



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

Departamento de Teatro

DENTRO DE CASA

Construcción de una puesta en escena ominosa

Tesis para optar al Grado Académico de Magíster en Artes

Mención Dirección Teatral

Autora: Paula Andrea Acuña Garrido

Profesora guía: Daniela Alejandra Cápona Pérez

Santiago, Chile

2013

AGRADECIMIENTOS

A mi compañero, Iván Troncoso Andersen.

A la compañía Teatro Incunable: Daniela Burgos Garrido, Pablo Dubott Cáceres, Jorge Fortune Bayer, Jaime Ayala Cáceres, Mauricio Herrera Lagos, Daniela Venegas Paredes, Gabriela Torrejón Becerra, Bárbara Contreras Williams, Antonio Ríos Paniagua.

A mi profesora guía Daniela Cápona Pérez.

A mi familia: María Eugenia Garrido Barraza, Luis Acuña Sepúlveda, Myrta Andersen González, Fabián Acuña Araya, Gladys Araya Araya, José Miguel Acuña Garrido, Nataly Reyes Cortés.

A mis amigos y compañeros: Lorena Saquel Lichtenberg, Héctor Muñoz Carrasco, Olga Pino Sánchez, Rodrigo Mera González-Ballesteros, Cecilia Contreras Muñoz, Susana Olavarría Schellhorn, Paulo Cisternas Godoy, Daniela Salgado Saavedra, Constanza Bayer Bustos, Javier Muñoz Máximo, Francisca Márquez Thomas.

A mis vecinos: María Angélica Egaña, María Teresa Egaña, Francisca Piracés, Sebastián Insunza, Ulirike Wezsacker, Héctor Toro, Cristián Bastías, Claudia Sanhueza.

A los espectadores que asistieron a las funciones de *Dentro de casa* aportando con valiosos comentarios.

Al fantasma de Rodrigo Isauro Maturana Espíndola, que facilitó amablemente su último espacio en la tierra, su olor impregnado en la casa, algunos objetos personales y dos cartas de tarot muy certeras.

Al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, línea becas y pasantías, que me permitió cursar este magíster.

TABLA DE CONTENIDO

Resumen.....	5
Introducción.....	6
Capítulo I.- Lo Ominoso de Sigmund Freud.....	9
I.1.- Contexto.....	9
I. 2.- <i>Unheimlich, Heimlich</i>	13
I.3.- El hombre de arena.....	14
I.4.- Lo Ominoso: Inventario de imágenes.....	16
Capítulo II.- Las máscaras de lo ominoso: algunas de sus trasfiguraciones históricas...	27
II.1.- Lo sublime.....	28
II.2.- Lo romántico.....	32
II.3.- Lo surrealista.....	41
II.4.- Lo abyecto.....	58
Capítulo III.- El Teatro: territorio de revelación de Lo Ominoso.....	71
III.1.- La dramaturgia de Maurice Maeterlinck.....	72
III.2.- La poética teatral de Tadeusz Kantor.....	78
III.3.- La puesta en escena de El periférico de objetos.....	83
Capítulo IV.- La construcción de una puesta en escena ominosa.....	89

IV.1.- Del texto a la imagen: Extracción de las premisas direccionales.....	92
IV.2.- El texto: “Dentro de casa”	100
IV.3.- El Espacio: Composición de una escena ominosa.....	103
IV.4.- Los actores: búsqueda del cuerpo ominoso.....	117
IV.5.- Las Atmósferas: soluciones técnicas para la atmósfera ominosa.....	125
Conclusiones.....	130
Bibliografía.....	132
Anexos.....	135

RESUMEN

El proyecto de tesis “Dentro de casa: construcción de una puesta en escena ominosa”, consiste en estudiar Lo ominoso, concepto investigado por Sigmund Freud en un texto de 1919, analizando las implicancias estéticas que dicho concepto tiene y que servirán de base teórica para el proyecto creativo de la presente investigación.

Dado el aporte sustancial que Lo ominoso ha hecho al arte contemporáneo, se propone indagar en los antecedentes históricos que explicarían el surgimiento de este concepto, y su permanencia en el tiempo, a través de algunos movimientos artísticos del siglo XX que parecieran ser escenarios perfectos para que lo ominoso despliegue su toda materialidad.

También se analiza el teatro como territorio de revelación de lo ominoso, a través de tres referentes teatrales: una dramaturgia, una poética, una puesta en escena, viendo cómo operaría desde la palabra, desde la idea y desde la praxis teatral lo ominoso.

Este es el marco teórico desde el cual se extraerán las premisas direccionales para “Dentro de casa”, una puesta en escena inspirada en el cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar, que a juicio de esta investigación es uno de los grandes cuentos ominosos latinoamericanos del siglo XX.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene por objetivo final generar las premisas direccionales para la puesta en escena “Dentro de casa”, a partir de Lo ominoso. Este concepto proviene del sentir de una generación que a fines del siglo XVIII rompería con la tradición estética imperante que solo admitía la belleza formal, limitada y clásica; abriendo para siempre el ilimitado y vasto universo oscuro que inspiró a tantos movimientos artísticos desde el romanticismo en adelante, influenciando absolutamente toda la producción artística posterior.

En el primer capítulo “Lo ominoso de Sigmund Freud”, se analizará el texto del mismo nombre escrito en 1919 por el padre del psicoanálisis, que se pregunta bajo qué circunstancias esta sensación de carácter angustioso puede emerger. Para ello Freud primero emprende un estudio filológico de la palabra en alemán *unheimlich* (ominoso) concluyendo que coincide con uno de los varios significados de su antónimo *heimlich* (hogareño). De esta forma establece la primera conclusión que arrojaría que Lo ominoso atañe a las cosas familiares y conocidas. Después de eso, acude a un ejemplo de la literatura analizando “El Hombre de arena”, del autor E.T.A Hoffman, constatando que los rasgos ominosos del cuento se remontarían a un trauma de la infancia relacionado con la castración. Por último Sigmund Freud elabora un listado de ejemplos en que lo ominoso emergería, tanto en la vida real como en la literatura, concluyendo que es en la ficción donde dicho sentimiento se puede evocar con mayor facilidad, reafirmando de esta manera su conclusión preliminar que afirmaba que Lo ominoso es un concepto que debería ser de interés estético, aun cuando provenga del campo psicoanalítico.

En el segundo capítulo llamado “Las máscaras de lo ominoso: algunas de sus transfiguraciones históricas”, es justamente donde se indagará en aquellos antecedentes históricos que permiten que Lo ominoso emerja como una categoría estética que se perpetúe en el tiempo. Primero, se revisara la presencia de elementos que despertarían Lo ominoso según

Freud, en algunos movimientos artísticos del siglo XX, seleccionando los más afines a esta investigación, definiendo a partir de esa elección, una propia mirada respecto al mismo. Se analizará el concepto de Lo sublime, que define aquella belleza ignota y desmesurada de la naturaleza, que supera la capacidad de entendimiento del sujeto. Se estudiará también El romanticismo, movimiento artístico heredero directo de lo sublime, que centrado en los ideales de libertad, individualidad y emocionalidad, marcará el nacimiento de la estética moderna. Luego El surrealismo, importante movimiento perteneciente a las vanguardias históricas del siglo XX, que en post de una libertad ideológica y creativa, puso en valor el inconsciente y el universo onírico. Se finalizará el capítulo con Lo abyecto, concepto que se estudiará en relación con el *Abyect art*, movimiento artístico contemporáneo, que traspasa los márgenes sociales siempre impuestos en el arte, para demostrar que tras el velo de lo ominoso, lo que se encuentra no es otra cosa que lo real, lo horroroso, lo abyecto.

Dado que el interés de esta tesis es generar un texto que sea un aporte para el campo de la dirección teatral, en el tercer capítulo “El teatro: territorio de revelación de lo ominoso”, se analizará la presencia de rasgos ominosos en la obra de algunos referentes teatrales del siglo XX. Para ello se estudiará la obra del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, cuyo interés por el tema de la muerte y la genialidad para evocar atmósferas oscuras, lo transforman en una inagotable fuente de inspiración para esta tesis. También se estudiará la poética de Tadeusz Kantor, director polaco autor de “El teatro de la muerte”, quién influenciado por las vanguardias históricas y con una formación artística más cercana a las artes visuales que al teatro, revolucionó el arte escénico del siglo XX. Por último en este capítulo, se revisará el trabajo de la compañía argentina El periférico de objetos quienes inspirados en los mismos referentes de esta investigación y utilizando la técnica del teatro de marionetas, crearon una poética reconocible por su gran despliegue de materialidad y atmósferas siniestras.

Luego de trazar esta línea investigativa sobre Lo ominoso, que analiza desde su perspectiva variados movimientos artísticos y creadores de distintas generaciones, se pretende extraer el material que servirá para elaborar las premisas direccionales para la puesta en escena “Dentro de casa”. El texto dramático de dicha puesta en escena estará basado en el cuento del autor argentino Julio Cortázar “Casa tomada”, cuyo argumento está centrado en la vida de dos hermanos que habitan una enorme casa, la que de pronto parece ser invadida por una extraña presencia invisible que los desplazará, hasta que finalmente los expulsará. El carácter fantástico

de este cuento, que muestra el poder inexplicable del objeto casa frente a sus habitantes, pareciera ser el escenario perfecto para crear una puesta en escena aplicando los elementos que conforman el concepto ominoso.

El último capítulo de esta tesis “La construcción de una puesta en escena ominosa”, está dedicado a ese proceso creativo, que pretende dar cuenta en detalle, primero, de las premisas direccionales que se tomaron de la investigación teórica para conformar los pilares de la creación. Se informará como se creó el texto basado en el cuento de Julio Cortázar. También se describirá como fue el tratamiento del espacio, utilizando una casa en real estado de abandono. Se describirá como fue el trabajo con los actores, quienes se enfrentaron a un entrenamiento sensorial basado en la relación con el espacio. Y finalmente se expondrá como se diseñaron las soluciones técnicas que generarían las atmósferas ominosas dentro del espacio escénico, del que tanto los actores como los espectadores formaron parte.

El interés por estudiar este tema se remonta al trabajo creativo que Paula Acuña viene realizando con Teatro Incunable desde el año 2005. Desde ese entonces la compañía bajo su dirección ha puesto en escena obras en las que, observadas en perspectiva, se constata la presencia del concepto de lo ominoso ya sea en las temáticas como en la materialización de estas. Antes de abordar esta investigación, sólo se intuía que aquello que caracterizaba esta mirada particular sobre el teatro, y que también estaba presente en los referentes creativos de la compañía, debía agruparse en torno de algún concepto.

El hallazgo de Lo ominoso de Sigmund Freud, fue el gran punto de partida para estudiar en profundidad aquello que no tenía nombre, pero que estuvo presente en el carácter y la identidad de Teatro Incunable desde su origen. El realizar esta investigación significó la posibilidad de justificar teóricamente antiguas preocupaciones estéticas, así como también plantear nuevas interrogantes y reflexiones para los futuros trabajos de la compañía. Es del interés de la autora que las reflexiones que hoy se inauguran en esta tesis, devengan en algún momento en una poética teatral sólida que constituya un aporte al campo de estudio de la dirección teatral.

CAPÍTULO I

LO OMINOSO, SIGMUND FREUD

No tengo miedo de un peligro. Si entrase un hombre, lo mataría sin que me temblara ni un músculo. No tengo miedo de los fantasmas; no creo en lo sobrenatural. No tengo miedo de los muertos; creo en la aniquilación definitiva de todo ser que desaparece. ¿Entonces?...sí, ¿entonces? ¡Pues bien! ¡Tengo miedo de mí mismo! Tengo miedo del miedo; miedo de la angustia de la mente que se extravía, miedo de esa horrible sensación que es el terror incomprensible (...) Tengo miedo de los muros, de los muebles, de los objetos familiares que se animan, para mí, de una especie de vida animal. Tengo miedo sobre todo de la horrible turbación de mi pensamiento, de la razón que se me escapa en un caos, extraviada por una misteriosa angustia invisible.

Guy de Maupassant

I.1.-Contexto.

“Lo ominoso¹ es un sentimiento que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita la angustia y el horror”². Este concepto, punto de partida teórico de la presente investigación y que tiene por objetivo final la construcción de una puesta en escena ominosa, fue estudiado por Sigmund Freud, médico y neurólogo checo mentor del psicoanálisis y publicado en alemán el año 1919 con el título de *Das unheimlich*³. Si bien se desconoce la fecha exacta en que escribió este texto, en una nota de “Tótem y tabú” de 1913, se muestra que este tema ya estaba en su pensamiento en ese entonces, sobre todo en lo que dice relación a la compulsión de repetición, una de las formas en que se representa lo ominoso.

¹ Nota aclaratoria: El término ominoso y siniestro son sinónimos y se utilizarán indistintamente.

² Freud, Sigmund. *Obras completas*. Madrid. Editorial Amorrortu. 1976. Volumen 17. p. 219.

³ Nota Aclaratoria: En Alemán: Lo ominoso.

En este texto, Freud da cuenta en una primera instancia del uso que tuvo este concepto en las distintas lenguas, cuya evolución aporta datos importantísimos para la conclusión de este estudio y luego se pregunta bajo qué condiciones es posible experimentar dicho sentimiento. Como es recurrente en la obra Freudiana, se utiliza un ejemplo procedente del arte, en este caso de la literatura. A través del “El hombre de arena” de E.T.A Hoffmann, cuento que despliega en su argumento un entramado de potentes motivos siniestros, Freud plantea que lo ominoso es algo reprimido de la vida anímica infantil y que motivado por algún acontecimiento misterioso retorna a la vida adulta provocando un sentimiento cercano a lo espeluznante.

Das unheimlich de Sigmund Freud, constituye el primer estudio en profundidad acerca de este sentimiento que desde fines del siglo XVIII ronda sostenida y progresivamente el campo de la estética a partir de la publicación de los textos “Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime” (1764) y “La crítica del juicio” (1790) de Emmanuel Kant⁴. Según el filósofo español Eugenio Trias autor de “Lo bello y lo siniestro”⁵, este último concepto es límite y condición de lo bello: “No puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera presente, en la obra artística”⁶. El poeta checo Rainer María Rilke, quién conoce la obra de Freud y el psicoanálisis, resume este principio en un verso con profundo significado ominoso: “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”⁷. Actualmente es imposible concebir la obra de arte sin alguna referencia metonímica al lado oscuro de la humanidad, pues aquella dimensión está legitimada como parte inherente a la naturaleza. En la posmodernidad abundan obras que incluso traspasan aquel límite mencionado por Trías, no solo generando una experiencia sensible a partir de lo ominoso, sino también a través de la abyección, el asco y el dolor. Ejemplo de esto es un movimiento artístico que emerge principalmente en Estados Unidos en la década de los 80 que se denominará *Abject art* y que en el capítulo II de esta tesis, se abordará.

⁴ Kant, Immanuel. *La crítica del juicio*. Madrid. Editorial Austral. 2007.

⁵ El concepto de lo siniestro será tomado como sinónimo de lo que en esta investigación es denominado como lo ominoso. La decisión de utilizar el concepto ominoso en vez de siniestro, se justifica por la versión utilizada del texto *Das unheimlich*, de la editorial Amorrortu, que lo titula *Lo ominoso*. A juicio de la presente investigación, lo ominoso aporta un concepto más claro y preciso de su definición, a la vez que se presenta como una palabra más antigua en lengua castellana.

⁶ Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Editorial Ariel. 1982. p.27.

⁷ María Rilke, Rainer. *Elegías de duino*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1993.

Hasta fines del siglo XVIII persistía la convicción heredada de la cultura grecorromana y luego rescatada por el renacimiento, que el arte debía circunscribirse únicamente a la categoría tradicional de belleza, cuyos principios fijaban como inquebrantables los estatutos de orden, proporción, equilibrio y simetría. El responsable del cambio de paradigma que hace posible el surgimiento del romanticismo y a partir de él, toda estética moderna desde las vanguardias hasta la actualidad, es Emmanuel Kant, que rompiendo con todos los cánones imperantes le otorgó un valor estético a lo desmesurado, caótico, oscuro e informe, a través del concepto de lo sublime. Esta nueva categoría convocó y clasificó las sensaciones negativas que el ser humano podía experimentar frente a la naturaleza, al encontrarse sobrepasado, inerme y diminuto ante la grandeza e infinitud de lo que no puede aprehender ni explicar.

Lo sublime conmueve, lo bello encanta. La expresión del hombre, dominado por el sentimiento de lo sublime, es seria; A veces fija y asombrada. Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía, en algunos casos meramente un asombro tranquilo, y en otros un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo sublime terrorífico, a lo segundo lo noble, y a lo último magnífico. Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica.⁸

A través de su ensayo *Das unheimlich*, Sigmund Freud retoma las inquietudes del espíritu romántico del siglo XIX, que en contraste con el anterior siglo de las luces, prefirió deambular por ambientes nocturnos, sórdidos y fantásticos. Si bien podría decirse que este es un texto que pretende analizar el término ominoso en un contexto psicoanalítico, Freud lo considera un problema estético. Parte señalando que en escasas oportunidades un psicoanalista puede interesarse en asuntos pertenecientes a esta disciplina ligada al gusto, pero dado que su dominio también involucra las cualidades del sentir, justifica la pertinencia de su investigación afirmando que la estética sólo habría centrado su interés en los sentimientos en tono positivos, omitiendo en cambio referencias a los sentimientos en tono negativo.

“Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”⁹. Esta sensación se suscita cuando lo reconocido como familiar, íntimo y cercano se torna extraño y desconocido, provocando a quien lo experimenta

⁸ Kant, Immanuel. *Textos Estéticos. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Santiago. Editorial Andrés Bello. 1983. p.21

⁹ Freud Sigmund. *Op.cit* p. 219

sentimientos angustiosos que están próximos a lo espeluznante. El problema central planteado por Freud pretende conjeturar cómo sería posible y bajo qué circunstancias las cosas familiares podrían tornarse ominosas.

Para desarrollar su teoría sobre lo ominoso Freud emprende primero un estudio filológico de la palabra *unheimlich* (ominoso en voz alemana), analizando las diversas acepciones del término y los usos dados en algunos textos de la literatura universal, para constatar si existe algún núcleo particular que justifique su empleo exclusivo y pueda distinguir lo ominoso de lo angustioso.¹⁰ Luego hace un análisis de los recursos literarios y estéticos del cuento “El hombre de arena” del escritor alemán Ernest Theodor Amadeus Hoffman¹¹, autor siniestro por excelencia en la literatura del siglo XIX, analizando sus características ominosas que provendrían de complejos sexuales infantiles. Finalmente repasa algunos ejemplos de sucesos ominosos ocurridos a él y algunos de sus pacientes. Freud concluirá que existen dos tipos de lo ominoso: el del vivenciar, que se presenta en circunstancias excepcionales y el ficcional que puede ser recreado con mayores herramientas pero que sin embargo, tales situaciones no podrían ocurrir en la vida real.

Debido a las condiciones políticas existentes en el momento en que escribió este texto¹², Freud no pudo revisar ampliamente la literatura sobre el tema, sin embargo, encontró un artículo médico psicológico escrito en 1906 por el doctor Ernst Jentsch llamado *On the psychology of the uncanny* (Sobre la psicología de lo siniestro) que parece servirle de inspiración para su texto. Precisamente a la luz de algunas de las conclusiones, pero principalmente de algunas omisiones o vacíos en el texto de Jentsch, es que Freud hilará su propia teoría sobre lo ominoso, ampliando y superando la ecuación básica a la que llega Jentsch que vincula exclusivamente lo ominoso con lo nuevo.

Jentsch no pasó más allá de este nexo de lo ominoso con lo novedoso. Halla la condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso en la incertidumbre intelectual. Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir. Mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso. Fácilmente apreciamos que esta

¹⁰Freud, Sigmund. Op.cit. p.219

¹¹ Hoffman, E.T.A. *El Hombre de Arena*. España. Editorial Valdemar. 2007.

