvido en tanto un componente fundamental de la memoria (Candau, 2008). Asimismo, la imbricación con el plano de lo sexual pone de manifiesto la relación de subalternidad que se construye en vinculación con los extranjeros que llegan a España. Desde este eje de lectura, los sujetos sociales definidos por una diferencia étnica (“mujer negra”) sólo pueden inscribirse en el ámbito social mediante la práctica de la prostitución con sus reglas específicas que conduce a la exclusión (“Siempre pagan”).

De esta manera, la configuración de la sexualidad y la memoria en este texto dramático de Antonio Álamo da cuenta –mediante procesos metafóricos– de una lectura crítica del problema del exilio al ostentar dramáticamente la imposibilidad de una inclusión social de aquellos sujetos procedentes de otros países (en particular de los individuos que se caracterizan por poseer una distinción racial). Dichas afirmaciones refuerzan el carácter instrumental antes señalado.

En una segunda parte del artículo, examinamos de forma contrastiva y comparativa las interacciones entre memoria, sexualidad y la función instrumental de este último término en algunos aspectos de la obra de Alejandro Tantanian mencionada.

5. Análisis de *El Orfeo* (2007)

Como punto de partida, reconstruimos brevemente las condiciones socioculturales de la producción dramática del autor argentino Alejandro Tantanian (1966). Los rasgos esenciales que podemos mencionar son los siguientes: el trabajo sobre la materialidad lingüística del texto dramático, la hibridación y cruces de géneros (poesía, narrativa y drama); la ruptura con respecto al realismo tradicional y, por último, la escritura se genera desde el exilio institucional pues los integrantes de este grupo fueron expulsados del Teatro San Martín. Por otra parte, Tantanian es un escritor dramático que se caracteriza por su gran competencia de lecturas relativos a textos significativos de la cultura occidental. Si bien en Argentina este grupo se denomina Nuevo Teatro, pensamos que comparte algunos puntos de contacto con el Teatro Fronterizo, por los caracteres explicitados.

El texto que nos ocupa (pieza no estrenada) presenta, a nuestro juicio, una apropiación y reescritura del mito griego de Orfeo. De acuerdo con Pierre Grimal (1982) se conceptualiza al mito en estos términos:

Se ha convenido en llamar mito, en sentido estricto, a una narración que se refiere al orden de un mundo anterior al orden actual, y destinada no a explicar una parte local y limitada –éste es el cometido de la sencilla “leyenda etiológica”– sino una ley orgánica de la naturaleza de las cosas.
(Grimal, 1982:15).

Pero ¿ qué relación puede pensarse entre mito y memoria, en tanto el primero funciona también como un lugar de la memoria? Jean- Pierre Vernant (1973)) explora los aspectos míticos del mismo:

(...) Los documentos que sirven de fundamento a nuestro estudio tratan acerca de la divinización de la memoria y sobre la elaboración de una amplia mitología de la reminiscencia en la Grecia arcaica. (...) En las diversas épocas y en las diferentes culturas, existe una solidaridad entre las técnicas practicadas de rememoración, la organización interna de la función, su puesto dentro del sistema del yo y la imagen que los hombres se hacen de la memoria. (...) La memoria (*Mnemosyne*) es una función muy elaborada que se refiere a importantes categorías psicológicas como el tiempo y el yo. Pone en juego un conjunto de operaciones mentales complejas, con todo lo que encierra de esfuerzo, de entrenamiento y de ejercicio de este dominio. (...) Las mismas reglas de la composición oral exigen que el cantor disponga, no solamente de un tejido de temas y de relatos, sino de una técnica de dicción formularia completa que él utiliza y que comprende el empleo de expresiones tradicionales, de combinaciones de palabras ya fijadas, de fórmulas establecidas de versificación.
(Vernant, 1973:89-92).

La cita precedente enfatiza nuevamente los procedimientos de repetición vinculados a la memoria ya expuestos en el texto de Álamo. En el caso de la obra de Tantanian (2007) aparece el fantasma del mito de Orfeo³ como un intertexto que marca la presencia de la memoria y se efectúa, a nuestro juicio, una operación de **reescritura**. Marcela Sosa (2004) citando a Graciela Balestrino concibe a dicha operación en términos de un concepto teórico:

Caracterizamos a la reescritura dramática como la *escritura del resquicio*; por las hendiduras de una malla textual que se filtra furtiva o abiertamente *otra escritura*, por ello la ambigüedad, la ambivalencia y [la transformación] constituyen sus vectores fundamentales. Ambigüedad, en tanto mimesis, pero también re-presentación, que supone hacer presente la propia escritura (la del reescritor) después de expandirse y circular por la escritura “otra” o “ajena” (aunque relativamente del hipotexto. Ambivalencia, porque toda reescritura manifiesta, con múltiples matices, una relación oscilante, a veces conflictiva o transformadora con su hipotexto. (Balestrino en Sosa, 2004:13-14).

Por otra parte, las investigadoras mencionadas señalan dos tipos de reescritura: la *reescritura intramodal* porque afecta al funcionamiento interno dentro de un mismo modo (mimético). La segunda forma de reescritura es la *intermodal* que consiste en el paso del modo diegético (narrativo) al mimético. Esta última forma presupone un procedimiento de *actualización* o *revisión* (Balestrino en Sosa, 2004). *El Orfeo* presenta una reescritura intermodal pues revisa, transforma y actualiza una narración mítica.

³ Según el mito griego, Orfeo es hijo de Eagro y de Calíope. Se lo representa como cantor, músico y poeta. Sus cantos hacían que las fieras lo siguieran, las plantas y los árboles se inclinaban ante él y suavizaba el carácter de los hombres más ariscos. Eurídice, su esposa, muere al pisar una serpiente huyendo del intento de violación por parte de Aristeo. Orfeo desciende al Hades para rescatar a Eurídice y devolverle la vida. Con sus melodías calma a las criaturas de ese lugar y los dioses le permiten sacar a su esposa con la condición de no mirar hacia atrás. Cuando Orfeo está por llegar a la salida del Hades, lo asalta la duda por saber si la mujer que va con él es su esposa. Se da vuelta, mira hacia atrás y Eurídice fallece. Una vez que Orfeo retorna a la tierra las mujeres, celosas por su gran amor a su esposa, lo asesinan, cortan su cabeza y despedazan su cuerpo arrojando sus partes al río. (Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, pág. 391).

5.1. Escritura, enfermedad y erotismo

Comenzamos el examen de la obra a partir de la relación entre escritura, enfermedad y erotismo. El texto se halla segmentado en especies de secuencias numeradas, similar a la obra de Álamo:

2

(En otro tiempo)

CLAUDIO: Vas a soportar el dolor.

Estoy seguro.

(Silencio)

Hoy soñé con vos.

Y cuando me desperté tenía un dolor extraño en las piernas.

Asocié el dolor al sueño.

(Silencio)

¿Querés un poco de agua?

3

CLAUDIA: No.

Nadie puede tener tanta sed.

Es imposible.

Y esta cama ya no me sostiene.

Mi cuerpo olvidó cómo dormir.

Necesito alguien que *me ayude a recordar*.

(Se queja:)

Estas putas piernas.

(...)

CLAUDIA: Las piernas.

Ya ni las siento.

CLAUDIO: Tratá de moverlas.

CLAUDIA: Trato, pero no las siento.

CLAUDIO: Descansá.

CLAUDIA: Sabés muy bien que hace días que no puedo dormir.

Sabés muy bien que desde que estás escribiendo eso, no puedo dormir. (Tantanian, 2007:79-83. El subrayado es nuestro).