¹² Nota aclaratoria: Freud hace en el texto una alusión a la primera guerra mundial que había recientemente finalizado.

caracterización no es exhaustiva, y por eso intentaremos ir más allá de la ecuación ominoso=familiar.¹³

Para Freud es intolerable que Jentsch, sin encontrar respuestas más certeras, señale que lo ominoso es lo “indecible” y se limite únicamente a concluir que esta emoción se provocaría con gran disparidad entre los individuos, por lo que decide hacerse cargo del problema de forma más exhaustiva, partiendo primero, por intentar descifrar lo que oculta la palabra.

I.2.- *Unheimlich, heimlich.*

En la primera parte de su ensayo, Freud se aboca a investigar el término en varias lenguas recurriendo a diccionarios. Descubre que la palabra *unheimlich* (ominoso, siniestro, aciago) es portadora a su vez del antónimo de ésta: *heimlich* (amable, familiar, íntimo). *Un*, es prefijo de negación y *heimlich* define lo familiar. *Unheimlich* es una sola palabra que encierra un concepto con múltiples usos vinculados a lo ominoso, pero la inmediata conclusión es que lo ominoso, espeluznante y angustiante, atañe a su vez a lo familiar, íntimo y secreto. *Unheimlich* sería lo opuesto a *heimlich* y es algo terrorífico pues no es consabido ni familiar. Pero esta conclusión a la que había llegado Jentsch no lo satisface por lo que indicará otro problema a resolver:

No todo lo nuevo y no familiar es terrorífico; el nexos no es susceptible de inversión. Sólo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso.¹⁴

Luego de una indagación a las diferentes lenguas que de una u otra manera utilizaron el término, Freud plantea que entre los muchos matices de su significado, la palabra *heimlich* muestra finalmente uno que coincide con su opuesto, *unheimlich*. Lo que arrojaría que la palabra *heimlich* ha desarrollado su significado hasta en un punto en que coincide con su opuesto: *unheimlich*.

En general, quedamos advertidos de que esta palabra *heimlich* no es unívoca sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo

¹³ Freud, Sigmund. Op.cit. p. 221.

¹⁴ *Ibidem.* p. 220

que se mantiene oculto. También nos enteramos de que *unheimlich* es usual como opuesto del primer significado, no del segundo.¹⁵

A partir de la definición de lo ominoso del idealista alemán Friedrich Schelling mencionado en el texto por Freud: “*Unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer secreto, en lo oculto, ha salido a la luz”¹⁶, se puede pensar en el carácter ominoso que tienen las palabras y la importancia que el psicoanálisis les otorga. La transferencia será la vía por la que el paciente, a través del lenguaje oral y/o escrito, se comunicará con su terapeuta. Será también el conducto por el cual emergerá el síntoma articulando un sentido al trauma manifiesto. Freud logrará de esta forma, que los individuos vuelvan a nombrar por medio de palabras lo olvidado, para así reconstruir el acontecimiento traumático.

No hay nada más inquietante que la palabra, porque en ella se esencia lo siniestro. La palabra siempre remite al origen perdido, extraño (...) es siempre reflejo del fantasma del origen, que en tanto reprimido, se manifiesta como algo siniestro.¹⁷

I.3.- El hombre de arena

Posterior al exhaustivo estudio lingüístico, Freud plantea que para analizar aquello que puede despertar el sentimiento de lo ominoso con gran intensidad y nitidez, será indispensable escoger un ejemplo apropiado y para eso toma como punto de partida el texto de Jentsch, ya que éste autor menciona como notablemente ominosa “La duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte”¹⁸. Pone como ejemplo las figuras de cera, muñecas y autómatas, así como también los ataques epilépticos y la locura, pues despertarían sospechas de procesos mecánicos ocultos tras la figura de lo animado. Jentsch señala que uno de los artificios infalibles para provocar lo ominoso en la literatura es generar en el lector la incertidumbre sobre si una figura es persona o es un autómata y dice que la única forma de preservar este efecto, es que este motivo no sea el centro de atención en la narración. Freud considera correcto este planteamiento de Jentsch sobre todo en lo que dice relación con la muñeca Olimpia, autómata de la cual se enamora Nathaniel, el protagonista de “El hombre de

¹⁵ Freud, Sigmund. Op.cit. p.225.

¹⁶ Ibídem. p.225

¹⁷ Conde, Ana. *Lo siniestro enrocado a la palabra: Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de lo siniestro de Freud*. Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid. 2006. p.2

¹⁸ Freud, Sigmund. Op.cit. pp. 226-227.

arena” de E.T.A Hoffmann, pero señala que no es de ninguna manera el único ni el más importante motivo ominoso.

Para Freud, el núcleo ominoso del relato no sería la autómatas Olimpia, a pesar de que la duda que genera este ser inanimado bien podría ser una incertidumbre legítima para crear lo ominoso. Considera contraproducente que el autor satirice en torno a la sobreestimación amorosa de Nathaniel hacia Olimpia, lo que finalmente termina contrarrestando el efecto ominoso. El factor de relevancia para Freud, se situará en otro punto, que tiene que ver con el mito popular del hombre que arranca los ojos a los niños que no quieren dormirse, una suerte de versión germánica del hombre del saco, que da además el título al cuento.

La historia de “El hombre de arena” gira en torno a Nathaniel, un joven estudiante que a pesar de tener una vida tranquila y satisfecha, no olvida los recuerdos confusos de su infancia, puntualmente aquellos que tienen que ver con la extraña circunstancia en que muere su padre. Su casa a menudo era visitada por un extraño hombre llamado Coppelius, que tenía algún asunto con su padre, por lo cual se encerraban en el gabinete de éste. Coppelius llegaba a la casa coincidiendo con la hora en que Nathaniel debía ir a dormir, el niño había oído de una empleada de la casa, la vieja historia del hombre que, luego de lanzar puñados de arena a los ojos de los niños que no querían dormirse, se los arrancaba para llevárselos a sus crías que eran unos pequeños cuervos. Nathaniel adjudica a Coppelius la imagen del hombre de arena y decidido a comprobar la veracidad de aquello, se queda una noche para ver quién realmente es. El niño, escondido en el gabinete, ve que efectivamente es Coppelius quién está con su padre haciendo experimentos alquímicos en el brasero, asuntos que para él en ese momento, resultan desconocidos y misteriosos. Luego, el autor parece querer confundir al lector, instalando la incertidumbre de si se está en presencia de un delirio del niño o simplemente ante la convención fantástica del cuento, cuando Nathaniel, preso de la desesperación y el miedo es descubierto y atrapado por Coppelius quién lanza un puñado de brasas calientes a los ojos del niño, mientras su padre trata de salvarlo. A esta secuencia que termina con un desmayo, le sigue una larga enfermedad que padecerá Nathaniel. Un año después, el padre muere en una explosión en el gabinete, tras una visita de Coppelius,

Años más tarde, cuando Nathaniel es estudiante y lleva una vida tranquila en otra ciudad, cree reconocer en la figura de Giuseppe Coppola, un vendedor de barómetros, a Coppelius. Al

principio Nathaniel se espanta, porque de inmediato asocia la imagen de Coppola con Coppelius, pero pronto se tranquiliza al constatar que sólo se trata de un vendedor de barómetros, anteojos y otros objetos. El joven le compra un prismático de bolsillos a Coppola, a través del cual contempla a diario por su ventana a Olimpia, hermosa y enigmática joven, hija del profesor Spalanzani. Olimpia es en realidad un autómatas creado por el profesor Spalanzani al cual Coppola le ha puesto los ojos. Un día Nathaniel sorprende a ambos disputando por la muñeca; Coppola se lleva la muñeca de madera y Spalanzani, que arrancó los ojos de Olimpia, los pone ensangrentados en el pecho de Nathaniel diciéndole que Coppola se los habría hurtado a él mismo. El joven cae nuevamente en un ataque de locura que le trae a la memoria, una vez más, la trágica muerte de su padre.

Pasado el tiempo, Nathaniel al fin parece recuperado y tiene intenciones de casarse con su novia Clara, a quién, anteriormente, había abandonado por Olimpia. Un día, paseando por la ciudad, ella le propone subir a una torre gigantesca. Una vez arriba Nathaniel saca los prismáticos que le compró a Coppola, mira a través de ellos y cae otra vez en un estado de locura. Luego de tratar de lanzar a Clara al precipicio, hecho frustrado por el hermano de ésta que subió rescatarla, Nathaniel se suicida lanzándose al vacío. Abajo, entre la multitud que observa atónita este terrible suceso, está Coppelius sonriendo.

1.4.- Lo Ominoso: inventario de imágenes.

Luego del resumen del cuento, Freud retoma su análisis afirmando que no debería quedar ninguna duda que el sentimiento ominoso de este cuento proviene de la imagen del “El hombre de arena” y no de la incertidumbre intelectual provocada por la muñeca Olimpia. Este sería un elemento ominoso menor, al lado del tema de ser despojado de los ojos. Pero está de acuerdo con Jentsch en que el autor propicia una situación ideal para lo ominoso, al dejar al lector la incertidumbre de si se está frente a un escenario real o frente a un mundo fantástico. Finalmente esta incertidumbre se disiparía para dar paso a la certeza de que Coppelius es Coppola, y este es a su vez el hombre de arena. Freud señala que pese a esta revelación, el efecto siniestro seguiría

intacto, por lo tanto el factor de incertidumbre intelectual propuesto por Jentsch no sería satisfactorio.

En cambio, la experiencia psicoanalítica nos pone sobre aviso que dañarse los ojos o perderlos es una angustia que espeluzna a los niños. Es una angustia que pervive en muchos adultos, que temen a la lesión del ojo más que la de cualquier otro órgano. Por otra parte, se suele decir que uno cuidará cierta cosa como a la niña de sus ojos.¹⁹

El psicoanálisis, que estudia sueños, fantasías y mitos, indica con frecuencia que la pérdida de ojos es un sustituto a la angustia de la castración, es decir, los ojos reemplazarían la imagen del falo. Esta teoría proviene de la tragedia griega “Edipo rey”, quien al enterarse que Yocasta su esposa, es también su madre, se revienta los ojos, en reemplazo de lo que posiblemente sería el castigo para un crimen de índole sexual según la ley del talión, en este caso la castración.

Freud plantea que la angustia de la pérdida de los ojos vinculada a la muerte del padre y el hombre de arena como perturbador de la felicidad, cobran total sentido ominoso si se reemplaza al hombre de arena por el padre temido, de quién se espera la castración. Bajo este punto de vista, el padre de Nathaniel sería el padre bueno que intercede por él y Coppelius sería el padre malo que pretende robarle los ojos, es decir, castrarlo. “Por tanto, nos atreveríamos a reconducir lo ominoso del hombre de arena a la angustia del complejo infantil de castración”²⁰.

Saldado el tema de la castración, Freud revisa otros elementos siniestros presentes en el “Hombre de arena” que sin duda remontarían a los lectores a la infancia. La muñeca Olimpia, destacada por Jentsch, es el elemento que genera la incertidumbre intelectual al hacer dudar si aquello que es en apariencia vivo, es en realidad algo inerte. Aquella duda implica una especie de retorno de la infancia, cuando aún no se distinguía claramente la diferencia entre lo animado y lo inanimado, atribuyendo vida a las muñecas, juguetes y otros objetos. Pero aquello no le produciría angustia al niño, de hecho los niños desean que sus juguetes cobren vida: la fuente de lo ominoso estaría la posibilidad de cumplimiento de ese deseo en la vida adulta.

Para relatar otras cosas que producirían el efecto ominoso, Freud recurre nuevamente a las narraciones de E.T.A. Hoffmann, de quién admira su fascinante habilidad fabuladora capaz de

¹⁹Freud, Sigmund. Op.cit. p. 231.

²⁰ Ibídem. p. 233.

evocar de manera inigualable lo ominoso. Menciona otros elementos presentes en sus obras, tales como la presencia de dobles, de la identificación con otra persona hasta el punto de equivocar la percepción del Yo, la telepatía, los destinos criminales y el eterno retorno de lo igual. Freud hace referencia a un trabajo de Otto Rank²¹, quien estudia el tema del doble vinculándolo con la propia imagen vista en el espejo y la sombra, “El doble fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del Yo, una enérgica desmentida del poder de la muerte”²². El doble representa la lucha del hombre con su deseo de semejanza y su deseo de diferenciarse de los otros. El primer doble del cuerpo habría sido la idea del alma inmortal, que venciendo a la muerte, le aseguraría al hombre la eternidad. La imagen del doble tendría sus bases en el amor del hombre por sí mismo: “El narcisismo primario, que gobierna la vida anímica de tanto el niño como del primitivo; con la superación de esta fase cambia el signo del doble: de un seguro de supervivencia, pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte”²³. Freud señala que la representación del doble no necesariamente queda sepultada con el narcisismo inicial y cobra vida en otros momentos del desarrollo del Yo. Ese doble se transformaría en una instancia de auto observación crítica y de censura psíquica, conformando una especie de conciencia moral. En el caso de algunas patologías esa escisión es evidente para el médico, pues el paciente hace visible esa dualidad, manifestando creer en la existencia de un otro dentro de sí. Pero no solo los contenidos críticos pueden ser atribuidos al doble, también las cosas pendientes e incumplidas, aquello a lo que la fantasía sigue aferrado.

El carácter de lo ominoso del doble sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda alguna un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios.²⁴

El surgimiento del doble se relaciona con una especie de regresión a épocas en que el Yo no se había deslindado del mundo exterior, ni de los otros (pues era parte del todo) y es justamente eso lo que contribuye a dar la impresión de lo ominoso. Así mismo el doble es una especie de seguro contra la muerte “(El doble y el espejo) eran, primitivamente, representaciones del alma

²¹ Psicoanalista austriaco (1884-1939).

²² Freud, Sigmund. Op.cit. p. 235.

²³ *Ibidem.* p. 235.

²⁴ *Ibidem.* p. 236.

inmortal, es decir, medios para que el narcisismo natural del hombre se precaviera contra el temor a la muerte”²⁵.

El factor de la repetición es otro elemento que Freud menciona como ominoso, pero que no se daría de la misma manera en todas las personas, ya que solamente ocurriría en condiciones muy particulares, que de hacer coincidir todos sus elementos, lograrían hacer retornar algo reprimido de la historia personal de cada persona. Dicho factor, se presentaría principalmente en algunos estados oníricos y en casos más extremos, en los síntomas de la neurosis y la locura. Freud pone un ejemplo del factor de repetición que le ocurrió al él mismo estando de visita en Italia. Caminando por una pequeña ciudad llegó a un sitio que le pareció sumamente desagradable y al intentar retomar el camino nuevamente, llegó una y otra vez al mismo punto. Este factor de repetición involuntaria que lo hizo volver en reiteradas ocasiones al mismo punto del cual quería escapar, le provocó la angustia del sentimiento de lo ominoso, vinculado con el factor de cumplimiento de lo inevitable. “Es sólo el factor de la repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de casualidad”²⁶. Sin profundizar demasiado, enumera ejemplos tales como perderse en un bosque, buscar la salida en una habitación oscura y la repetición del mismo número: “Todas las elucidaciones anteriores nos hacen esperar que se sienta como ominoso justamente aquello capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición”²⁷.

Freud señala que sin embargo, los ejemplos antes descritos no pueden calificar de rotundos para todas las situaciones, por lo que se propone buscar casos inequívocos, cuyo análisis permita sacar la conclusión definitiva de este estudio. Un elemento de gran potencia ominosa es la idea de ver cumplidos deseos de carácter oscuro y malévolos añorados en secreto, corroborando así la omnipotencia del pensamiento. Sería ominoso cuando coinciden los pensamientos con la realidad, atribuyéndole a la mente un supuesto poder especial. El encontrarse con una persona de la cual hace mucho que no se tiene noticias, y en la que sin embargo, se estuvo pensando hace muy poco, es un claro ejemplo de ello. Otra de las formas de lo ominoso es el popular mal de ojo, al que se le atribuye el poder de hacer daño a través de la mirada. “Quien posee algo valioso

²⁵ Milner, Max. *Fantasmagoría*. México. Fondo de Cultura Económica. 1990. p. 79- 80.

²⁶ Freud, Sigmund. *Op.cit.* p.237.

²⁷ *Ibidem.* p.238

y al mismo tiempo frágil teme la envidia de los otros, pues les proyecta la que el mismo habría sentido en el caso inverso. Uno deja traslucir tales emociones mediante la mirada, aunque deniegue su expresión en palabras”²⁸. Entonces el mal de ojo supone un deseo secreto de hacer daño, y se piensa que, hay quienes podrían tener la fuerza para provocarlo.

Freud denomina “omnipotencia del pensamiento” a todas estas formas de lo ominoso en que se ven cumplidos los deseos secretamente anhelados, aquellas creencias que de alguna manera traen al presente elementos de la prehistoria del hombre. Con ese retorno se cuestiona nuevamente la veracidad de creencias desmentidas y superadas: el universo animista, la existencia de espíritus, la práctica de la magia y la vida propia de objetos y las fuerzas de la naturaleza.

Parece que en nuestro desarrollo individual todos atravesáramos una fase correspondiente a ese animismo de los primitivos y que en ninguno de nosotros hubiera pasado sin dejar como secuela unos restos y huellas capaces de exteriorizarse; y es como si todo cuanto hoy nos parece “ominoso” cumpliera la condición de tocar estos restos de actividad animista e incitar su exteriorización.²⁹

Llegados a este punto, Freud cree necesario concluir dos cosas. Lo primero es que lo angustioso es algo reprimido que retorna y eso justamente sería lo ominoso, independientemente de si su origen es angustioso o no. Lo segundo es que la naturaleza de lo ominoso es secreta, no es algo nuevo o ajeno, si no algo familiar a la antigua vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de represión.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, el autor aborda otros ejemplos de lo ominoso para intentar comprender todos los alcances que tiene dicho sentimiento, partiendo por uno que es de una importancia radical ya que atraviesa la vida de cada ser humano: la muerte. Este es un fenómeno natural e inherente a todos los seres vivos y que, pese a los avances científicos y tecnológicos, sigue siendo un terreno misterioso e incierto. Todo lo que rodea la muerte: la inminencia y el impacto de su llegada, la tristeza que embarga perder a los seres queridos, la transformación del cuerpo vivo en cadáver y la posibilidad de que los muertos vuelvan a la vida, han sido temas que siempre, en todos los tiempos, inquietan y angustian a la mayoría de las

²⁸ *Ibidem.* p. 239.

²⁹ Freud, Sigmund. *Op. cit.* p.240.

personas. “Difícilmente haya otro ámbito en que nuestro pensar y sentir hayan variado tan poco desde las épocas primordiales, y en que lo antiguo se haya conservado tan bien bajo una delgada cubierta, como en el de nuestra relación con la muerte”³⁰.

La muerte atemoriza a la mayoría de las personas, pues es una experiencia personal de la cual no se guardan registros, que nadie puede contar, es una experiencia personal, íntima y de la cual, no se libra nadie. Sin embargo ese misterio que la rodea, hace que toda lógica alguna vez se cuestione, sugiriendo la posibilidad de un más allá, donde los muertos cobren vida eterna. Pese a la formación racionalista y a los avances científicos que desdeñan estas creencias que tienen que ver con fases primitivas de la humanidad, así como también con lógicas infantiles, la mayoría de las personas han experimentado este terror a la muerte y han creído, alguna vez, en la posibilidad de transcendencia:

Puesto que casi todos nosotros seguimos pensando en este punto todavía como los salvajes, no cabe maravillarse de que la angustia primitiva frente al muerto siga siendo tan potente y esté presta a exteriorizarse no bien algo la solicite. Es probable que conserve su antiguo sentido: el muerto ha devenido en enemigo del sobreviviente y pretende llevárselo consigo para que lo acompañe en su nueva existencia.³¹

Además de los muertos, la creencia de que una persona viva puede hacer daño utilizando la mente, es ominosa. También la epilepsia y la locura lo serían, pues los cuadros de crisis que viven las personas con dichos trastornos, exteriorizan energías capaces de impresionar y atemorizar a algunas personas que creerán estar frente al poder de una fuerza maléfica. Incluso, dice Freud, el psicoanálisis podría ser tomado como ominoso por ser una ciencia que se preocupa por comprender dichas energías que operan en el inconsciente.