Según puede observarse, en este caso la figura de la enfermedad produce olvido y también coloca a los individuos “fuera de sí”, en situaciones límites, operación similar a la que pone en escena el discurso erótico refiguradas en el vínculo sinonímico cuerpo-lenguaje. Por el contrario en las obras de Álamo la metaforización de esta última remite a la degradación de personajes históricos conformados por lo ridículo y lo grotesco. En este sentido, Thomas Anz (2006) conceptualiza la enfermedad en estos términos:

El punto de partida de [las narraciones de enfermedad] es un constructo: el de un armónico estado de equilibrio. Tal estado se ve alterado por algún acontecimiento o alguna fuerza mayor que hace que devenga en un estado de crisis inminente; y este estado evoluciona hacia una situación

decisiva, en la que se resuelve si la crisis será superada a favor del antiguo estado de armonía o de uno nuevo, o si dará un vuelco para terminar en una catástrofe.
(Anz en Bongers y Olbrich, 2006:30).

Por otra parte, Wolfgang Bongers (2006) piensa las relaciones entre literatura y enfermedad concibiéndolas del siguiente modo:

(...) Mientras que la medicina como ciencia etiológica apunta al diagnóstico, a la terapia y a la cura de enfermedades, la literatura, [el drama] y el arte son capaces de hacer diagnósticos estéticos sobre el estado de la cuestión en una sociedad y sobre las constelaciones culturales. De esta manera, pueden hacerse enunciaciones sobre la realización y la interrelación de diagnósticos médicos en dispositivos del saber en determinados estados sociales y epocales.
(Bongers, 2006:15).

En el caso del texto de Tantanian, Claudio escribe una revisión, actualización y transformación del mito de Orfeo a los fines de intentar la restitución de la vida a su esposa:

10

CLAUDIA: ¿Puedo leer?

CLAUDIO: Sí.

CLAUDIA: (*Toma el manuscrito. Lee el título*) El Orfeo.

CLAUDIO: Sí, el Orfeo.

11

CLAUDIA: (*Lee lo que sigue: El Orfeo.*

Lo que sigue, entonces, podrá ser:

La voz de Claudia o

la voz de muchos o

los cuerpos de la obra de Claudio que piden prestada la escena)

NARRADOR: Todo empezó con una llamada telefónica.

YO: Hola.

AMO: No me conocés, pero antes de que pasen diez días, estarás tirado a mis pies, pidiéndome por favor que te vuelva romper ese culo.

NARRADOR: Corté. La voz, pese a lo que me decía, me resultaba agradable.

Dos horas después, sonó el teléfono.

YO: Hola.

AMO: Supongo que estabas con gente y por eso cortaste, si estás solo y podés hablar contestá: sí, señor.

YO: Sí, señor.

AMO: Bien, nos vamos entendiendo. Vos no sabés quién soy, pero no te preocupes, te voy a gustar. Soy el tipo de macho que siempre le gusta los hombres. Yo, en cambio, sí te conozco a vos. Desde la primera vez que te vi supe que ibas a ser mi esclavo.

Y que me iba a adueñar de tu cuerpo y de tu mente.

Tenemos que vernos.

YO: Me parece que se equivocó de persona...

AMO: Escuchame bien, reverendo hijo de puta: estas son las indicaciones: en los próximos cinco días te voy a llamar exactamente a esta hora, y antes de que el teléfono suene tres veces, vas a atender y contestar todas las preguntas que te haga.

Y pensá que ya sos mío.

NARRADOR: Cortó.
Decidí seguirle el juego, quería averiguar quién era.
(...)
16

CLAUDIA: ¿Sos vos?
CLAUDIO: Sí.
Terminé.
CLAUDIA: Lo supuse.
Pude dormir.
CLAUDIO: Eso es bueno, ¿no?
CLAUDIA: Supongo que sí.

17
CLAUDIA: El Orfeo me mantuvo despierta.
Está terminado.
Duermo, entonces.
(Tantanian, 2007: 87-101).

La extensa ejemplificación pone de manifiesto la función performativa de la escritura que puede aliviar la enfermedad, aunque Claudia luego fallezca. De ello puede inferirse la configuración de un sistema opositivo (dolor /muerte; placer /dominación sobre los cuerpos) que articula los significados de estar enfermo pues asimismo coloca al sujeto en una situación límite y una elaboración particular de *El Orfeo* relacionado con la revisión y actualización del intertexto sadiano en tanto un lugar de la memoria. Asimismo, puede observarse la hibridación de géneros (dramáticos, poéticos y narrativos pues aparece un personaje designado como narrador) y la función perlocutoria (Brizuela, 2003) al dejar en términos de posibilidad las decisiones del director en cuanto a la realización de la puesta en escena de la obra. La inclusión de esta relectura del mito órfico en el texto de Tantanian ingresa según la forma de la metateatralidad.

5. 2. La metateatralidad

De acuerdo con las teorías teatrales convencionales, la metateatralidad se entiende en términos de un procedimiento por el cual el texto dramático /escénico vuelve sobre sí mismo, explicita sus mecanismos de enunciación y produce un efecto de distanciamiento (teatro dentro del teatro). Resulta pertinente complejizar esta operación y sus relaciones según los aportes teóricos de Marcela Sosa (2004) citando a Forestier, quien considera las vinculaciones entre la pieza encuadrante y la pieza encuadrada:

Hay tres posibilidades de reduplicación teatral: las estructuras en abismo discursivas, dialógicas y ficcionales. Las primeras se producen cuando el encuadramiento consiste en un discurso cantado o hablado de unas “pocas decenas de líneas”. La característica principal de esta *mise en abyme* es que el contenido de la pieza encuadrada refleja, en forma depurada o alterada, la acción de la pieza encuadrante. Las *estructuras en abismo dialógicas* se definen porque varios personajes están en escena y toman por turno la palabra; además, el intérprete tiene por destinatario un personaje del espectáculo encuadrado y no directamente un espectador interior. Las *estructuras en abismo ficcionales* contienen un espectáculo analógico constituido por una acción dramática verdadera: los personajes actúan en función de un objetivo y de los obstáculos que se les oponen. (...) La relación semántica de las estructuras metateatrales se centra en la recepción [la memoria] del contenido del texto *en su totalidad* por parte del espectador.
(Forestier en Sosa, 2004:28-29).

De acuerdo con los conceptos precedentes, la obra examinada una estructura metateatral ficcional lo cual refuerza la producción de memoria en los procesos de recepción espectatoriales.

El eje narrativo del texto menciona la muerte de Claudia y el descenso de Claudio al lugar de los muertos:

21

*(Claudio escupe en la boca del tiempo tres veces.
Maldice al padre.)*

*(Luego decide:
bajar al reino de los muertos
y rescatar a Claudia).*

*(Lo hace.
Le permiten entrar.
Le permiten rescatarla.
Deberá salir de allí.
Ella lo seguirá siete pasos más atrás.
No deberá él girar su cabeza.
No deberá ver el rostro de Claudia hasta no dejar territorio de muertos.)
(Tantanian, 2007:105).*

Examinemos el segmento en el cual Claudia y su esposo retornan a la tierra:

22

*(Pasaje desolado.
Después de la batalla.)*

CLAUDIO: ¿Hay algien ahí?
Detrás del vidrio, entonces.
¿Sos vos? Claudia...¿sos vos?

Es ella.
Claudia, que llega.

La rescaté de entre los muertos.

Y antes de salir, antes de que las puertas del infierno se abriesen para darnos la salida, giré mi cabeza para ver si estaba allí.

Y la perdí.
Por segunda vez.

*(Saca un manuscrito.
Continúa leyendo El Orfeo.
Lo que sigue, entonces, podrá ser:
la voz de Claudio o
la voz de muchos o
los cuerpos de la obra de Claudio que piden prestada la escena.)*

YO: Hola.

AMO: En una hora vas a estar en el mismo lugar de la semana pasada.