Órganos del cuerpo humano separados del cuerpo, son un elemento ominoso que tiene directa relación con el complejo de castración: “Miembros seccionados, una cabeza cortada, una mano separada del brazo, pies que danzan solos, contienen algo enormemente ominoso, en particular cuando se les atribuye una vida autónoma”³². La catalepsia, que es el estado en que una persona aparentemente muerta y sin signos vitales, queda momentáneamente paralizada, también es una

³⁰ *Ibíd.* p. 241

³¹ Freud, Sigmund. *op.cit.* p.242.

³² *Ibíd.* p. 243

situación que despertaría la angustia ominosa. Por último Freud menciona como un gran efecto ominoso cuando son borrados los límites de la fantasía y la realidad. “Cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado”³³. Para cerrar definitivamente la selección de los ejemplos, Freud menciona algo que tiene que ver con la sexualidad de las personas, y es que aparentemente para algunos hombres los órganos reproductivos femeninos son tremendamente ominosos. Esto según Freud tiene que ver con que aquellos órganos son el acceso al antiguo solar, el lugar desde donde proviene la humanidad, donde las personas moraron en un comienzo.

“Amor es nostalgia”, se dice en broma, y cuando el soñante, todavía en sueños, piensa acerca de un lugar o de un paisaje: “Me es familiar, ya una vez estuve ahí”, la interpretación está autorizada a reemplazarlo por los genitales o el vientre de la madre. Por tanto, también en este caso lo ominoso es lo otrora doméstico, lo familiar de antiguo. Ahora bien, el prefijo “un” de la palabra *unheimlich* es la marca de la represión.³⁴

Terminado el exhaustivo análisis de los ejemplos, a través de los cuales Freud inventarió aquellos elementos capaces de despertar, en mayor medida, el sentimiento de lo ominoso, admite que es probable que en el lector surjan dudas y cuestionamientos que él se adelanta a responder. Si lo ominoso es lo familiar y entrañable que ha experimentado una represión y luego ha regresado, debería cumplir siempre esa condición. Pero admite que esa tesis no resuelve necesariamente todo el material antes analizado. “No todo lo que recuerda a mociones de deseos reprimidas y a modos de pensamiento superados de la prehistoria individual y de la época primordial de la humanidad es ominoso por eso solo”³⁵. Y se apura en señalar que si bien, casi todos los ejemplos tienen un componente ominoso bien argumentado, es posible contra argumentarlos. Pone nuevos ejemplos de narraciones que teniendo elementos tales como: los deseos cumplidos gracias al poder de la mente, el retorno no deliberado, órganos seccionados que luego adquieren vida propia e independiente, objetos animados, muertos que reviven de un momento a otro e incluso historias del nuevo testamento en las cuales muertos resucitan, bien pudieran impresionar mucho a los lectores, pero no le provocarían de ninguna manera el sentimiento ominoso.

³³ Freud, Sigmund. Op.cit. p.244.

³⁴ Idídem.

³⁵ Freud Sigmund. Op.cit. Ibídem: p. 245.

Debemos entonces admitir la hipótesis de que para la emergencia del sentimiento ominoso son decisivos otros factores que las condiciones por nosotros propuestas y que se refieren al material. Y hasta podría decirse que con esa primera comprobación queda tramitado el interés psicoanalítico por el problema de lo ominoso; el resto probablemente exija una indagación estética.³⁶

Freud dice que todos los ejemplos que pudieran contradecir su teoría, están tomados de la ficción, es decir, de cuentos o narraciones. Por lo tanto encuentra necesario distinguir lo ominoso vivenciado, de lo ominoso ficcional. El primer tipo de lo ominoso, tiene que ver con experiencias reales y concretas que las personas pueden vivir de manera íntima y son despertadas en un contexto en que entra en juego su biografía personal. Son casos en que lo ominoso es despertado de manera simple, pero que sin embargo, ocurre de manera poco frecuente. Aun así dice Freud “Siempre se lo puede reconducir a lo reprimido familiar de antiguo”³⁷. Freud cree necesario separar el material antes expuesto y tratar de explicar psicoanalíticamente los factores que influyen en lo ominoso de cada caso. La omnipotencia de los pensamientos, el cumplimiento de los deseos, el mal de ojo y el retorno de los muertos se asientan en la creencia que el hombre, vale decir, sus ancestros, alguna vez creyeron en la posibilidad de que esas cosas ocurrieran y fueran verdad. Algo de esas creencias desterradas quedan en la memoria y cada vez que existe oportunidad se introducen en la razón. “Las antiguas (convicciones) perviven en nosotros y acechan la oportunidad de corroborarse. Y tan pronto como en nuestra vida ocurre algo que parece aportar confirmación a esas antiguas y abandonadas convicciones, tenemos el sentimiento de lo ominoso”³⁸. Cuando eso ocurre, se manifiesta en un breve lapso de tiempo lo ominoso acompañado de la duda que parece corroborarse: “Entonces es cierto que uno puede matar a otro por mero deseo, que los muertos siguen viviendo y se vuelven visibles en los sitios de su anterior actividad”³⁹. Por el contrario, quién tenga absolutamente superadas aquellas convicciones animistas, le resultará imposible experimentar la angustia ominosa. En lo ominoso proveniente de complejos infantiles reprimidos, se trata de una represión de un contenido y del retorno de lo reprimido. “Lo

³⁶ *Ibíd.* p. 246

³⁷ Freud, Sigmund. *op. cit.* p. 246.

³⁸ *Ibíd.* p. 247

³⁹ *Ibíd.* p. 247

ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas superadas”⁴⁰.

El segundo tipo de lo ominoso es el más relevante para esta investigación, pues se puede enmarcar en una estética: lo ominoso de la ficción o fantasía. Freud señala que la creación literaria dispone de muchos elementos que permiten evocar dicho sentimiento, que no serían posibles en lo ominoso vivenciado. “Muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real”⁴¹. Sin embargo lo ominoso de la ficción tiene por premisa que su contenido no se corrobore por las reglas de la realidad.

Freud plantea que el contexto crea en definitiva la ominosidad. Si los lectores comprenden y entran en la convención de que, en el mundo ficcional de determinada obra es posible la existencia de seres sobrenaturales, la lectura se hará en ese contexto de posibilidades, restándole todo efecto ominoso. Pero si el autor, por ejemplo, situara la historia en la realidad cotidiana y de pronto introdujera los efectos de lo ominoso del vivenciar, se provocaría lo ominoso, e incluso podría acrecentar la variedad e intensidad de los elementos de tal forma de superar lo vivenciado. En estas circunstancias, en que el autor literario nos plantea un escenario real y de pronto lo quiebra, se provocaría el sentimiento ominoso en el lector, dejando al descubierto supersticiones guardadas. Pero dice Freud, que la forma de prolongar el efecto sería ocultar las premisas que ha escogido para el mundo creado por él y dejar para el final el esclarecimiento definitivo. “La ficción abre el sentimiento ominoso a nuevas posibilidades que faltan en el vivenciar”⁴².

Se podría concluir entonces que lo todo lo ominoso emana de lo superado, y que en caso de lo ominoso vivenciado las personas estarían a merced de las circunstancias, se comportarían pasivamente, sometiéndose simplemente al influjo material. En cambio, el creador literario puede orientar a los lectores hacia determinados lugares, para obtener variados efectos.

Todas estas variantes sólo se refieren en sentido estricto a que lo ominoso nace de lo superado. Lo ominoso generado desde complejos reprimidos es más resistente, sigue siendo tan ominoso en la creación literaria-si

⁴⁰ *Ibidem.* p. 248

⁴¹ Freud, Sigmund. *Op.cit.* p. 248.

⁴² *Ibidem.* p. 250

prescindimos de una condición-como en el vivenciar. Lo otro ominoso, que viene de lo superado, muestra ese carácter en el vivenciar y en la creación literaria se sitúa en el terreno de la realidad material, pero puede perder parte de su efecto en las realidades ficticias creadas por el escritor.

Para finalizar, es importante señalar que Freud asumiendo que está frente a un problema estético, explica cómo y cuándo se puede dar lo ominoso en la ficción literaria y como también por una elección de material, el creador puede dejar de evocarlo. Plantea que la línea divisoria entre lo que es ominoso y lo que no lo es, es sumamente leve y puede desdibujarse para transformar una situación ominosa en cómica. Por ejemplo, si el autor o el director en el caso del teatro, se permite ironizar frente a su personaje bajándole su status, o si le otorga al lector más datos de los que maneja el personaje, poniendo las reglas del juego muy claras, será poco probable que el lector empatice y por tanto sienta como ominoso lo que le ocurre a su personaje. Recordemos que mientras más orientado se esté en una situación, menos probabilidades existirán de provocar el sentimiento ominoso. Freud finaliza su texto nombrando aquellos elementos que potencian el sentimiento ominoso: la soledad, el silencio y la oscuridad. Dice que son factores a los que se anuda la angustia infantil y que en la mayoría de las personas aún quedan resabios de su existencia. Invita a leer los “Tres ensayos de teoría sexual”, texto que aborda de manera más profunda el problema que estos temas suponen.

Como se puede concluir del texto, Lo ominoso es una vivencia que tiene que ver con el retorno angustioso de algo familiar y conocido que quedó aparentemente sepultado por la represión, pero que sin embargo al regresar de imprevisto, impulsado por una experiencia exterior, provoca un sentimiento inquietante que resulta muy interesante de indagar. Esta investigación toma el llamado que hace Sigmund Freud a explorar Lo ominoso ficcional, donde las posibilidades de construcción estética de dicho sentimiento son ilimitadas. Particularmente la naturaleza material y convivial del teatro, permite crear lo ominoso desde distintos lenguajes que, aunados, intervengan decisivamente en la percepción del público para ser parte de una experiencia estética ominosa.

A continuación en el capítulo II, se verá como lo ominoso está presente en cuatro estéticas en la historia del Arte: en el concepto estético de lo sublime, en el movimiento artístico romántico, en el movimiento surrealista y en el arte abyecto, estéticas emparentadas y que

cronológicamente se suceden una tras otra, heredándose algunos rasgos en los que se puede ver transfigurado el rostro de Lo ominoso en distintas máscaras.

CAPÍTULO II

LAS MÁSCARAS DE LO OMINOSO: ALGUNAS DE SUS TRASFIGURACIONES HISTÓRICAS.

Lo sublime, como se verá a continuación, inaugura la era moderna, admitiendo para siempre en la estética “Los signos del desorden y la libertad”, en palabras de Baudrillard, es decir, todo lo que anteriormente estuvo conceptualizado de forma negativa. Desde luego, sin el concepto de lo sublime como antecedente, no se puede pensar el posterior desborde pasional romántico, a su vez, antepasado directo de las vanguardias del siglo XX y en este caso, de la enorme producción artística proveniente del descubrimiento y puesta en valor del universo inconsciente en el surrealismo. Sin esta huella ominosa iniciada por lo sublime a mediados del siglo XIX, tampoco se podría plantear lo abyecto, subversiva estética que supera con creces las formas de las máscaras anteriores y que es ineludible en el arte contemporáneo actual, donde el símbolo a veces ya no es suficiente para reflexionar sobre lo macabro y violento del ser humano y la sociedad.

Este capítulo se propone, a partir del texto de Lo ominoso de Sigmund Freud, que se revisó ampliamente en el capítulo anterior, analizar algunos períodos históricos que devinieron en poéticas, estéticas y/o movimientos artísticos, que tienen la particularidad de vincularse entre sí por un signo en común, pese a sus naturales diferencias y deformaciones. Ese signo a los ojos de esta investigación, es sin duda lo ominoso, y se denominará “máscaras” a sus transfiguraciones.

II.1.- Lo sublime.

Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar.

Rainer María Rilke

En el arte lo sublime se relaciona con aquello que es excelso, de gran valor moral o intelectual, algo que posee una belleza inmensa, inconmensurable, abrumadora. Esta reflexión filosófica que ronda desde mediados del siglo XVIII y que se manifestará en las principales producciones artísticas del siglo XIX, estará influenciada por esta forma de experimentar sensaciones frente a la naturaleza, territorio que representa lo desconocido, desmesurado, informe, aquello frente a lo cual, el ser humano es diminuto y frágil.

Se experimenta la sensación de lo sublime frente a una tormenta, un mar tempestuoso, rocas inaccesibles, glaciares, abismos, extensiones sin fin, cavernas y cascadas, cuando se goza del vacío, de la oscuridad, de la soledad y del silencio, de la tempestad: impresiones todas ellas que pueden resultar placenteras cuando se siente horror a algo que no puede poseernos ni hacernos daño.⁴³

La primera referencia a lo sublime como categoría estética, data de bastante antes. En el siglo I el autor griego Pseudo Longino sitúa el concepto de lo sublime en el campo del lenguaje, definiéndolo como la capacidad de crear y evocar belleza a través de la retórica, que al despertar una identificación total del espectador, le provocaría un gran goce estético cercano a la irracionalidad e incluso al dolor. Serán los italianos Francesco Robortello, y Nicollo da Falgano que editarán versiones de esta obra, permitiendo la difusión de este concepto durante el siglo XVI. Pero no será sino hasta el siglo XVII gracias a Nicolás Boileau que lo sublime gozará de un amplio reconocimiento y discusión, influenciando al arte barroco: “El tema de lo sublime lo había propuesto en la época helenística el Pseudo Longino y había sido redescubierto a través de algunas traducciones modernas, entre otras la de Boileau (*Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, 1674), como la reflexión retórica sobre la forma de expresar poéticamente grandes y arrebatadoras pasiones”⁴⁴.

⁴³ Eco, Umberto. *La historia de la Fealdad*. Barcelona. Lumen. 2007. p. 276

⁴⁴ *Ibíd.*

Después de un periodo de largo silencio que abarcará toda la Edad Media, viene lo que se señala como la recuperación moderna de lo sublime y que en rigor cambiará para siempre la forma de entender y concebir el arte que hasta ese entonces estaba regido únicamente bajo los parámetros de la belleza clásica. Luego de esta fisura, el arte se interesará por el lado oscuro, siendo identificado hasta el día de hoy como el territorio ilimitado donde la imaginación trabaja en libertad.

En el siglo XVIII, el escritor irlandés Edmund Burke redescubre el concepto y lo re significa más allá de la retórica de Longino en su tratado de estética “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello”, donde plantea que lo sublime sería una especie de amenaza contra el individuo desde el punto de vista empírico, donde el sujeto se encontraría inerte frente a las fuerzas de la naturaleza, preso de un intenso estado mental cercano al terror, a la sensación de angustia, dolor y desprotección, que a la vez le provoca una irrefrenable atracción que da paso al asombro:

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto.⁴⁵

Luego, en 1790, Emmanuel Kant hará un significativo aporte al estudio sobre lo sublime a través de su obra “La crítica del Juicio”, donde postula que la singularidad de la experiencia estética, dada por la relación única entre sujeto y objeto, en la que el sujeto se enfrenta a un objeto grandioso muy superior a él, hace posible el surgimiento de nuevas formas de crear y apreciar el arte, superando los parámetros clásicos de la belleza griega, admitiendo en la estética lo informe, oscuro, infinito, y caótico. “El análisis de Kant de lo sublime significa, en ese sentido, el giro copernicano en estética: la aventura del goce estético más allá del principio

⁴⁵ Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y lo bello*. Madrid Editorial Alianza. 2005. p. 56.

formal, medido y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello”⁴⁶.

Para Kant, lo sublime es un sentimiento que se presenta cuando el sujeto está frente a lo desmesurado e ilimitado, es decir, frente a lo que supera su propia facultad de entendimiento, dejándole una sensación dolorosa y amenazadora, porque la imagen del objeto, en este caso, la naturaleza, posee demasiada fuerza. Pero, posterior a la primera arrolladora imagen de inmensidad, el sujeto toma conciencia de su pequeñez y vence aquella sensación dolorosa a través de la autoconciencia de superioridad moral, lo que permitiría finalmente el goce estético. Lo sublime provocado por un estímulo de la naturaleza, acontece en forma de experiencia en el sujeto y ahí radica la supremacía del sujeto ante la naturaleza. “Lo sublime no lo es en sí mismo, sino en el modo como se refleja en el espíritu; por lo cual nuestra imaginación no puede comprender lo sublime; de aquí que podamos decir que lo bello sutura el abismo, lo sublime lo abre”⁴⁷.

El filósofo español Eugenio Trías señala, en su libro “Lo bello y lo siniestro”⁴⁸, que la vivencia de lo sublime kantiano se divide en cinco momentos que concluyen finalmente, pese al dolor inicial, en una experiencia estética sumamente potente en la que el sujeto logra contactarse íntimamente con lo inconmensurable que al principio le espantaba y de esta forma sentir un goce estético producto del placer de sentirse superior moralmente. Los momentos de lo sublime serían los siguientes:

- 1.- La aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado.
- 2.- Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y temor.
- 3.- Conciencia de nuestra insignificancia frente a esta magnitud inconmensurable.

⁴⁶ Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Editorial Ariel. 1986. p.28

⁴⁷ Escudero, Carlos. *La concepción Kantiana de lo sublime matemático en la “Analítica de lo sublime” De la crítica del Juicio*. [En línea] <http://filosofíayotrasyerbas.blogspot.com> [fecha consulta: 08 de marzo 2011]

⁴⁸ Trías, Eugenio. Op.cit. p.34.

4.- Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).

5.- Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moral e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria.

Podría parecer que lo sublime es lo opuesto a lo bello, ya que como se ha señalado antes, lo sublime responde a todo aquello que es ilimitado y por ende informe, y la belleza, al menos como se entendía en ese entonces, estaba normada por los parámetros griegos de proporción y justa medida. Pero los conceptos no son del todo contradictorios, con la apertura de la gran línea divisoria que dividía luz y tinieblas, fue posible contemplar como bello lo que antaño era horrendo y conceptuarlo como sublime. Lo bello es ordenado, limitado, formal, representable, lo sublime es caótico, ilimitado, informe e irrepresentable. El día es bello, la noche es sublime, es decir, a partir del descubrimiento de lo sublime, se validan las dos caras de una misma moneda. Ambos, lo bello y lo sublime, son sentimientos desinteresados que provocan placer en el sujeto, entonces no se definirían como antónimos, sino como un sentimientos complementarios, donde lo sublime posee mayor fuerza, provocando sensaciones más extremas en quién lo experimenta, pues conecta al sujeto con la razón. “Es la razón la que piensa en la idea-problema que resume sus cuestiones al alma del sujeto, al mundo y a la divinidad, la idea de infinitud. Es pues la idea propia y pertinente de la razón”⁴⁹.

Será el romanticismo, importante movimiento artístico e intelectual del siglo XIX, el que no solo concretará el planteamiento filosófico de lo sublime en sus obras literarias, plásticas y dramáticas, sino que además sus protagonistas se empeñarán en vivir los postulados románticos sin límites, aunque la melancolía les cueste la vida.

El sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos, esta categoría, que un viaje a la cordillera alpina puede remover, lo mismo que la visión cegadora de una tempestad o la percepción de una extensión indefinida que sugiere

⁴⁹ Trías, Eugenio. Op. cit. p. 36.

desolación y muerte lenta, así un desierto arábigo, rompe el yugo, el *non plus ultra* del pensamiento sensible heredado de los griegos, abriendo rutas hacia el *Mare Tenebrarum*. La exploración del nuevo continente, iniciada por Kant de forma decisiva y decidida, correrá a cargo del romanticismo.⁵⁰

II.2.- Lo Romántico

Nada es más accesible al espíritu que lo infinito, ya que todo lo que es visible se relaciona con lo invisible, lo audible con lo inaudible, lo sensible con lo insensible.

Y quizá lo pensable con lo impensable.

Novalis

Lo ominoso y otros conceptos que ponen de manifiesto el lado oscuro de la naturaleza humana, han existido desde siempre, con mayor o menor grado de legitimación por parte de las estéticas imperantes en cada época, siendo el arte un espacio de relativa libertad en el cual se han batido a duelo con la vida, temas como la locura, la muerte, el dolor, la maldad, la fealdad y el horror, solo por nombrar a algunos.

El misterio implícito en este llamado por Eugenio Trías “continente oscuro”, es tan vasto como atractivo; pareciera ser que la soledad y el sentimiento de vacío, siguen siendo hoy persistentes ya que con el advenimiento de la postmodernidad, estos temas son aún recurrentes; las discursividades, la técnicas y soportes han variado poniendo en tensión las infinitas posibilidades nacidas del encuentro y desencuentro entre luces y sombras. Pero la esencia sigue siendo más o menos la misma: el ser humano instalado en un mundo hostil, en el cual gran parte del tiempo sufre, en una lucha permanente consigo mismo, con otros seres humanos, con la naturaleza, con los sistemas económicos y políticos, con la tecnología. Un ser humano melancólico, que desde siempre ha sido capaz de sobreponerse a lo trágico de la existencia humana y hacer de ésta realidad una fuente de inspiración de inestimable fuerza creativa. “Es un fenómeno común en nuestra naturaleza que lo que es triste, terrible, incluso horrendo nos atrae

⁵⁰ *Ibidem.* p. 31.

con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos provocan a la vez rechazo y una fuerte atracción”⁵¹.

El mundo griego es un notable ejemplo de la pulsión subterránea y oscura presente a lo largo de los siglos, ya que a pesar de que sus propios dictámenes estéticos promulgaban proporciones y armonía (que más tarde idealizaría el neoclásico), coexistía en esta cultura una extraordinaria dualidad entre lo dionisiaco y apolíneo. Prueba de ello es acaso una de las herencias más ricas de esa cultura: la tragedia y la comedia. En la tragedia, sus personajes por lo general nobles y valientes, luchan contra la crueldad de los dioses o del destino; en tanto la comedia celebra el gusto popular con alegorías repletas de personajes grotescos, que viven hilarantes situaciones. En ambos géneros se pueden encontrar elementos de esa dualidad: la tragedia oscura y tórrida, pero vivenciada por hermosos personajes y la comedia llena de luz y festividad, en la cual conviven seres horrendos llenos de vicios. Particularmente en la tragedia, se puede constatar que a los griegos les interesa, por sobre todo, el lado oscuro de la naturaleza humana: “Es un mundo obsesionado por el mal. Donde seres sumamente bellos cometen acciones “feamente” atroces”⁵².

Pero el nacimiento formal de lo ominoso, sobre todo en el ámbito literario, se sitúa en el nacimiento de un movimiento cultural y artístico principalmente alemán e inglés que luego expandirá sus fronteras a toda Europa, llegando de forma tardía pero potente a la Francia de Víctor Hugo y que marcará definitivamente el nacimiento de la estética moderna. El romanticismo proviene del sentir de una generación que desde mediados del siglo XVIII venía dando cuenta de la necesidad de romper con la tradición clásica imperante, en que la belleza formal y limitada era la única manera de concebir la obra de arte, excluyendo la ilimitación e infinitud. “Esa aventura al más allá (al infinito) hace tambalear el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y horror; en unidad insobornable, facilita la transición, consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo sublime y de lo siniestro”⁵³.

El precursor del romanticismo es el movimiento *Sturm und drang*, que significa en alemán tormenta e ímpetu, y debe su nombre a la pieza teatral escrita por Friedrich Maximilian Klingler

⁵¹ Schiller, Friedrich. *Del Arte Trágico*. 1792. EN: Eco, Umberto. *La historia de la Fealdad*, Barcelona, Editorial Lumen. 2004. p. 282

⁵² Op. cit. p. 34.

⁵³ Trías, Eugenio. *Lo Bello y Lo Siniestro*. Barcelona. Editorial Ariel. 2006. p. 28.

en 1776. Este movimiento artístico, principalmente literario, surgido en Alemania a mediados del siglo XVIII, cuyos principales modelos fueron las obras de William Shakespeare y Jean-Jacques Rousseau, buscaba la superación del racionalismo de la ilustración a través de una exaltación de la subjetividad y una emocionalidad extrema, unidas a un manifiesto malestar frente a la sociedad contemporánea. Su principal exponente es Johann Wolfgang von Goethe, quien es el autor de la novela más representativa de esa corriente “Las desventuras del joven Werther”.

A fines del siglo XVIII, ocurren acontecimientos históricos de muchísima importancia y que marcarán los destinos universales, ya que los grandes sucesos siempre generan una acción en cadena para los distintos ámbitos de desarrollo humano. En este caso puntual dichos acontecimientos serán el impulso definitivo para el nacimiento del romanticismo, y con él a la apertura definitiva del “continente oscuro” hasta entonces presente sólo de manera latente y no manifiesta: “Si hay algo que distingue al romántico de todos sus predecesores y hace de él, el verdadero iniciador de la estética moderna, es precisamente la alta conciencia que siempre tiene de su raigambre en las tinieblas interiores”⁵⁴.

Ha comenzado el fin del antiguo régimen que proclamaba la luz, el orden y la universalidad clásica; la burguesía es la protagonista y propulsora de la destrucción de dogmas morales, políticos y estéticos hasta entonces vigentes, apropiándose de espacios de expresión antes ocupados sólo por la aristocracia, cuya única intención se limitaba al ejercicio de poder. A raíz de la revolución industrial, tiene lugar la aparición del proletariado y con él los distintos tipos de alineación, que desplazan al hombre por máquinas que a su vez no tienen una relación armónica con la naturaleza. Poco a poco el hombre se irá alienando y extrañando de sí mismo, dando paso al sujeto fragmentado, escindido, al hombre moderno.

Este contexto se da a lugar la revolución francesa de 1789, que puso término a tantas premisas que se habían tenido por seguras durante cientos, sino miles de años. “Se manifiesta una adhesión al espíritu de un siglo marcado por la revolución francesa y una atracción por la idea de un caos regenerador de nuevos órdenes posibles”⁵⁵. Triunfa el liberalismo en toda

⁵⁴ Beguín, Albert. *El Alma Romántica y El Sueño*. Ciudad de México. Editorial Lengua y Estudios Literarios. 1996. p.198

⁵⁵ Eco, Umberto. *La Historia de la Fealdad*. Barcelona. Editorial Lumen. 2004. pp 278-279.

Europa y tiene lugar en el otro lado del mundo, la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, que trae consigo ideales nuevos de libertad e igualdad, así como también fuertes sentimientos de identidad nacional. Por primera vez en la historia, un pueblo firma y afirma una constitución donde la libertad, la vida y la felicidad son un derecho.

Los antecedentes históricos antes mencionados, darán forma a un sujeto particular, fascinante y paradigmático en la historia del arte: el héroe romántico, cuyas características principales desperdigadas en forma de huellas, las encontramos hasta hoy, en nuestro pasado histórico, político y artístico y aún en nuestro presente. Sus principales ideales serán el sentimiento filantrópico, el ideal patriótico y el amor. Existirá en ellos una conciencia de la individualidad y singularidad creativa del yo, y el culto a las emociones serán el máximo objetivo de su vida espiritual. Son sujetos aislados, que pese a su búsqueda de lo absoluto por medio de la euforia, vitalidad y ansias de libertad (herencia de la filosofía idealista alemana), sufrirán en soledad, lo trágico de la existencia humana al darse cuenta de la insignificancia del hombre frente a la naturaleza, que le provoca una angustia enorme, pero en la cual a su vez desea fundirse. “Todo el empeño de los románticos tiende a rebasar las apariencias efímeras y engañosas para llegar a la unidad profunda, la única real, de manera que se esfuerzan por encontrar todo lo que en nosotros puede sobrevivir de nuestros poderes anteriores a la separación”⁵⁶.

El rechazo que el hombre romántico siente hacia el mundo de la razón, es porque que al perder confianza en la realidad prosaica y oscura que no satisface sus anhelos de libertad, admite como forma de conocimiento de sí mismo y del mundo, la intuición y la imaginación, concediendo gran importancia a las emociones, sueños y fantasías, es decir al mundo inconsciente. “Lo que los románticos quieren no es abandonarse sin resistencias al inconsciente creador (...) si no apoderarse de él, elevarlo a la conciencia, en la medida de lo posible, hasta el día en que una magia superior consume la reconciliación final”⁵⁷.

En oposición a la universalidad de los valores ilustrados, los románticos impulsarán los sentimientos locales o nacionalistas, buscando en las viejas raíces, mitos, leyendas y tradiciones locales. Se volcarán a la época medieval, volviéndola un modelo estético. El pasado se presenta

⁵⁶ Beguín, Albert. Op. cit. p. 100

⁵⁷ *Ibidem*. p. 111

a los ojos de la sensibilidad romántica como un gran decorado. Las ruinas se vuelven de este modo, una forma excelsa de poesía y comienza una fascinación obsesiva por las ruinas medievales; los conventos, los castillos, los cementerios.

De la ruina romántica nace un doble sentimiento, por un lado la lúcida certeza, acompañada de una no menos fascinación ante la potencialidad destructora de la naturaleza y del tiempo y por otro una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio del hombre (...). Símbolos de la fugacidad, las ruinas nos llegan como testimonios de vigor creativo de los hombres pero a la vez como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad (...) El vestigio del pasado se convierte en el símbolo de la transitoriedad, de la permanencia y de la caída, de los ocasos, del interior humano de la soledad.⁵⁸

También se interesarán en los avances científicos como la óptica, los efectos de los espejos, las fantasmagorías y los autómatas, elementos que se encuentran presentes en el cuento “El hombre de arena” de Hoffman, del que se sirve Sigmund Freud para plantear su problemática en torno al tema. Todos estos elementos hablan de la necesidad de los románticos por ver lo invisible y por traspasar los límites de la imaginación haciendo posible lo que es en apariencia imposible. Los románticos crearán seres a imagen y semejanza del hombre, que a diferencia de este, tengan la capacidad de vivir eternamente encerrados en su pose, los autómatas románticos son réplicas de seres humanos que repiten incesantemente una actividad propia de estos mediante un mecanismo remoto.

Relacionado con la superación de los límites humanos de la existencia, el autómata responde a la búsqueda de la inmortalidad, al triunfo sobre las enfermedades y la muerte. Por medio de la repetición, el autómata persiste en un movimiento sin límites en el tiempo.⁵⁹

En la pintura romántica podemos apreciar a personajes solitarios y melancólicos en estos oscuros paisajes, generando una experiencia metafórica en quien lo contemple: que se vea a sí mismo a través de ellos, frente a la magnificencia sobrecogedora de la naturaleza que despliega su horror y misteriosa belleza en todo el plano, situando a propósito a la figura humana,

⁵⁸ Marzo, J.L. *La ruina o la estética del tiempo*. Revista Universitas. 1989. Universidad de Barcelona. Nº 2-3,

⁵⁹ Labeur, Paulay Cilento Laura. *Los autómatas románticos [Soporte en línea]* <<http://www.ficciones.com.ar/Critica/poe.htm>> [fecha de consulta: 12 de mayo 2011]

receptáculo de la visión del espectador, en el centro de este abismo. La máxima expresión de este fenómeno la encontramos en el pintor romántico David Caspar Friedrich, que plasma en sus cuadros toda una genealogía de motivos románticos de una inquietante belleza. “Es una pintura profundamente simbólica, en que el paisaje nunca es una unidad cerrada en sí misma, sino una alusión a espacios inmensos, que están más allá de los que capta el pintor”⁶⁰. “Cierra tus ojos físicos para que veas primero tu cuadro con los ojos del espíritu. Luego, haz que aparezca en el día lo que has visto en tu noche, para que su acción se ejerza a su vez sobre otros seres, del exterior hacia el interior”⁶¹.



Monastery Graveyard in the snow. Caspar Friedrich. 1808 - 1810

En cuanto a la literatura se mezclarán los géneros, fundiéndose en un todo lo trágico con lo cómico, lo sublime y lo grotesco, y la prosa y el verso. En la poesía surgirán nuevos tipos de versificación, ritmos y estrofas. Se revalorizará, en España particularmente, El romance como una forma válida de narración poética. En el teatro se quebrarán normas como las unidades aristotélicas, provocando la acción en distintos lugares, con separación de años y podrán presentarse acciones paralelas. “Al quedar abolidas las categorías de tiempo y espacio, nos encontramos ligados de nuevo al cosmos por el sentido original, el cual tiene, en sueños, las mismas facultades de previsión y de visión a distancia que poseen todas las formas de éxtasis”⁶². En la novela y el cuento, abundará el horror, cuyo fin es producir miedo en el lector, y a través

⁶⁰ *Ibidem.* p.163

⁶¹ Friedrich en Beguín, Albert. *Op Cit.* P. 165

⁶² Beguín, Albert. *Op. cit.* P. 114.

de la producción del miedo, el hallazgo de un placer estético. En contraste con el siglo de las luces, los románticos preferirán ambientes nocturnos, sórdidos, ruinosos, en los que buscarán contar historias fantásticas donde se vincularán con la naturaleza de un modo particular, escenarios en los cuales los personajes quedarán a merced de las fuerzas omnipresentes y poderosas del cosmos y de su propio dolor e inermidad frente a él.

La melancolía como síntoma de una enfermedad del espíritu, será otro de los aportes del romanticismo a la sensibilidad moderna, así como también la idea del “genio” creador. Genio es aquel que ve lo invisible, es un mago, un hechicero, un médium entre el mundo inmaterial y el mundo sensible. Novalis, Baudelaire, Hölderling, Rimbaud, Gerard de Nerval, Nietzsche, Artaud, Leautreamont, Poe, Pizarnik, Lira, entre otros pertenecen a esta casta de videntes, de poetas malditos, herederos directos de la sensibilidad romántica. “El genio tiene presentimientos; es decir, su sentimiento va por delante de su observación. El genio no observa. Ve, siente”⁶³.

Y si de genios románticos se trata, es imposible omitir en este capítulo a Víctor Hugo, acaso el escritor más importante de la lengua francesa y cuya obra abarca todos los géneros: la narrativa, la poesía y el que es el principal interés de esta investigación: el teatro. Hugo es el autor de lo que se podría denominar “el manifiesto romántico francés” texto que en sí mismo es el prólogo de su drama Cromwell. En dicho prólogo Víctor Hugo defiende el drama como una forma teatral válida y necesaria, propia del siglo XIX; expone allí su mirada en torno al arte, a la creación y el rol del hombre moderno frente a los nuevos tiempos que en Francia particularmente estarán marcados por la revolución francesa.

El contexto histórico en el cual se inserta este manifiesto romántico no favorece a su autor, el romanticismo por la libertad que proponía, era una especie de amenaza para el arte oficial de ese momento, pero es un riesgo que Hugo está dispuesto a correr, asume que lo más probable es que la crítica lo ignore, o aún más lo censure. La estética romántica que está presente en Alemania e Inglaterra desde fines del siglo XVIII, llega mucho más tarde a Francia posterior a la revolución francesa, esto debido a que el neoclasicismo estaba muy arraigado en la cultura francesa monárquica. En la segunda mitad del siglo XIX en Francia existía mucha censura en el teatro,

⁶³Ibidem. p. 125.

espacio que estaba destinado únicamente a la entretención de la alta burguesía y la aristocracia, es decir, solo tenían cabida las consabidas reglas aristotélicas y ninguna innovación era bien vista, y aquellos espacios de cierta libertad como los teatros populares, eran mal mirados.

En el prólogo de Cromwell Víctor Hugo plantea una serie de consideraciones sobre el arte exponiendo una evolución de la poesía proponiendo dividirla en tres edades: Tiempos primitivos, tiempos antiguos y tiempos modernos. Se refiere con tiempos primitivos al momento en que el hombre le canta a lo que sueña, a la eternidad y a dios a través de sus odas, que son himnos al alma y la creación. Aquella poesía es ingenua, dice Hugo, el poeta tiene una vida tranquila sin instituciones, su vida es en comunidad y las maravillas de su entorno lo deslumbran y embriagan. Sus héroes son Adán, Noé, Caín. Los tiempos antiguos están marcados por una comunidad teocrática, existen guerras entre naciones, surgen las inmigraciones entre pueblos, es decir, la poesía se vuelve épica, narra grandes aventuras, surge el coro trágico a través del cual el poeta contempla la epopeya que solemniza su historia. La poesía está marcada por la religión que es su ley, y su gran relato es la biblia. Los héroes antiguos son Aquiles, Atreo, Oreste. Los tiempos modernos serían aquellos en que está concebido el prólogo de Cromwell. Hugo señala que en estos tiempos lo sublime y lo grotesco están mezclados dentro de una nueva categoría que llama drama. En este tiempo que se narra lo que se piensa, nacen también los cronistas. Lo dramático admite lo informe, lo ilimitado en el arte; la preocupación de este será retratar la vida misma con sentido de la verdad, las historias simples y dramáticas de héroes más cercanos al ser humano común de los nuevos tiempos. El arte se transforma en conmovedor y fatal, acerca a este a una experiencia de vida. Los héroes modernos serán Macbeth, Hamlet, Otelo. La principal figura admirada y reivindicada: Shakespeare.

Víctor Hugo señala que el genio moderno nace de la unión de lo grotesco y lo sublime, este sujeto nuevo es absolutamente opuesto al antiguo. Plantea que en los tiempos modernos existe la necesidad de conciliar todo lo que hasta ese entonces se había considerado opuesto, es decir, la luz la oscuridad, belleza fealdad, sublime y grotesco: “La musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que no todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado que lo deforme está cerca de lo gracioso; que lo

grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz”⁶⁴.

Antes que el psicoanálisis lo hiciera, los románticos le darán una importancia radical a lo inconsciente, particularmente al universo onírico, incluso se opondrán de alguna forma a pensamiento Freudiano, para el que los sueños serán residuos del estado de vigilia mediante los cuales analizar el pasado traumático del sujeto:

El sueño es revelador, pero revelador poéticamente, porque el sentimiento especial, la euforia que en él experimentamos, nos persuade –no con una persuasión lógica sino con una convicción espontánea- de que el mundo entrevisto existe, de que este mundo constituye una forma esencial y entrañable de nuestra existencia más auténtica. ⁶⁵

En el naturalismo de Zola y Dostoiewsky y más tarde en el expresionismo de Joyce y Beckett, podemos apreciar algunos de estos importantes resabios y, como veremos en los capítulos que siguen, la evolución lógica que ha tenido el romanticismo durante el siglo XX y en este recién iniciado siglo XXI, movimiento gracias al cual nunca más se omitirá el lado crepuscular del ser humano, que constituye parte de su esencia y que da cuenta de la verdadera belleza e infinitud de su especie.

⁶⁴ Hugo, Víctor. *Prólogo de Cromwell*. Madrid. Simancas ediciones. 2009. p. 20

⁶⁵ *Ibíd.* p. 117.

II.3.- Lo Surrealista.

El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle con un revólver en cada mano y, a ciegas, disparar cuanto se pueda contra la multitud. Quien nunca en la vida haya sentido ganas de acabar de este modo con el principio de degradación y embrutecimiento existente hoy en día, pertenece claramente a esa multitud y tiene la panza a la altura del disparo.