NARRADOR: Cortó.

(...)
Ya no podía distinguir cuántos de ellos estaban meando sobre mí.
Alguien lamía mi cuerpo, otro hurgaba mi culo.
Todos acabaron encima mío
(...)
Las voces sonaban iguales.
Aquellos tres hombres eran iguales.
Reparé que los otros dos esclavos eran muy parecidos a mí.
No sé cuánto duró aquello.
Pero fui sometido por los tres.
(Tantanian, 2007:106-109).

Según puede observarse, la pieza encuadrada (intertexto sadiano y lugar de memoria) marca el sistema opositivo enfermedad= muerte y goce=vida, comprendiendo el término goce también el sometimiento y la violencia sobre la corporalidad. En este sentido, la escritura de Claudio posibilita la restitución de la vida a Claudia desde estas prácticas sobre lo corporal reconfiguradas por el lenguaje dramático. Analizemos otro segmento en el cual aparecen las marcas dramáticas discursivas de la memoria sustentadas en el cuerpo y en la forma dialogal:

CLAUDIA: El amor me devolvió a la vida.
Y es el amor quien me condena, ahora, a esta existencia de espectro.
Tengo la apariencia de una mujer.
Renuncio a la carne y al deseo.
Olvido su cuerpo, olvido el gemido y el sudor.
Me hundo en la sombra.
Después de la enfermedad, después de El Orfeo llegó la noche y el descanso.
Aprendí a olvidar.
Pero Claudio no olvidaba.

(...)
Al día siguiente, puntualmente a las 18 estaba frente al conserje del Hotel La Esperanza.
Me entregó las llaves: habitación 115.
Sonrió.
Como si supiera todo.
Vengo a buscar a Claudia, dice él.
No hay entrada para los vivos, dice el portero.
Y entre sus manos trae el manuscrito y lo lee.

(...)
Las voces sonaban iguales.
Aquellos tres hombres eran iguales.
Reparé que los otros dos esclavos eran muy parecidos a mí.
No sé cuánto duró aquello.
Pero fui sometido por los tres.

(...)
Pero Claudio desconfía.
Gira su cabeza hacia mí y posa su mirada sobre mí y me desea.
Quiero que me chupes bien la verga, hasta que se me ponga al palo, y que te la tragues hasta los huevos, quiero sentir tu lengüita en el fondo del tronco, mientras me apretás la cabeza con la garganta, y no me importa si te ahogás, una vez que la tengas en la boca no vas a sacártela hasta que yo te diga. (El subrayado es nuestro).

(Tantanian, 2007:110-111).

La extensa cita pone de manifiesto la imbricación entre la pieza encuadrante y la pieza encuadrada en el plano de las estructuras metateatrales que refuerza el sistema opositivo explicitado. También se reconoce un **modo de repetición** en la forma dialogal de acuerdo con la ejemplificación presentada; asimismo la construcción de la figura corporal de la esposa aparece en términos de un *espectro* (presencia del olvido como parte constitutiva de la memoria).

La secuencia de la muerte de Claudio es vista por Claudia y el texto la configura según las características de lo grotesco y lo monstruoso con sus prácticas de sometimiento, el paradigma de la vejación y la violencia, comunes a muchas ficciones eróticas:

28

(Paisaje desolado.

Después de la batalla.)

CLAUDIA: (...) Claudio hunde su cuerpo en el agua.

Lo veo.

Estoy aquí, frente al mar.

Lo veo.

Las mujeres se acercan.

Nadan.

Son como peces.

Tienen dientes afilados.

Y una lleva un cuchillo entre las carnes.

La más bella ríe.

Se acercan a Claudio.

Y abren sus bocas.

Clavan sus dientes en la carne de Claudio.

Untan sus cuerpos con la sangre de Claudio.

La otra saca el cuchillo.

Y, así, de un solo golpe, cortan su cabeza.

Una de ellas le arranca los pies.

Y los devora.