André Bretón.

Gracias a la inspiración de lo sublime, los románticos con su desbordada estética, borraron la línea divisoria entre luz y tinieblas admitiendo para siempre la dimensión estética antes omitida. Si es a fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX que se comienza a observar, pensar y escribir sobre el valor estético de estas desconocidas tinieblas, será a comienzos del siglo XX con el nacimiento de las vanguardias históricas, que definitivamente se irá a fondo en esta exploración. Se utilizarán todos los medios artísticos más allá de los límites imaginados, creando algo totalmente original, que sin embargo posee el germen de lo conocido desde tiempo atrás, reprimido y olvidado, que cuando retorna convertido en una obra de arte extraña, se vuelve ominoso para quien especta. El Surrealismo utilizará como métodos creativos para su producción artística las técnicas del psicoanálisis y éste es el hogar de lo inconsciente, donde habita también Lo ominoso.

A comienzos del siglo XX surge lo que se conoce hoy como las vanguardias históricas, que son una serie de movimientos artísticos que con distintas discursividades y formas de crear, tienen como común denominador la necesidad de trasgredir las convenciones sociales y artísticas dominantes en post de una libertad ideológica y creativa. Estas vanguardias están conformadas por futuristas, expresionistas, fauvistas, dadaístas y surrealistas, todos movimientos rupturistas y provocadores que promulgarán la libertad a toda costa frente a la tradición del arte oficial y el pensamiento positivista dominante en ese momento.

Los artistas que coincidieron en París a principios de la década de 1920 compartían un profundo desprecio por la sociedad burguesa y materialista

que, en su opinión, no solo fue responsable de la primera guerra mundial con sus terribles efectos y consecuencias, sino que, por la superficialidad autocomplaciente de su vida y por su fe en la omnipotencia de los logros técnicos y científicos, sucumbió a una degeneración a la que sólo se podía hacer frente con un *antiarte* revolucionario y nuevo.⁶⁶

El surrealismo nace de las ruinas de la breve e intensa existencia del dadaísmo, su antecesor. Éste fue un movimiento cultural anti-artístico y anti estético, liderado por Tristán Tzara, surgido entre 1916 y 1922 en Suiza, que agrupó a diversos artistas reunidos con el objetivo de romper la idea de racionalidad impuesta por el positivismo, burlarse de las convenciones del arte burgués y generar acciones de arte dadaístas que abarcaban un amplio espectro de manifestaciones. Sin embargo, un movimiento que está llamado a romper con todo, incluso con el arte mismo, difícilmente puede estructurarse y continuar. Dadá con su gran estallido rupturista, no podía generar desde sí mismo, como movimiento, nada perecedero: “No se pueden pegar los trozos de una granada que explota”⁶⁷. El dadaísmo murió al fragor de la anarquía y la provocación, para dar paso a su hermano mayor: el surrealismo, que hizo a su vez, un llamado a abandonar todas las convenciones impuestas, incluso al Dadá: “Abandonen a Dada, abandonen a su esposa, abandonen a su amante, abandonen sus esperanzas y sus dolores”⁶⁸.

André Bretón, principal ideólogo y líder carismático del surrealismo, define este concepto en el primer manifiesto, como si de una definición enciclopédica se tratara: “Surrealismo: Automatismo psíquico puro mediante el cual se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado mental sin control de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética”⁶⁹. En lo concreto, la utilización de la palabra surrealismo para nombrar a este movimiento, se debe a que el poeta francés Guillaume Apollinaire, tal como lo hiciera antaño el también francés Víctor Hugo en el prólogo de “Cromwell”, acuñó el concepto en el prólogo de la obra de teatro “Las Tetas de Tiresías”, en el que plantea la imperiosa necesidad de que el espacio creativo esté dominado por la imaginación sin límite:

⁶⁶ Klingsöhr-Leroy, Cathrin. *Surrealismo*. Colonia. Editorial Taschen. 2009. p.7

⁶⁷ Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid. 2000. p. 61

⁶⁸ Op. cit. p.138.

⁶⁹ Bretón, André. *Primer manifiesto del surrealismo*.

Para caracterizar mi drama he acuñado el adjetivo surrealista, adjetivo que define bastante bien la tendencia del arte que, aunque no sea nada nuevo bajo el sol, al menos no se ha utilizado nunca para formular ningún credo, ninguna afirmación artística literaria. (...) E intentando, sino, una renovación del teatro, sí al menos un esfuerzo personal, he pensado que hacía falta volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla al modo de los fotógrafos (...) cuando el hombre quiso imitar el caminar, inventó la rueda que no se parece a una pierna. Practicó así el surrealismo sin saberlo.⁷⁰

Bretón se basó en las ideas del psicoanálisis freudiano para sentar las bases de este movimiento no solo para responder inquietudes artísticas como sería de suponer, sino, tal como lo explicita en el primer manifiesto surrealista, para resolver los problemas fundamentales de la vida. Una vez más, tal como el héroe romántico lo hiciera antaño, los surrealistas ofrecerán su existencia para vivir en carne propia lo que el arte les devuelve y siempre les perteneció, la libertad sin límites, más allá de la razón: “Para Bretón, la doctrina freudiana era un redescubrimiento casual de la imaginación y del sueño relegados hacía mucho a segundo término como consecuencia de la visión puramente racional predominante en aquella época y, según Bretón, los devolvía al lugar que les correspondía”⁷¹.

A través de estos métodos, los surrealistas quisieron plasmar en sus obras una realidad paralela que siempre habría estado latente en el universo onírico y en el inconsciente. El más importante de ellos es el automatismo, principio a través del cual las obras surrealistas fluían directamente desde el impulso inconsciente. Escribían poemas grupales, por ejemplo, con el dictado de la mente sin mediación de la conciencia: quién comenzaba a escribir, doblaba el papel para ocultar su texto dejando sólo la última palabra visible para que el siguiente que escribiera lo hiciera evocando la última palabra dada y así sucesivamente. Luego se desplegaba completamente el papel que contenía un poema llamado “cadáver exquisito”. Los autores más destacados del surrealismo fueron Paul Eluard, el Conde de Lautrémont, Guillaume Apollinaire.

En relación con la actividad poética, la escritura automática representa el intento de alimentar la creatividad desde las profundidades del

⁷⁰ Apollinaire, Guillaume. *Las tetas de tiresías*. Apuntes de estudio Poéticas contemporáneas II. Universidad de Barcelona. 2001.

⁷¹ Klingsöhr-Leroy, Cathrin. Op. cit. p. 7

subconsciente, desde el sueño y la alucinación, pero también de excluir las fuerzas racionales en la medida de lo posible.⁷²

En el cine destacan Germain Dulac, quién realiza la primera película surrealista de la historia llamada “La Concha y El clérigo” (1926). Este transgresor filme basado en un texto de Antonin Artaud, muestra la pulsión sexual desatada de un clérigo hacia una mujer, en clave surrealista, es decir con imágenes absurdas y sugerentes; también se puede mencionar como fundamental para el cine surrealista la fecunda colaboración entre Salvador Dalí y Luis Buñuel en “Un Perro Andaluz” (1927), película constituida por la concatenación de imágenes al azar, surgidas de dos imágenes basales: una mano con una herida de la cual emergen hormigas y una luna atravesada por una nube que luego se transforma en un ojo cortado por una navaja. Ambas secuencias que se pueden observar en la película fueron sueños que tuvieron Dalí y Buñuel respectivamente. La principal característica de la realización cinematográfica surrealista es que las películas están creadas por medio de la técnica psicoanalítica de la asociación libre de imágenes, lo que les da un carácter sorprendente, original y siniestro.

Pero este método que resultó exitoso en la escritura, fue menos fácil de aplicar en la pintura, acaso porque en la escritura habían implicadas al fin y al cabo palabras. En lugar de eso, en las artes plásticas se incluyen procedimientos que están relacionados con la materialidad y este ámbito requiere una exhaustiva investigación práctica. El ejemplo paradigmático es el de Lautréamont: “Bello como el Encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”, en este texto, Lautréamont describe en el encuentro de dos objetos que no se relacionan entre sí en un escenario también desconocido, destructivo y reconstructivo a la vez: la mesa de disección.

El encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección es actualmente un ejemplo muy conocido, casi clásico, del fenómeno descubierto por los surrealistas de que la aproximación de dos o más elementos aparentemente extraños entre sí en un plano ajeno a ellos mismos provoca las explosiones poéticas más intensas (...) Se comprobó que cuanto más arbitrariamente se reuniesen los elementos, más segura era una reinterpretación total o parcial de las cosas a través de los chispazos de la poesía⁷³

⁷² Klingsöhr-Leroy, Cathrin. Op. cit. p. 8

⁷³ Ibídem. p. 9

Otras técnicas surrealistas utilizadas en la pintura, fotografía y en el cine fueron el *Collage* y el *Frottage*, descubiertas por Max Ernst, ambas técnicas apuntaban a lo mismo: vincular lo que en apariencia no tiene vínculo alguno y, de esta, forma reinterpretar azarosamente la nueva configuración de la realidad. Particularmente el *Collage*, famoso procedimiento utilizado hasta la actualidad, es el resultado de un proceso de combinación de elementos plásticos procedente de contextos diferentes. Dice Ernst respecto del collage: “Se despertó mi curiosidad, y sorprendentemente y despreocupadamente empecé a interrogar a todos los materiales posibles de mi círculo visual”⁷⁴. Por otro lado el *Frottage*, también combina elementos diferentes, pero en este caso para servir de soporte y material de intervención, es decir se obtiene por el roce de superficies rugosas contra el papel o el lienzo. “En consecuencia, el procedimiento del *frottage* se basa en la intensificación de la sensibilidad de las facultades espirituales con los medios adecuados”⁷⁵. Los pintores surrealistas más destacados fueron Max Ernst, René Magritte, Alberto Giacometti, Ives Tanguy, Jean Arp y Roberto Matta.

Los Surrealistas no tan solo se avocaron al arte, también crearon una revista que divulgaba los pensamientos de este movimiento. Esta revista llamada *Le Revolución Surréaliste* era escrita en la llamada oficina de investigaciones surrealistas, un lugar que se propuso reunir, con los medios adecuados, las manifestaciones relacionadas con las distintas formas que puede adoptar la actividad inconsciente del espíritu. Esta necesidad de compartir con la sociedad sus descubrimientos y pensamientos, y el hecho de que el movimiento surgiera de una aguda crítica al sistema, hizo que el surrealismo tuviera cierta afinidad con el marxismo. “A partir de 1925, aquellas acciones alimentadas en buena medida todavía por el dadaísmo se reorientaron hacia una perspectiva más política y realista. (...) Solo había dos alternativas: persistir en una actitud negativa y anarquista o recorrer resueltamente un camino revolucionario, la vía del marxismo”⁷⁶. Es así como en 1920 *Le Revolución Surréaliste* trabajó con la revista comunista *Clarté*, generando así un pacto de colaboración con el marxismo.

⁷⁴ *Ibidem.* p.10

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.* p.17.

La perspectiva que vincula al surrealismo con la pulsión de muerte es la visión que más debiera identificar al movimiento, dado el vínculo ineludible que este tiene con lo ominoso, no solo por ser contemporáneos y ambos creados en la matriz del psicoanálisis, sino porque el surrealismo, siempre estuvo ligado a la compulsión de la repetición, es decir a la pulsión de la muerte: “La teoría de la pulsión de muerte pareciera un anatema a la afirmación del amor, la liberación y la revolución de los surrealistas, por lo menos según la idea convencional del movimiento. Sin embargo, si lo surreal está ligado a lo siniestro, entonces está ligado a la pulsión de muerte también”⁷⁷. Sin embargo oficialmente estas reflexiones fueron omitidas, al parecer, por razones programáticas políticas. Pero para comprender eso, hay que volver atrás.

Bretón trabajó como médico asistente en un clínica neuropsiquiátrica en Saint-Dizier, lo que explica en primera instancia su cercanía con el psicoanálisis. Es en ese lugar donde aplicó las técnicas psicoanalíticas en el tratamiento con pacientes y tuvo también experiencias cuyas huellas se pueden observar en la corriente de pensamiento surrealista y en particular, en su uso de Lo Ominoso. Hal Foster, historiador, crítico y teórico del arte norteamericano, que se inclina por una mirada más oscura sobre surrealismo, comienza su texto “Belleza Compulsiva”, con una anécdota ocurrida durante la estadía de Bretón en el hospital, con la que Foster sustenta el interesante punto de vista de su obra, que vincula de manera estrecha el surrealismo con la presente tesis. “Allí atendió a un soldado que creía que la guerra era un simulacro, con heridos maquillados y cadáveres prestados de las escuelas de medicina. El joven Bretón quedó fascinado con el soldado: vio en él a un sujeto tan traumatizado que había cruzado a otra realidad que era, de alguna manera, también una crítica a esta. (...) Mi Ensayo es un intento de ver el surrealismo desde este otro ángulo, de manera tal que permita comprender una escena de locura semejante. De esta forma, este cuento es también el cuento originario de mi libro”⁷⁸.

Pese a que Bretón quiso que el surrealismo fuera un movimiento inspirado en el mágico mundo onírico, que promulgaba la liberación y el amor, está, según Foster, indefectiblemente vinculado con la compulsión a la repetición del trauma, es decir con el instinto de muerte. Pareciera ser, señala Hal Foster, que si el surrealismo está íntimamente ligado con lo siniestro, es porque surgieron en la misma época y ambos comparten preocupaciones filosóficas y

⁷⁷ Foster, Hal. Op. cit, p. 45.

⁷⁸ Foster, Hal. *Belleza Compulsiva*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. 2008. p.9

estéticas: “Si hay un concepto capaz de abarcar el surrealismo, tendría que ser contemporáneo respecto de él (...) creo que el concepto que reúne esas cualidades es el de lo siniestro, es decir, en el interés en los eventos en los que la materia reprimida regresa de manera tal que desestabiliza la identidad unitaria, las normas estéticas y el orden social”⁷⁹. En ninguna parte de la teoría surrealista se menciona directamente lo ominoso, pero pareciera ser que inconscientemente está todo el tiempo refiriéndose a él, en sus reflexiones, en las técnicas creativas que utilizan y en el resultado de sus obras, pareciera advertirse una íntima relación entre la estética siniestra y la teoría ominosa:

Para Freud lo siniestro involucraba el retorno de algún fenómeno familiar (...) vuelto extraño a través de la represión. Ese retorno de lo reprimido genera ansiedad en el sujeto, volviendo ambiguo el fenómeno, y esa ambigüedad ansiosa produce los principales efectos de lo siniestro: (1) Falta de distinción entre lo real y lo imaginado, el fin más básico del surrealismo según la definición de Breton en los dos manifiestos; (2) una confusión entre lo animado y lo inanimado, de la cual los maniqués, las muñecas, las figuras de cera y los autómatas son ejemplos, todas imágenes cruciales en el repertorio surrealista; y (3) la usurpación del referente por el signo o de la realidad física por la psíquica.⁸⁰

En la categoría surrealista de Lo maravilloso, se puede advertir un vínculo irrefutable entre surrealismo y lo ominoso. En Lo maravilloso se alude a una valoración anti-racional de los hechos en general; con ello los surrealistas se fascinan con la magia y la alquimia, y esto, tal como en lo siniestro, se relaciona con lo anticuado y lo primitivo. Esto claramente sigue su intención programática de ir en contra del positivismo imperante, retornando al pasado, creyendo, tal como en la infancia del ser humano y en la infancia de las civilizaciones, en la magia y en el misterio. “El entusiasmo por estos temas alude a un proyecto con el cual el concepto surrealista de Lo maravilloso estaba tácitamente comprometido: volver a encantar un mundo desencantado, una sociedad capitalista que se había vuelto despiadadamente racional”⁸¹.

Lo maravilloso tiene dos componentes: belleza convulsiva y azar objetivo. El primer componente será una combinación de estados animados e inanimados, que para definirlo el primer manifiesto surrealista dirá “La belleza será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-

⁷⁹ Foster, Hal. Op. Cit. p. 18.

⁸⁰ *Ibidem.* p.38

⁸¹ *Ibidem.* p.58

circunstancial o no será”⁸². Hal Foster señala que en el primer manifiesto surrealista, Bretón nombra dos ejemplos de Lo maravilloso: las ruinas románticas y los maniqués modernos. Cada uno de ellos reúne en sí mismos, oposiciones: en el caso de las ruinas se reúne lo presente con lo pasado, en lo natural e histórico y en el caso del maniquí, lo inanimado en la figura de lo animado, o sea lo humano en el objeto:

En las ruinas, el progreso cultural es capturado por la entropía natural y en el maniquí la figura humana le cede su lugar al formato de un artículo de consumo. Es decir, ambas imágenes confunden estados animados con estados inanimados, y esa confusión es siniestra justamente porque evoca el conservadurismo de las pulsiones, la inminencia de la muerte en vida.⁸³

El segundo componente llamado Azar objetivo, será la confluencia inesperada entre lo que el sujeto desea y el mundo le ofrece, es decir, algunas coincidencias o casualidades. El psicoanalista suizo, colaborador de Freud, Carl Gustav Jung llamó a este concepto Sincronicidad: “forma de conexión entre fenómenos o situaciones de la realidad que se enlazan de manera acausal, es decir, que no presentan una ligazón causal, lineal, que responda a la tradicional lógica causa-efecto”⁸⁴. Freud denomina a este fenómeno como “omnipotencia del pensamiento” y lo menciona, como ya se ha visto en Lo ominoso, para definir aquellos sucesos en los que se cumple un deseo, generalmente de mal agüero. “Las casualidades más increíbles entre el deseo y su cumplimiento, la recurrencia más misteriosa de experiencias similares en un lugar específico o en una fecha específica, las visiones más engañosas y los ruidos sospechosos. Esta descripción suena a lo maravilloso según los surrealistas, es, de hecho, una descripción de lo siniestro según Freud”⁸⁵.

Pero no solo el pensar la muerte evocaría a lo siniestro, también lo harían las escenas traumáticas que quedaron guardadas en el inconsciente, sean ellas vividas o fantaseadas: “Inicialmente denominadas escenas, luego se llamaron fantasías, cuando se hizo evidente que no era preciso que se tratara de eventos reales para que tuvieran efectos psíquicos”⁸⁶. Al parecer los

⁸² Bretón. Op. cit.

⁸³ Foster, Hal. Op.cit. 61.

⁸⁴ Jung, Carl Gustav. *La dinámica de lo inconsciente. Sincronicidad como principio de conexiones acausales*. 433. Madrid. Editorial Trotta.

⁸⁵ Foster, Hal. Op. cit. 38.

⁸⁶ *Ibíd.* p. 110.

surrealistas estaban obsesionados con estas escenas y las referencias a estas se hallan implícitamente en la mayoría sus obras. Para Freud, las escenas fundacionales u originarias de la vida psíquica son: la de seducción, la escena originaria misma (donde el niño presencia una escena de sexo entre sus padres) y la de castración. Estas escenas eran fundacionales porque los niños a partir de ellas intentarían comprender el origen de su existencia a través de ellas. En la fantasía de la seducción, el origen de la sexualidad; en la escena originaria, el origen del individuo; y en la fantasía de la castración, el origen de la diferenciación sexual. Además, Freud en lo ominoso menciona como *unheimlich* los órganos genitales femeninos, y sin embargo, es la entrada a lo *heimlich*, en el cual todos los seres humanos moraron alguna vez. El prefijo alemán *un*, según Freud, sería el indicio de la represión.

Esta añoranza siniestra es invocada por interpretaciones importantes de lo surreal y también por la fantasía primordial de la existencia intrauterina. De hecho, según Freud, todas las fantasías primordiales (las de seducción, castración, la escena primordial o la posibilidad de presenciar a los propios padres manteniendo relaciones sexuales, además de la existencia intrauterina) se encuentran activas en las reflexiones surrealistas sobre la subjetividad y arte.

Según todo lo mencionado hasta aquí, lo ominoso estaría muy cerca del surrealismo, tal como toda la teoría psicoanalítica, por lo que resulta contradictorio el hecho que este concepto se omita como antecedente, más aun considerando que los surrealistas crearon instancias de discusión y pensamiento divulgadas a través de revistas, artículos, donde más de alguna vez plantearon temas cercanos, como por ejemplo el suicidio⁸⁷. Según Foster, esta sospechosa omisión, se explicaría con la adhesión del surrealismo a la causa social, y puntualmente con la simpatía al proyecto comunista. En ese sentido todos los aspectos negativos y/o anarquistas que se pueden desprender del psicoanálisis, hubiesen sido contradictorios para el fin revolucionario, pues existiría en lo ominoso un claro vínculo con la pulsión de muerte, antagónica a la pulsión de vida que en definitiva simboliza la fuerza y la esperanza necesaria para dar la lucha por el bien común. “Por esencial que fuera la psicología para el surrealismo, resultó necesario resistir o alejarse de este aspecto, no sólo para sostener el modelo liberador del inconsciente (y más aún, del estatuto primario del amor), sino también a causa del compromiso político con la revolución

⁸⁷ Nota aclaratoria: Referencia al tema del suicidio en Foster, Hal. Op. Cit. p. 49

(y la cohesión social de grupo)⁸⁸. Al parecer, explica Hal Foster, esta sería la razón por la cual, el surrealismo se desentiende del problema de lo ominoso y la adhesión al partido comunista por parte de algunos de sus miembros sería la razón por la cual el movimiento se dividió, marginado de sus filas a varios miembros. “La pulsión de muerte es un aspecto muy discutido del pensamiento freudiano. A pesar de lo solícito que fue el surrealismo respecto del psicoanálisis, sería ir demasiado lejos esperar que abarque una teoría de la repetición y la muerte, considerando su compromiso con la liberación y el amor ¿o no lo es?”⁸⁹.

En resumidas cuentas, lo interesante del surrealismo es su reivindicación al espacio del inconsciente como fuente creativa y su visión interdisciplinaria del arte, en el que cabían todas las manifestaciones artísticas, donde el vínculo entre pintura y poesía, por ejemplo, era ineludible, pues definía la totalidad de la mirada y en definitiva el carácter surrealista de la obra final. También es interesante el hecho que, si bien fue un movimiento concebido desde la reflexión sobre el individuo, donde el rescate de la subjetividad asociada a esa individualidad era su máximo fin, también había espacios participativos de discusión y reflexión, donde la colectividad era muy importante. Lamentablemente esto no duraría mucho ya que con el estallido de la segunda guerra mundial, muchos de los surrealistas se verán forzados a emigrar a distintos países, dividiendo a sus miembros y extinguiendo poco a poco el surrealismo.

El surrealismo se concebía a sí mismo como un movimiento superador de los géneros, como una fábrica mental cuyos productos se desarrollaban a partir de los planteamientos sociales, artísticos y literarios. Se trataba de una experiencia colectiva que terminó bruscamente al irrumpir el fascismo y estallar la segunda guerra mundial, cuando muchos surrealistas tuvieron que exiliarse.⁹⁰

La mirada generalizada que se tiene sobre el surrealismo, evoca a un grupo de artistas burgueses que cuestionan cómodamente sentados en cafés las normas sociales burguesas, promulgando lo lúdico y lo creativo como sus banderas de lucha (La pulsión de vida por fuera). El suyo, era un llamado más bien hedonista en un escenario bastante desesperanzador, sin embargo al apreciar algunas de sus obras se percibe la imposibilidad de mantenerse ajenos al

⁸⁸Ibíd. p.51

⁸⁹ Hal Foster. Op. cit. p.49

⁹⁰ Jlingsödohr-Leroy, Catherin. Op. cit. p. 25.

imaginario horroroso propio de la generación de entre guerras. La ominosidad está pegada a los huesos del surrealismo, tal como la anécdota sobre el joven soldado traumatizado que creía que los cadáveres de guerra eran maniqués, está pegada en el inconsciente de Bretón (La pulsión de muerte por dentro). El horror devoró la lucidez de ese soldado, tal como el horror inundó de imágenes ominosas las cabezas de esa generación, y eso puede advertirse sin duda en el despliegue de la materialidad surrealista, que parece repetir incansablemente la inminencia de la muerte y el poder que tiene el misterio más grande de todos.

Freud planteaba que existía una pulsión instintiva de repetición, de volver a un estado previo, un principio suficientemente poderoso como para superar el principio de placer; y que esa pulsión era responsable de que ciertos fenómenos se volvieran “demoníacos”: cualquier cosa que nos haga recordar esta compulsión interior a la repetición se percibe como siniestra.⁹¹

Y es que la operación ominosa parece desplegarse siempre desde la materialidad, por lo tanto a través de fenómenos perceptivos: espaciales, visuales, sonoros, táctiles, olfativos, etc. Tiene que ver con el universo de las sensaciones, con una experiencia personal y subjetiva. Lo anterior pareciera ser una definición del arte, pero no es otra cosa que las condiciones en que lo ominoso puede emerger. Es decir, Freud tenía razón cuando, una vez superada su investigación, señalaba que es materia del arte encargarse del problema de lo siniestro, puesto que posee más medios que la realidad, para que esta sensación se suscite. Lo ominoso entonces, dado su carácter subjetivo y perceptivo pertenece indudablemente al arte, y no hay otro escenario más representativo para lo ominoso, que pone en cuestión al sujeto y su percepción, que el surrealismo.

Ciertamente todos los artistas que adhirieron al movimiento surrealista, estuvieron influenciados por el psicoanálisis, pese a la omisión sobre lo ominoso en su producción teórica, la mayoría de las veces sus obras parecieran estar siempre fundadas en ese pensamiento. Es el caso de Hans Bellmer que con sus *Die poupée*, trabaja sobre la imagen del cuerpo de una niña hipersexualizada, creando una muñeca de madera articulada, en la cual está presente la dualidad ominosa de lo animado versus inanimado, que evocaría sin duda la pasión romántica por los autómatas y maniqués. También Salvador Dalí, que a través de su pintura sitúa en desolados

⁹¹ Freud Sigmund en Foster, Hal. Op. cit. p.41

paisajes oníricos y extraños, elementos cotidianos y reconocibles, que desfigurados y simbolizados cuestionan, como lo ominoso, los límites de la realidad y la fantasía. Max Ernst a través de técnicas como el *grattage*, *frottage* y el *collage* dejaba que el azar resolviera, a través del automatismo psíquico, lo que quedaría plasmado en el lienzo: paisajes mágicos, desconcertantes, ambiguos, que recuerdan algo indefinido que parecieran ser alucinaciones, producto de la mirada difusa al universo inconsciente. Man Ray quién a través de la técnica de la rayografía explora la condición metafísica de la realidad, superando la función mimética de la fotografía, retratando lo que no se ve de la cotidianidad de los objetos y las personas, para que emerjan fantasmagorías que evocan el efecto ominoso en el espectador. Nombrar a Hans Bellmer, Salvador Dalí, Max Ernst y Man Ray, es solo nombrar algunos ejemplos del vasto repertorio de artistas surrealistas que de alguna u otra manera parecieran estar pensando siempre en lo ominoso.



Die Poupée, Hans Bellmer. 1934.



Kiki de Montparnasse, Man Ray. 1924.

Para finalizar, se revisarán algunas obras del artista surrealista belga René Magritte, que a juicio de la presente investigación, posee en mayor medida factores ominosos que atañen a materialidad concreta y resultan atractivos e inspiradores para esta tesis. A diferencia de la mayoría de los surrealistas que se inspiraban en el universo onírico para crear, Magritte se inspiraba en la realidad, cuestionaba la dimensión real y la reproducción pictórica de objetos cotidianos, que puestos en relación con otros objetos de manera nueva en sus cuadros, generan extrañas y poéticas relaciones. “He aquí por primera vez en este siglo XX, a un pintor que no intenta eludir lo real, sino más bien hacerle expresar el misterio por primera, y acaso única vez”⁹². El criterio de selección de las obras que a continuación se apreciarán, está pensado en función de la puesta en escena del proyecto creativo de la tesis, es decir, se escogió a aquellas obras sobre las cuales se puedan trabajar, posteriormente, en la puesta en escena.

⁹² Meuris, Jacques. *Magritte*. Editorial Taschen. Madrid. 2007. p. 100.

1.- “Los Amantes”

1928, óleo sobre lienzo, 52,2X73 cm, Bruselas, Colección privada.



En esta obra se aprecia a una pareja que, por el título, se desprende que están vinculados amorosamente. Luego, la cercanía física y el hecho de que sus rostros estén completamente cubiertos por una claustrofóbica tela, evoca de inmediato una serie de simbolismos vinculados al amor imposible, al amor ciego, a la incomunicación, también a la muerte. Tal como en lo siniestro, lo oculto es responsable de la tensión dramática del momento retratado, es decir, lo que se disimula, es lo trascendente en esta obra. Tal como en otros cuadros de Magritte, el entorno campestre que rodea esta escena, denota una extraña tranquilidad gracias al tratamiento de la luz. El paisaje definido por contornos oscuros y un cielo azulado que por algunas nubes se va volviendo gris, expone una indefinición del momento en que está aconteciendo, que bien podría ser atardecer como amanecer. Los rostros son iluminados lateral y frontalmente por una luz brillante que realza la figura de los rostros que se ocultan. Este cuadro recuerda a esos sueños tranquilos que de pronto se transforman en pesadillas, cuando un elemento al principio familiar, se torna extraño. “Lo oculto era para él más importante que lo reconocible. Ello vale tanto para sus propios temores como para su manera de exponer el misterio. Si cubría los cuerpos con telas, si extendía cortinas y lienzos, si encapuchaba cabezas, ello era menos por ocultar que por crear lo extraño por disimulación”⁹³. Hay un elemento biográfico que tal vez sirva para comprender este cuadro y una serie de otros en que velos cubren los rostros de los protagonistas. La madre de

⁹³Ibidem. p. 17

René Magritte, aquejada de una larga depresión, intentó suicidarse un par de veces, debido a lo cual, su esposo, Léopold Magritte, la encerró en su casa. Ella, sin embargo, huyó, estuvo perdida dos días y finalmente fue encontrada por sus hijos, ahogada en el río Sambre con un camisón cubriendo su rostro y cuerpo. Se discute el hecho de que Magritte viera el cadáver de su madre en el río, pero es indudable que, al menos, esta información trascendió haciendo que Magritte, consciente o inconscientemente, recree incesantemente la cruel imagen a través de su obra. Es preciso señalar que esta interpretación molestaba muchísimo a Magritte, que rehusaba en general a que sus obras fueran psicoanalizadas, sin embargo este trágico acontecimiento pareciera ser definitorio en su creación. “¿Es esta experiencia, ciertamente traumática, el origen de la mayor parte de la obra magrittiana que juega con lo conocido y lo oculto, con lo revelado y lo secreto, con el sin sentido y el sinsentido?”⁹⁴.

2.- “El reino de las luces”

1954, Óleo sobre lienzo, 146 x 113, 7 cm. Bruselas, Musée Royaux des Beaux-Arts



La mirada se sitúa a cierta distancia, como espiando la progresión del tiempo: la tarde se acerca vertiginosamente a la noche. Queda atrás el brillo, la luz del día, la compañía, el bullicio,

⁹⁴ *Ibidem.* p.16

llega la oscuridad, el silencio, la soledad. Llega la noche y todo lo que con ello se oculta, el miedo, el insomnio y las pesadillas, llega La hora del lobo esa hora de la noche donde mayores suicidios acontecen y que da nombre a una película de Bergman. La lucha contra la oscuridad se expresa en la luz que emana de la casa y la envuelve. La casa es por excelencia el lugar *heimlich*, el refugio y el microcosmos “Porque la casa es nuestro rincón en el mundo, es, se ha dicho con frecuencia, nuestro primer universo”⁹⁵. Pero la mirada externa la vuelve vulnerable y la amenaza de la noche, también. Parece ser una casa demasiado grande para sus habitantes ya que a juzgar por las luces encendidas, solo se ocupa un mínimo espacio de ella. Se intuye que el resto de la casa está en silencio y en la oscuridad. Entonces la noción de casa- confortable se invierte y la casa parece querer devorar a sus habitantes, como el horror de la noche quiere devorar a la casa, como el tiempo quiere devorar a la humanidad. Gracias al comportamiento de la luz y el rastro del paso del tiempo, así como también el cambio de perspectiva de la mirada, la casa *heimlich*, familiar y confortable, se vuelve *unheimlich*, inhóspita y ominosa. “Más que intentar descubrir los secretos, lo que convendría hacer en la pintura sería ante todo suscitar en el espectador la intuición de lo oculto. Esto es lo que significa la observación de que un objeto oculta siempre otro”⁹⁶.

⁹⁵ Bachelard, Gastón. *La poética del Espacio*. Fondo de cultura económica. México D.F. 2009. p. 34.

⁹⁶ Meuris, Jacques. *Ibidem*. p.103

3.- “El mes de la vendimia”

1959, Óleo sobre lienzo, 130 x 160 cm. París, colección privada.



Tal como en las anteriores obras de Magritte, *El mes de la vendimia* no posee ningún elemento por si solo fuera de la realidad, pero una vez más, es la relación de los objetos la que provoca una situación misteriosa e insólita. Particularmente la repetición es el rasgo más inquietante de todos. La mirada del espectador que se sitúa desde la intimidad de una habitación, es amenazada por un grupo de hombres exactamente iguales ataviados de corbata, abrigo y bombín, que están asomados por la ventana con un gesto apacible, sumamente perturbador. Tras ellos nuevamente el mismo cielo de las dos obras anteriores, la multiplicidad inusitada y provocadora es respaldada, sostenida y encuadrada por una tranquila tarde celeste con nubes blancas. Aquí lo ominoso está en lo extraño de la situación, en aquello que es observado por la multitud y que el espectador del cuadro no ve, aun estando en el lugar observado. Esa inquietud que provoca el saber que los otros conocen algo propio que se ignora, recuerda a algunos estados mentales perturbados, donde se sospecha que los otros ven y saben algo pero disimulan, ocultan, guardan en secreto. “Surge así una íntima relación, a través de Magritte, entre las apariencias

domésticas de los objetos o de las cosas- es decir, entre su pertenencia al mundo tal como es- y las sugerencias que provoca su relación inusitada”⁹⁷.

II.4.- Lo Abyecto.

Largo tiempo congelados, los crímenes y las catástrofes han hecho su alegre y oficial entrada a escena. Habría que inventarlos si no existieran, pues al fin y al cabo son los auténticos signos de la libertad y de un desorden natural del mundo

Jean Baudrillard

Finalizando el recorrido que hasta aquí se ha trazado para dar cuenta de las transfiguraciones históricas que ha tenido Lo ominoso y la contundente base teórica que sustenta dicha evolución, se revisará la última de las, denominadas por esta investigación, “máscaras de lo ominoso”: Lo abyecto.

Lo abyecto, al igual que Lo ominoso, es una estética inspirada en una categoría psicoanalítica. Ambos son conceptos que están sumamente vinculados, pero que guardan muchas distancias. En lo ominoso el horror se intuye, se presiente, existe un rastro de recuerdo, sin embargo es presentado en forma oculta, velada. En lo abyecto, en cambio, el velo es roto y el horror inconmensurable aparece ante los ojos atónitos de quien lo experimenta. “Esencialmente diferente a lo siniestro, incluso más violenta, la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos”⁹⁸. El joven paciente soldado de Bretón, cuya anécdota aparece en el capítulo anterior, vivió en carne propia lo abyecto en la guerra, y como no pudo resistirlo, enloqueció. Bretón, por medio de las narraciones del soldado, solo pudo sentir lo ominoso, pues estaba velado para él, o mejor dicho, simbolizado: El joven soldado enloquecido de horror decía creer que los cadáveres de sus compañeros caídos eran maniqués maquillados y la guerra que había vivido era un simulacro. Sin embargo su vivencia debe haber sido tan traumatizante, que le provocó rechazo, aversión,

⁹⁷ *Ibíd.* p. 50

⁹⁸ Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*. México. D.F. Ediciones Siglo XXI. 2006. p.13.

repulsión, por ser una experiencia demasiado cercana, demasiado real; en ella, no medió la simbolización, ésta vino posteriormente con la locura, cuando ya algo estaba roto para siempre en él. “Lo abyecto, objeto casi caído, es radicalmente excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma”⁹⁹.

La abyección tiene que ver con la más temprana infancia, cuando todavía el ser humano era parte del todo y para diferenciarse, debió expulsar parte de sí mismo. Según la definición de Julia Kristeva en su libro “Los poderes de la perversión”, es un proceso necesario para la formación sexual, psicológica y social de la identidad del ser humano que ocurre en el momento en que el niño expulsa todo lo abyecto fuera de sí y ayudado por su madre y mediado por la sociedad, comprende que sus desechos corporales no serán más una fuente de placer y que al eliminarlos o renunciar a ellos, podrá constituirse como sujeto. Más tarde, cuando se ha superado esta etapa, lo abyecto se materializa en todo lo que amenaza con atentar en contra de la unidad del yo. La abyección será entonces un límite de la condición humana y social.

Me encuentro en los límites de mi condición viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere-cadáver*. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo quién expulsa, “yo” es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto. ¿Cómo puedo ser sin límite?¹⁰⁰

Despreciable, maligno, vil, innoble, abatido y humillado, son conceptos que permiten entrar al universo sórdido y doloroso de lo abyecto. Son tan elocuentes sus imágenes, tan reales, que no admiten simbolización alguna y por tanto dañan despiadadamente a quién se enfrenta a ellas. Materializado en todo lo viscoso que brota del cuerpo, lo abyecto es lo que emerge para romper el “velo de maya” que cubre la naturaleza real de la existencia. Lo real en el sentido Lacaniano del término, es aquello que pertenece a la prehistoria humana, lo que es indecible, innombrable, doloroso, repugnante y crudo. Lo real solo puede ser vivido en términos traumáticos. Es, podría

⁹⁹ *Íbidem*. p. 8.

¹⁰⁰ *Ibidem*. p. 10

decirse, un espacio inaccesible. “Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos”¹⁰¹.

Lo abyecto es una experiencia en la que el sujeto ve amenazada su fragilidad y por tanto perturbada su integridad; la náusea es su gesto distintivo y un mecanismo de protección a la vez. Ejemplos de lo abyecto son el asco vinculado con la comida “Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo”¹⁰²; la figura del cadáver que recuerda la propia muerte de quién lo contempla “El cadáver – visto sin Dios y fuera de la ciencia – es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida”; las heridas, el vómito, la sangre y todo rastro de putrefacción humana que emana del cuerpo para desintegrarlo: “Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente”¹⁰³.

Lo abyecto no solo atañe a los desperdicios humanos tangibles: “No es por tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden”.¹⁰⁴ También, dice Julia Kristeva, hay personas abyectas que con sus actitudes traspasan los márgenes impuestos por la sociedad y aún más, aquellas convenciones o acuerdos tácitos de compasión y solidaridad humana. Los que trasgreden las leyes y las normas: criminales, traidores, mentirosos, asesinos y violadores son abyectos, pero por sobre todo aquellos que sin culpa alguna hieren y dañan, a los que la maldad ha corrompido su relación armoniosa con el resto de la humanidad. Hoy, por desgracia, es casi la mitad de la humanidad que atenta en contra otra la mitad de la humanidad.