La otra hunde su lengua y sus dientes en sus ojos.

Otra le corta las manos.

Y comen, devoran su cuerpo.

(Tantanian, 2007:117).

En cuanto a la figuración del amor –tan importante en el mito griego– el dramaturgo argentino lo construye utilizando nuevamente las operaciones mencionadas más arriba en la primera secuencia de la obra:

Llega el amor

en ropas de mendigo;

plagado de llagas,

el cuerpo marcado de pústulas,

los pies deformes,

la mirada inundada de sangre,

la saliva sostenida desde el labio inferior en forma
de cuchillo,

los dedos de las manos son garras o huesos teñidos
de negro:

así llega el amor. (Tantanian, 2007:77).

De esta manera, hemos podido estudiar en esta obra cómo los lugares de la memoria (intertexto sadiano, reiteración de palabras en diálogos, presencia del olvido, etc) construyen un espacio vital en el cual la isotopía y la metaforización de la sexualidad son la contrapartida de la figuración de la enfermedad como metáfora de muerte. Así parece que la vida se concibe desde lo feo y lo obscuro, planteando el carácter instrumental del discurso erótico en relación con los modos de definición de la vida, el sometimiento de los cuerpos, la violencia, la muerte y la vida. Una de las tantas maneras de mirar el mundo y volver a contar historias ya contadas; algo que sólo puede realizar el teatro.

Conclusión

Este trabajo ha intentado mostrar, a partir de producciones dramáticas de autores distantes geográficamente pero con algunos puntos de contacto en sus estéticas, cómo operan los lugares de memoria y la instrumentalidad del discurso erótico. En el caso del dramaturgo español, los fantasmas que retornan, se hacen presentes y se proyectan hacia el futuro –mediante la metaforización de la sexualidad– revisa críticamente en la escritura dramática fronteriza un estado de sociedad española actual en donde predomina la exclusión de sujetos sociales portadores de alguna diferencia. El dramaturgo argentino, situado también en una propuesta teatral en un *cruce fronterizo* (aunque la crítica argentina le haya asignado el nombre de Nuevo Teatro) parece sugerirnos que la memoria, el olvido y el aspecto sexual conducido hasta el exceso pone en tensión los límites de la vida y al ser humano llevado *hasta el extremo* con lo que ésta contiene de violencia, sometimiento y muerte. Vida que contiene e irradia toda práctica teatral al hacer presentes nuestros fantasmas, emociones y proyectos a los fines de hacernos sentir vivos cada día en el interior de situaciones límites que patentizan una fisura y, al mismo tiempo, una apertura al mundo.

BIBLIOGRAFIA:

- AA VV (2003): *Exilios*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Barthes, Roland (2005): “El árbol del crimen” en *Marqués de Sade. Obras Selectas*. CS Ediciones, Buenos Aires.
- BATAILLE, Georges (2000): *El erotismo*. Tusquets, Barcelona.
- BRIZUELA, Mabel (2003): *Teatro. Palabra en situación*. Comunicarte, Córdoba.
(1988): “Función textual y operatividad dramática de las acotaciones escénicas en *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo. *Boletín* núm. 2, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- BONGERS, Wolfgang y OLBRICH, Tanja (comp) (2006): *Literatura, cultura, enfermedad*. Paidós, Buenos Aires.
- CANDAU, Joel (2008): *Memoria e Identidad*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- CARLSON, Marvin (2009): *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas en escena*. Ediciones Artes del Sur, Buenos Aires.
- GRIMAL, Pierre (1982): *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Labor, Barcelona.
- SOSA, Marcela Beatriz (2004): *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Universidad de Valladolid, España.

- TANTANIAN, Alejandro (2007): *Cine quirúrgico. Una anatomía de la sombra. El Orfeo. Ispahan. Los mansos*. Losada, Buenos Aires.
- VERNANT, Jean-Pierre (1973): *Mito y Pensamiento en Grecia Antigua*. Ariel, Barcelona.