La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor de que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda.¹⁰⁵

Esta última conceptualización de lo abyecto es utilizada frecuentemente como bandera de lucha y argumento perfecto por ese otro lado de la humanidad que trama formas de exclusión

¹⁰¹ Kristeva, Julia. Op cit. p.13.

¹⁰² Ibídem. p 9.

¹⁰³ Ibídem p.10.

¹⁰⁴ Ibídem p. 11.

¹⁰⁵ Ibídem

perfectas para mantener la economía de manera conveniente, imponiendo jerarquizaciones de toda índole que impiden que ese orden se subvierta. Es decir, lo abyecto funciona tendenciosamente para relegar a las minorías y marginados en las sociedades capitalistas. La abyección es esa frontera que regula los parámetros aceptados y los no aceptados. Todo lo otro, lo que es distinto, lo desconocido, debe provocar desconfianza y hay que mantenerlo al margen para que no ensucie y manche el immaculado desarrollo. La pobreza es mantenida, porque es necesaria, pero ojalá esté oculta, lejana, sin hacer ruido; los inmigrantes, los mendigos, las minorías sexuales, los ancianos, los enfermos con secuelas físicas y mentales, cuyas deformidades y exabruptos verbales empañan el pujante panorama de la economía mundial, antes próspero y prometedor, hoy en franca crisis.

Por mucho que nos pese, habremos de reconocer que nuestras sociedades han estado basadas en mayor medida en el sentimiento del asco que en el del amor, siendo la repulsión la que traza los límites de las grandes categorías culturales y morales, decidiendo lo que está dentro y lo que se queda fuera. El amor es un sentimiento débil en comparación con la obiedad que se desprende del asco: aquello o aquellos que se suponen contaminados deben ser rechazados, sin lugar a discusión.¹⁰⁶

Si bien en esta investigación plantea lo abyecto como el final del recorrido histórico, las manifestaciones culturales de lo abyecto, no son exclusivas de la contemporaneidad. Se pueden apreciar grandes abyecciones a lo largo de la historia del arte. En la mitología griega Cronos (Saturno en la romana) devora a sus hijos, Medea mata a los suyos; Edipo, sin saberlo, mata a su padre, se casa con su madre y tiene hijos con ésta. También, es ampliamente conocido el gusto romano por la crueldad y la muerte: el circo era la perversa forma de diversión popular, donde los romanos veían morir, desgarrados y desangrados, a personas que luchaban unas contra otras o contra animales. En ambas culturas, la griega y la romana existió el culto a la figura del dios Dionisio y Baco, respectivamente, y las fiestas en su honor, eran grandes despliegues de lujuria, gula y crueldad. La cultura judeo cristiana, por su parte, también ofrece un inventario de todo tipo de abyecciones, protagonizadas por sus santos y mártires, y la imagen de Cristo crucificado, humillado y doliente es el símbolo más importante. Pero no siempre la representación iconográfica de cristo crucificado fue popular, pues al parecer es una imagen peligrosamente real y abyecta:

¹⁰⁶ Cunillera, María. Op. cit. p.10

Se ha sugerido que la resistencia a representar a Cristo dolorido se debió asimismo a disputas teológicas y a la batalla contra los herejes que pretendían afirmar su única naturaleza humana y le negaban la naturaleza divina. Habrá que esperar bien entrada la edad media para que en el hombre crucificado se reconozca un hombre de verdad, derrotado, ensangrentado, y desfigurado por el sufrimiento.¹⁰⁷

Así en todas las culturas hay manifestaciones artísticas de lo abyecto, al menos en un rastreo preliminar a tiempos pasados, se encuentra presente en las obras de Grünewald, Goya, Bacon, El Bosco, Rembrandt, Géricault, Caravaggio, entre muchos otros. A mediados de la década de los ochenta nace lo que se conoce como *Abject art*, tendencia que nace en Estados Unidos y que luego se esparcirá por todo el mundo. El universo construido por los artistas abyectos, si bien se acerca a lo natural, a aquello que es inherente al ser humano, es tan cercano que se aleja de él, distanciándolo.

A través de la categoría de lo abyecto o lo monstruoso el artista muestra la vulnerabilidad de la condición humana, no solamente para recrearse en lo deforme y monstruoso, sino para instalarse en el reconocimiento de nuestros primarios impulsos tanáticos, de nuestra condición predadora y autodestructiva, tan difícil de aceptar para una humanidad que aún coquetea con su narcisismo primario.¹⁰⁸

Estos artistas plasmarán en su polémica obra temas trascendentes como los impulsos primarios básicos del ser humano, es decir todo aquello que no se puede controlar. Trabajarán con la textura de lo viscoso proveniente del material orgánico, los fluidos corporales, la sangre, los mocos, el vómito, la carne, la comida y los excrementos, queriendo golpear al espectador generándole repulsión y asco, esta última categoría que Kant reconoce como límite de lo artístico, imposible de ser vinculado con la belleza. Es por esto que los artistas abyectos son subversivos, pues van más allá de la categoría siniestra introducida desde Kant, y luego pensada a fondo por Freud, que permanece inquietando desde el margen, afectando al espectador, estremeciéndolo, evocándole este sentimiento ominoso pero sin que se retire asqueado, permitiéndole observar la obra de arte desde el otro lado, desde aquel lugar seguro en el cual

¹⁰⁷ Eco, Umberto. *La historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona. 2007. p. 49.

¹⁰⁸ Vasquez, Adolfo. *Lo abyecto y monstruoso del arte de vanguardia* [En línea] en: <<http://www.almargen.net/5-06-hn1.html>> [Fecha de consulta: 23 de junio 2011]

puede pensar y sentir el goce estético. Respetar el pacto de lo ominoso por mucho tiempo fue condición para que una obra de arte no dejara de ser arte. Tal como dice Trías en su texto “Lo bello y lo siniestro”: “Lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado”¹⁰⁹. Si el misterio es desvelado, y lo que se ve es “Demasiado cercano, nos invade peligrosamente”¹¹⁰, se estaría en presencia de lo abyecto.

Los deseos de confrontar al público con lo real, hará que los artistas más representativos de este movimiento trabajen con materiales orgánicos, algunos directamente con cadáveres o con alusiones muy directas a ellos. En este arte lo íntimo se hace público, es así como también más de alguno exhibe las miserias físicas, mentales y familiares a través de su obra. Algunos de los más importantes exponentes del arte abyecto son: Cindy Sherman, Paul Mc Carthy, Joel Peter Witkin, David Nebreda, Rudolf Schäfer, Dieter Appelt, Richard Billingham, Saudek.

¿Qué ventajas se pueden derivar del recurso a la abyección? Por una parte, la repulsión que provoca lo abyecto consigue una rápida empatía, pues el asco es una emoción fácil de comunicar, lo que permite tratar de una manera explícita ciertos asuntos. Por otra parte, más que llamar a la reflexión, la representación a través de lo abyecto clamaría por la acción, aprovechando el vínculo que el asco mantiene con la moral.¹¹¹



The Girl I Loved, Jan Saudek, 1995.

¹⁰⁹ Trías, Eugenio. Op. cit. p. 12.

¹¹⁰ Cunillera, María (2007). *Negarse a mirar: lo abyecto*. En Fernández Polanco, A. (ed.), *Cuerpo y mirada, huella del siglo XX*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2007. p.8

¹¹¹ *Ibidem*. p.15.



Autorretrato, David Nebreda.



El beso, Joel Peter Witkin. 1982.

A continuación se analizará con mayor profundidad la obra de la artista española Angélica Liddell, cuyo trabajo performático y teatral roza lo abyecto. “Lo abyecto está condenado a la teatralización del ritual”¹¹².

En el centro de una lápida, un corazón arrancado palpitando al ritmo de una canción melodramática con reminiscencias sonoras que evocan lo mexicano y lo gitano; el epígrafe “No vuelvas a decir que me amas”, su nombre, fecha de nacimiento y muerte (aunque no está muerta), es la violenta bienvenida a la página web de Angélica Liddell, una hija de puta, como ella misma se hace nombrar, que desde el año 2000 viene poniendo en escena las más audaces y desgarradoras obras del teatro español actual, haciéndola mecedora el año 2008 del premio “Valle Inclán” otorgado por el suplemento “El cultural” del diario “El mundo del siglo XXI”, de Madrid. Angélica toma su apellido artístico de Alicia Liddell, la niña que inspira el personaje de “Alicia en el país de las maravillas” de Lewis Carroll. Los detalles de la supuesta obsesión perversa que tenía Carroll con las niñas que retrataba en fotografías y sobre las que escribía, es historia aparte, pero este universo referencial en el nombre de la artista española, abre las puertas para entrar en su personal y visceral obra, que es a fin de cuentas su forma de retratar la podredumbre de la naturaleza humana.

Angélica González, actriz, dramaturga, escenógrafa y directora teatral, nació en España en 1966. Ser hija de un militar, la dificultad para establecer relaciones sociales por los constantes traslados debidos al trabajo de su padre, una temprana úlcera sangrante y una fuerte depresión en la adolescencia, marcarán no tan sólo su vida, sino también su obra y esto último no es un eufemismo. Angélica Liddell trabaja con su propio cuerpo por medio del cual padece el dolor que implica vivir en un mundo como este: “Hago pornografía del alma, de mi alma, una de mis consignas es la impudicia”¹¹³. Sus temas recurrentes son el dolor del ser humano, la decadencia de la institución familiar (y de todas las instituciones incluso la artística), la negativa cumplir con el rol histórico de ser madre, la crueldad, el abuso, el poder, el sexo y la violencia.

¹¹² Cunillera, María . Op. cit. p 8.

¹¹³ Liddell, Angélica.[En línea] <http://revistametal.com/media/i14-7-angelica-liddell.html> [fecha de consulta: 2 agosto 2011]

En la obra de Angélica Liddell, los postulados de “El teatro y su doble” de Antonin Artaud y “El teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor, cobran legitimidad y vigencia. En sus puestas en escena, en las que ha experimentado con animales, muñecos, objetos y son su mismo cuerpo como objeto, se lleva al extremo lo escatológico, trasgrediendo el límite de lo ominoso. Con Angélica Liddell lo que había permanecido oculto tras el velo, se revela de una vez y para siempre evidenciando el monstruoso revés de lo siniestro: presenta al ser humano en toda su dimensión que estalla en el espacio escénico dejando expuesta toda su esencia maligna, macabra y abyecta. Le perturba la maldad humana, le duele, pero no reniega de ésta, de hecho la utiliza como expresión “No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que otros preparan para nosotros”¹¹⁴. Y los otros de los cuales habla, son ella misma a su vez. Es toda la humanidad que trama en contra de la humanidad.

En la obra de Angélica Liddell hay un compromiso explícito con el dolor de la humanidad, a través de la inducción en escena de su propio dolor. A través de su cuerpo se manifiesta lo que ha estado velado pero que sin embargo existe en cada ser que pisa la tierra. La de Liddell no es una poética que busque impresionar por una vía esteticista “(...) de hecho, no es la provocación el objetivo de Liddell, sino desenmascarar la sociedad mediante un comportamiento inadaptado y buscar la identidad en el exceso”¹¹⁵, va más allá, arremete con furia, agrede de forma violenta al espectador como respuesta al daño sistemático y solapado que la humanidad se ha hecho desde siempre a sí misma, condenada desde su nacimiento a la maldad.

La propuesta teatral de Angélica Liddell nace de la percepción de un espíritu desarmonía; su escritura es testimonio del quiebre definitivo entre realidad y ficción, un desacuerdo entre niveles, un punto de vista propio que le permite acceder a los rasgos esenciales de una sociedad en permanente fractura, una situación dramática sin solución posible, una percepción oscura que se evidencia con mayor profundidad a medida que se va construyendo su discurso.¹¹⁶

¹¹⁴Liddell, Angélica. [En línea]

http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/26009/Angelica_Liddell [2 de agosto 2011]

¹¹⁵ Burgos, Juan Claudio. *Construcción de un discurso trágico contemporáneo. El trabajo performativo de Angélica Liddell*. Revista Apuntes. Pontificia Universidad Católica de Chile. N°130. Santiago de Chile. p. 91

¹¹⁶ Lidell, Angélica. Op. cit. p. 91

Angélica Liddell escribe, actúa, diseña y dirige sus propios espectáculos, que son poseedores de una gran potencia visual. Más que espectáculos, al parecer son toda una experiencia: algunos de ellos tienen cinco horas de duración, lo que debe ser extenuante para cualquier espectador desprevenido. Liddell no da tregua, su manifestación es social y política y aunque en extremo provocativa, sus preocupaciones van siempre más allá de la forma: “Intento transformar el dolor, el odio y el sufrimiento en algo bello. Es un reto ético y estético”¹¹⁷.

Liddell expone mediante una puesta en escena presentacional todo lo monstruoso que hay en una aparente sociedad de bienestar. En su teatro, no hay personajes ficticios, anula al personaje, lo que la emparenta con la performance y el *Body art*. A su vez el texto es emplazado en una teatralidad monstruosa que ofrece una exposición biográfica, que trasunta la realidad e interpela al público convocándolo a un acto catártico, al más puro estilo de la tragedia, que pretende, en primer término conmocionar, para luego dar paso a la reflexión.

El cuerpo en escena debe herir, el cuerpo debe repugnar, el cuerpo debe hacer daño. El cuerpo debe ser corrupto, debe ser horrendo con el objetivo de hacer sentir culpable al espectador, debemos hacerle sentir culpable por su situación privilegiada sobre la tierra, debemos destruir con nuestro cuerpo repugnante su obeso sentimiento de superioridad, debemos humillarles con nuestro cuerpo humillado...el cuerpo debe ser sucio, deforme, roído. El cuerpo debe ser partícipe de la guerra. Pisando el esperma del loco a media noche.¹¹⁸

Es extraño el éxito que Angélica Liddell despierta, también que gane premios, que asista a importantes festivales y aparezca en los medios oficiales de prensa, es extraño que incluso hasta algunos de los más conservadores, valoren su entrega y arrojo. Es como si la legitimación de lo monstruoso en la escena actual, transformara la obra de Angélica Liddell, en una estética oficial más, alejándose de su carácter subversivo, violento y marginal. No deja de ser sospechoso que lo que siempre ha estado omitido en las estéticas imperantes, gane de pronto tantos adeptos y se transforme en un producto de consumo más, al lado de la pornografía, de las películas de terror, del cine *Gore*, del documento de guerra. Es la paradoja del arte abyecto que nacido desde la vereda crítica que se manifiesta contra la maldad, la perversión, contra la masacre, la tortura, la guerra y la enfermedad, despierta la fascinación de tantos, no dejando a veces claro si se opone o

¹¹⁷ Entrevista citada.

¹¹⁸ Op.cit. p.97

adhiera finalmente al sistema de la violencia. “Si como señala Virilio, en el museo de *Auschwitz* podemos tener la sensación de estar en un museo de arte contemporáneo, no podemos eludir ciertos interrogantes: ¿no es la estética del enemigo la que finalmente ha triunfado?”¹¹⁹.

Si bien obras abyectas como la de Angélica Liddell resultan interesantes y necesarias desde varios puntos de vista, sería interesante que dialogaran con la estética de su par más antiguo: la categoría de lo siniestro. Tal vez tengan algo que aprender de él, a fin de cuentas el germen de ambas estéticas podría decirse que es el mismo. La diferencia radica en que lo siniestro juega con el misterio para cautivar al espectador, y lo abyecto en cambio no admite interpretación, se presenta tal cual. El espectador sensible frente a esta agresión, se aleja; el más rudo se acostumbra, se vuelve adicto a la violencia, tal como se acostumbraron los fotógrafos en la dictadura chilena, quienes esperaban ansiosos, cual aves de rapiña, la manifestación pública donde más heridos hubiera, donde más despliegue de la maquinaria del horror dejara a personas molidas a palos. El trabajo de estos fotógrafos era el de denunciar, pero ellos mismos admitían que corrían el grave riesgo de anestesiar esa capacidad humana de sorprenderse y reaccionar frente al horror ¹²⁰.

Como sea, Angélica Liddell corre todos los riesgos, y a diferencia los medios expresivos de los cuales se valen otras obras abyectas, su obra va acompañada de textos, que aunque igual de crudos que su imagen escénica, dejan claro por suerte y a modo de manifiesto, de qué lado de la vereda se ubica su pensamiento.

A los hijos que no voy a tener. No quiero tener hijos. No quiero ir más lejos. Soy una epidemia de resentimiento. No quiero tener hijos. Es mi manera de protestar. Mi cuerpo es mi protesta. Mi cuerpo renuncia a la fertilidad. Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad, contra la injusticia, contra el linchamiento, contra la guerra. Mi cuerpo es la crítica y el compromiso con el dolor humano. Quiero que mi cuerpo sea estéril como mi sufrimiento. Mi cuerpo es mi protesta. Mi cuerpo es mi pesimismo. Gracias al pesimismo puedo hacerme preguntas. Alguien debe quedar en la mitad de los hombres haciéndose preguntas. Alguien debe quedar como idiota. Alguien debe quedar como excremento, alguien debe fracasar definitivamente. La ausencia de hijos me ayuda a ser excremento y a fracasar definitivamente. La ausencia

¹¹⁹ Giunta, Andrea en prólogo. Virilio, Paul. *El procedimiento del silencio*. Editorial Paidós. Buenos Aires. 2001. p.9.

¹²⁰ Nota aclaratoria: Fuente, documental chileno *La ciudad de los fotógrafos*, de Sebastián Moreno, 2006.

de hijos me ayuda a ser excremento y a fracasar. Los adultos saltan por encima de mi vientre liso agitando a sus hijos como banderas, como si el mal hubiera desaparecido del mundo, los exhiben como si fueran insignias de un futuro mejor. No confío en un futuro mejor. Las familias se comportan con soberbia, pensando que su prole va a ser distinta, que sus hijos nunca van a traicionar, que sus hijos nunca van a dañar y a ser dañados, que los reveses de la vida sin duda van a ser menores y que sus hijos jamás van a ser culpables de nada. Mi cuerpo es mi protesta contra las grandes esperanzas de los padres, contra las grandes pretensiones de los padres. No quiero pasar por ese estado de necesidad transitoria.¹²¹

Fragmento del texto *Hysterica Passio*, Angelica Liddell, 2003.



Yo no soy bonita, Angélica Liddell. 2008.

¹²¹ Liddell, Angélica: *Hysterica Passio*. EN *acotaciones*, revista de investigación teatral, N°12, enero-junio, 2004, Editorial Fundamentos, Madrid. p. 51.



Perro muerto en la tintorería. Angélica Liddell. 2007

CAPÍTULO III

EL TEATRO: TERRITORIO DE REVELACIÓN DE LO OMINOSO.

El teatro debe representar a la vida, pero en todo lo que tiene esta de irrepresentable.

Antonin Artaud

El teatro es, definitivamente, el territorio en el arte donde lo ominoso puede aparecer con mayor facilidad. Su naturaleza convivial hace que esta reunión de presencias¹²², se transforme en un acontecimiento, en un hecho, en una experiencia que se vive en carne propia. Tanto los medios espaciales, estéticos, direccionales, dramáticos, actorales y técnicos (dicho esto no en orden de importancia sino en su cohesión y dinamismo), como la predisposición de vivir una experiencia con que el público concurre al teatro, ponen a disposición de esta categoría estética un infinito número de posibilidades de evocar, desde el punto de vista de la producción y de la recepción, las sensaciones y emociones que lo ominoso suscita. Es por esa razón que en este último capítulo que corresponde al cuerpo teórico que constituye la base de la presente investigación, se ha querido revisar la obra de tres importantes artistas que abordan los conceptos que emparentan a sus estéticas con lo ominoso y que servirán como brújula a la cual acudir, en la creación del proyecto creativo de “Dentro de Casa”.

La decisión de escoger una dramaturgia, una poética y una puesta en escena de tres creadores distintos, de épocas y culturas distintas, corresponde al deseo de ver funcionando lo ominoso en tres momentos distintos de la historia del teatro, como una suerte de guía e inspiración que dé luces sobre cómo construir una puesta en escena ominosa total. Tal como en la cita de Antonin Artaud que inaugura este capítulo, en la puesta en escena que será el resultado de esta

¹²² Dubatti, Jorge. *El convivio teatral*. Editoria Atuel. Buenos Aires. 2003. p.116.

investigación, se pretende presentar lo irrepresentable, no será misión contar parcialmente una sola historia, redonda y conclusiva, no tendrá personajes miméticos cuya psicología esté tan clara que deje moralejas, la narración no se situará en una lógica realista, el espacio no se tratará como el lugar utilitario donde la ficción debe ocurrir. Lo que importará será lo que subyace, lo que interroga a la vida y a la muerte de los personajes, a su vida interior, a lo que no se dice tras lo dicho, a las acciones cotidianas que esconden el misterio, la materialidad, espacio y objetos, tratada como si tuviera vida propia.

III.1.- La dramaturgia de Maurice Maeterlinck

El enigma de la existencia no tiene más respuesta que el enigma de su aniquilamiento.

Maurice Maeterlinck

Maurice Maeterlinck nació en Bélgica en 1862 y murió en Francia en 1949. Poeta, ensayista y dramaturgo, creció en el seno de una familia acomodada, se educó en un colegio jesuita y más tarde estudió leyes en la Universidad de Gante. Sin embargo su interés por el arte hizo que en 1886, con 24 años, abandonara para siempre su profesión y viajara a Francia para dedicarse por completo a su pasión: la literatura. Al parecer no se equivocó en esta decisión, pues sus obras alcanzaron fama mundial, éxito que fue coronado con el premio Nobel de literatura que le fue otorgado en 1911.

En París Maeterlinck entabla relación amistosa con los poetas Mallarmé y Villiers de L'Isle-Adam, quienes influirán de manera decisiva en su obra. También se interesa profundamente por el idealismo alemán, estudiando con entusiasmo a Hegel y a Schopenhauer, y también a Ruysbroeck, místico flamenco del siglo XVI. Como es de esperarse, se alejará del racionalismo imperante y volcará todo su interés en el romanticismo, influido además por la lectura de Novalis. De esta manera, Maeterlinck irá trazando su camino personal que desembocará en uno colectivo, junto a quienes rescataron y pusieron en valor las antiguas preocupaciones románticas, determinando de esta manera el surgimiento del simbolismo.

Es interesante constatar por medio de la consecución histórica de los movimientos artísticos del neoclásico, el romanticismo, el naturalismo, el simbolismo y luego las vanguardias históricas, que siempre se ha librado una lucha entre lo que parecen ser dos polos opuestos: el orden y el desorden, la luz y la oscuridad, la ciencia y la intuición. Es interesante como es que en todos los períodos de la historia hay quienes reman en contra la corriente, para cambiar cada cierto tiempo el curso de esta. Tal es el caso del movimiento simbolista, que surge en 1886, como una reacción al movimiento naturalista que promulgaba la creación artística basada en la ciencia.

El naturalismo emanó de las filosofías del positivismo, cuya principal idea es que la única forma de conocimiento, es la que se obtiene por medio de un método científico; del determinismo, que es otra escuela filosófica que afirma que todos los acontecimientos están causalmente determinados por la cadena causa-consecuencia; y también del materialismo histórico de Marx y del ateísmo. Sus principales exponentes literarios, Flaubert, Zolá, Ibsen, Gógol, Chejov, Dostoievsky, Shaw, entre otros, aspiraron a mostrar por medio de sus obras, los dramas humanos que a su época le tocó padecer, dando cuenta de forma implícita de las injusticias sociales, por medio de un retrato científico y documental de la realidad.

El Naturalismo es la vuelta a la naturaleza, es esta la operación que los sabios realizaron el día en que decidieron partir del estudio de los cuerpos y de los fenómenos, de basarse en la experiencia de proceder por medio del análisis. El Naturalismo de las letras es igualmente, el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe. La tarea ha sido la misma tanto para el escritor como para el sabio.¹²³

El movimiento naturalista, encabezado por Emile Zolá, se levantó en contra del romanticismo, por considerarlo un movimiento carente de profundidad nacido del arrebatado pasional producto de la extrema sensibilidad de los tiempos de la revolución francesa.

El siglo no pertenece a estos soñadores sobreexcitados, a estos pioneros madrugadores cegados por el sol del amanecer. No representaban nada claro,

¹²³ Zolá, Emile. *El naturalismo*. Península. Barcelona. 1989. p.p 149-150.

no eran más que la vanguardia encargada de preparar el terreno, de asegurar la conquista por medio de excesos.¹²⁴

Emile Zolá le concedió al romanticismo el hecho de tener grandes artistas en su seno, pero criticó duramente en varios ensayos, la poca seriedad de sus postulados, en definitiva, el carácter visceral de su obra. Zolá creía que nuevo tiempos venían de la mano del pensamiento científico, y que el arte tenía el deber de ir en ese camino.

El siglo pertenece a los naturalistas (...). El romanticismo que no correspondía a nada duradero, que era simplemente la inquieta melancolía del viejo mundo y el toque del clarín de la batalla, se ha derrumbado frente al naturalismo, que se ha presentado de nuevo más fuerte y amo todopoderoso conduciendo el siglo del cual es sopló.¹²⁵

Herederero del sentimiento romántico, el simbolismo surge con gran fuerza en Francia, por medio de un manifiesto literario escrito por Jean Moreaus en 1886. Su intención artística es profundamente metafísica: retornar al misterio de la creación, resaltar la correspondencia oculta entre los objetos por medio del símbolo poético. No le interesa en lo absoluto la mimesis naturalista que se basa en el conocimiento científico, al contrario, los simbolistas acuden a la imaginación como principal fuente inspiradora, anteponiendo siempre el espíritu a la materia. Este movimiento como su nombre lo indica, otorga importancia trascendental al símbolo, eliminan la función descriptiva tan característica del naturalismo y la reemplazan por una síntesis evocadora. Uno de los principales hitos del simbolismo es el poema “Flores del mal” de Charles Baudelaire, que tiene la singularidad de hacer referencia a la operación sinestésica, que se define como “Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente”¹²⁶. Es decir, la sinestesia atribuye a un órgano la sensación de otro (oír a los colores, oler la música, por ejemplo).

Los simbolistas espiritualizaron las sensaciones, manejando las palabras como símbolos de correspondencia entre el espíritu y las cosas. La realidad es reflejo de la realidad permanente del universo, que la poesía expresa a través de sugerencias y alusiones enraizadas en el sueño, el misterio y la

¹²⁴ *Ibidem.* p.152.

¹²⁵ *Ibidem.* p.153

¹²⁶ Definición de Sinestesia por el diccionario de la RAE: [En línea] <<http://lema.rae.es/drae/?val=sinestesia>> [agosto 22]

indefinición. Tanto la pintura como la poesía, como la prosa o el drama simbolista, rehúyen, diríase que con horror, todo aquello que pudiera presentarse revestido de certeza. Repudian en forma drástica lo categórico, lo descriptivo y lo didáctico, y en cambio ofrecen franca apertura a todo lo que es equívoco, ambiguo, oculto o indefinido.¹²⁷

Es curioso el hecho de que Maurice Maeterlinck siendo uno de los principales referentes del simbolismo, cuya obra es poseedora de sobrecogedoras atmósferas oscuras y metafísicas, tuviera interés por ciertos aspectos de la ciencia que desarrollará a través de la escritura de ensayos sobre insectos y plantas, de forma paralela a sus ensayos filosóficos, teatro y poesía. En ese último lugar es donde se puede advertir el vínculo que Maeterlinck tiene con lo ominoso, que como ya se ha dicho, atañe a la muerte y la muerte es el gran tema que se ve desplegado en toda la obra de este autor.

La obra dramática y poética de Maeterlinck tiene tres períodos: “Teatro del terror”, “Teatro estático” y la última es la “Teatro alegórico” periodo del cual es famosa su obra “El pájaro azul”. Las dos primeras etapas son las que resultan ser más atractivas pues las atmósferas oníricas y el recurrente motivo de la muerte lo definen como ominoso por excelencia. De la primera etapa destacan los poemas “Floraciones cálidas” y la obra teatral “La princesa Maleine”. Y de la segunda etapa destacan las obras teatrales “Los ciegos”, “La intrusa” e “Interior”. Estas tres últimas obras tienen varias coincidencias temáticas; en ellas existen presencias extrañas e invisibles que amenazan constantemente a los personajes. Son obras en que la espera, lo desconocido y la intuición de un acontecimiento trágico, constituyen los ejes de la acción que es en mayor medida estática, por eso se denomina como el período estático. “La atmósfera de los dramas del autor Belga es opresiva, sofocante, violenta; sugiere la presencia de poderes invisibles, hostiles, innombrables, pronto identificables con la nada o la muerte”¹²⁸.

La obra de Maeterlinck quiere representar la inquietud humana por los temas trascendentales, como la vida y la muerte, cuyas fuerzas invisibles e incontrolables manejan el destino de las personas: la fatalidad como destino de la existencia. No le importa desarrollar la psicología de sus personajes, lo que busca es que a través de ellos aflore lo invisible, los temores, las

¹²⁷ Del Conde, Teresa. *El destino, el trabajo y la muerte. Notas interpretativas sobre algunas obras de Maurice Maeterlinck*. Artículo Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. p. 139.

¹²⁸ Suárez, Ramón. *Actualidad de Maeterlinck*. Revista chilena de literatura. 1982. Santiago. N°20. p.158.

preocupaciones ocultas que acechan día a día a los seres humanos cuando se cuestionan su condición de mortales. “En rigor, no puede hablarse aquí de caracteres. No hay evolución psicológica resaltante o que importe. Son instrumentos demostrativos de la futilidad de una espera”¹²⁹. En sus obras se repiten los personajes ciegos, ancianos, que parecen ser los portadores de un don clarividente, sienten la proximidad de presencias invisibles, notan los fenómenos efímeros. “Seres frágiles, pensativos, sonámbulos que viven en medio de un sueño cuyos componentes o cuyas motivaciones resulta imposible de nombrar”¹³⁰. También hay familias o grupos humanos los cuales comparten la amarga espera sin decir lo que en el fondo intuyen, temen o sienten.

En la dramaturgia de Maeterlinck es importante eso que no se nombra, que se teme, que se intuye y que se espera. “La espera en sí es, según lo muestra este teatro, algo propio del hombre. Las obras revelan lo que es vivir sin pantallas el transcurso del tiempo, la cercanía de la muerte”¹³¹. Es así como tras un lenguaje cotidiano estructurado en forma de diálogos que no avanzan hacia ninguna concreción desde el punto de vista del desarrollo dramático de la acción, lleno de silencios, frases entrecortadas, palabras sin importancia, pareciera evidenciarse a través de la voz de sus hablantes, una consciencia de realidad paralela, en la que hay certeza del doloroso abismo que es el misterio de la existencia.

Lo más extraño que hay en el hombre es su sabiduría oculta. En todo lo que dice, dice otra cosa de lo que dice, en todo lo que lee, lee otra cosa de lo que lee; en todo lo que hace, hace otra cosa de lo que hace; y cuando reza, hace otra cosa que rezar. Todas sus acciones, todas sus palabras, todos sus pensamientos, todas sus plegarias, tienen hermanas extrañas y luminosas, las cuales nunca ha visto, pero en las cuales piensa siempre. Actúa toda su vida como si actuara en una casa donde hay una muerte sorpresiva y sospechosa. No se habla del acontecimiento, pero todas las acciones, todos los preparativos giran en torno al acontecimiento. Se habla de cosas poco importantes, y se sabe que lo que se dice no se refiere a lo que se dice.¹³²

En “Interior”, “Los ciegos” y “La intrusa”, desde el punto de vista espacial, los límites del adentro y el afuera son muy importantes: el peligro viene desde fuera pero también desde dentro.

¹²⁹ *Ibidem* p.158.

¹³⁰ *Ibidem* p.160.

¹³¹ *Ibidem*. p. 161.

¹³² Maeterlinck, Maurice. *Introducción a une psychologie des songes et autres récits* (1886-1896). Ed. De Stefan Gross, Bruselas. Labor. 1985. p. 56

Los personajes, al saber que están rodeados por la fatalidad, tienen conciencia de la desprotección en que se encuentran de cualquier modo. En “Interior” una familia espera dentro de su casa a su hija que aún no llega. Desde afuera los vecinos, portadores de la verdad que es la tragedia de la muerte de ésta, reflexionan de qué manera entregar la noticia. En “Los ciegos” un grupo de no videntes que sale a dar un paseo guiados por un cura que al morir de un ataque, los deja en un bosque, perdidos, desorientados, temerosos, quedando atrapados dentro de sus cuerpos ciegos, a merced de los peligros de este exterior desconocido y amenazante. Por último en “La intrusa” una familia está reunida en su casa, en torno a una mesa y acompañados de una precaria iluminación, a la espera de algo que parece ser la muerte de la madre que acaba de parir, o del hijo que no se sabe si vivirá. Padre, tío y hermanas rodean al abuelo ciego, que parece estar conectado con la presencia invisible de la muerte que ronda y acecha la casa, y que nadie más que él parece percibir, asustando por cierto a los otros miembros de la familia que escuchan con terror, cada ruido sospechoso que emana tanto desde dentro de la casa, como fuera de esta.

El espacio de la obra de Maeterlinck se caracteriza por la concentración o la condensación de sus elementos. Si es interior, está constituido por salas sombrías, donde destacan lámparas de luz mortecina, grandes relojes de pared, puertas que dan no se sabe adonde y comprendidas como barreras que impiden, provisoriamente, la irrupción de algún misterio terrible latente tras ellas; de algún secreto que puede ser mortal.¹³³

La obra de Maeterlinck es profunda, triste, perturbadora y misteriosa. El universo tras los personajes, las palabras y las acciones de su teatro, es aquel que todos los artistas revisados en esta investigación, les interesa indagar, el lado b de la existencia feliz. La clave estética nuevamente es el misterio, lo oculto, lo informe, lo onírico, lo ilógico. Logra evocar, como dijo Artaud, sobre todo atmósferas y sensaciones. En rigor Maeterlinck es más ominoso que cualquiera porque su teatro no muestra nada horrible, nada monstruoso, no propone en sus didascalias ninguna operación material que deleve el horror. Su teatro pareciera poder interpretarse en la clave naturalista incluso. Queda en manos de quién ponga en escena la obra de Maeterlinck decidir de qué manera trabajará el suspenso presente en sus textos, buscando de qué manera mostrar y nombrar lo que no puede ser mostrado o dicho.

¹³³ Suárez, Ramón: *Ibíd.* p.159.

III.2.-La poética de Tadeusz Kantor.

*Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras,
alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún.*

Antonin Artaud.

De las poéticas teatrales que pudieran servir de referentes para esta investigación por su evidente cercanía con el universo siniestro, es de la obra de Tadeusz Kantor de la que se conservan registros audiovisuales que dan cuenta de la magnitud e importancia de su legado para el teatro contemporáneo, además de valiosísimos documentos que registran su proceso creativo y manifiestan sus postulados. Vincular a Kantor con lo siniestro se torna ineludible, pues lo siniestro es hermano de la muerte, y la poética de Kantor es la del “Teatro de la Muerte”.

Se dice en sus biografías que de niño jugaba a construir escenarios con cajas de zapatos de cartón. Este tipo de materiales desechables, tal como los embalajes y otros objetos serán los que más tarde utilizaría para reconstruir el universo poético de la muerte en el teatro. Resulta interesante que para Kantor la infancia fuera tan importante en su obra, y que el juego fuera una herramienta gatilladora del proceso creativo, ya que como se ha señalado antes, la sensación de lo siniestro aparece cuando recuerdos de la infancia reprimidos emergen en la vida adulta provocando en quién los experimenta este particular sentimiento de extrañeza y familiaridad. Las imágenes de la infancia de Kantor retornan siniestras y resplandecientes, dándole el sentido profundo que tiene su teatro.

Cuando yo estaba enfermo, en los ojos de mi madre inclinada hacia mí, veía sombras que estaban más allá de la preocupación y del amor. Ella miraba algo más allá. Cuando yo estaba enfermo, en mi imaginación pasaba el cortejo fúnebre de mi entierro llevado sobre las espaldas de mis amigos. Se me sentía elegido, diferente de los demás, grande.¹³⁴

¹³⁴ Rosenzvaig, Marcos. *El teatro de Tadeusz Kantor, el uno y el otro*. Editorial Leviatán. Buenos Aires. 1995. p. 14.

Tadeusz Kantor nace en Wielopole, un pequeño pueblo de Cracovia, Polonia, en el seno de una familia mitad cristiana y mitad judía. Las doctrinas de estas religiones no le interesaron realmente, pero la belleza de los ritos lo cautivaron profundamente, lo cual explica la presencia de elementos religiosos en algunos de sus trabajos. La suya es una obra muy personal construida en base a los recuerdos que conserva de los personajes de su pueblo, quienes emergen en este teatro como las ruinas de un pasado a la vez miserable y feliz. Y es que para Kantor, el arte debe ser expresado desde la propia experiencia personal: “Un artista debe ser capaz de valerse de su vida, sus recuerdos, sus amores, ellos van a sembrar los cimientos de su creación”¹³⁵.

Las influencias que orientan su poética en la huella de lo siniestro y que sirven para comprender su imaginario intelectual provienen del Constructivismo, del Dadaísmo y del Surrealismo. Sus referentes directos son el director y teórico ruso Vsévolod Meyerhold, el dramaturgo Maurice Maeterlink, el escritor Franz Kafka, el novelista y dibujante Bruno Shultz, el dramaturgo y filósofo Stanilaw Witkiewicz y el novelista y dramaturgo Gombrowicz, los tres últimos compatriotas de Kantor, y marcados por su condición de judíos en el contexto de guerra. Cada cual en su periodo, tuvo una visión oscura y pesimista sobre la vida, dando cuenta que el devenir del hombre es solitario y miserable.

Al igual que Sigmund Freud padre de lo siniestro, y otros tantos nombres de artistas y pensadores que se repiten en esta investigación estableciendo un inexorable vínculo siniestro entre ellos, Kantor pertenece a una generación que vivió los horrores de la guerra, contempló la muerte y la desolación a su alrededor, la miseria, el hambre, y el mismo tuvo que vivir clandestino sin dejar nunca de hacer teatro. “Nadie profundizó tanto sobre la muerte como aquellos que convivían a diario con ella. En los tiempos más peligrosos de la historia, los de la estupidez humana”¹³⁶. En medio de la ocupación nazi en su Polonia natal fundó el teatro independiente Podziemmy, más tarde en 1955 funda un teatro de vanguardia llamado *Cricot 2* a través del cual pretendía, con otros artistas de todas las áreas, una renovación total del método escénico. El miedo, el dolor y la desolación para quién vive en medio de la guerra, son sentimientos cotidianos, pero en el caso de Kantor, además constituyeron la materia prima de su poética.

¹³⁵ Op. cit. P. 14.

¹³⁶ Op. cit. p. 16.

Yo me siento en este mundo cercado no solo por los peligros físicos: si no por algo peor, por la estupidez. Me refiero a la estupidez humana, que es una violencia cotidiana. Me aterra la brutalidad subyacente del mundo. El ser humano no es libre. La Libertad no existe. La libertad es un concepto social o filosófico que rara vez se realiza. En realidad creo que el hombre sólo llega a ser libre con la muerte.¹³⁷

Kantor proviene del mundo de las artes plásticas, estudió pintura y escenografía en la Escuela de Bellas Artes de Cracovia, lo que explica la particularidad de su mirada para la cual es tan importante la materialidad. Gracias a uno de sus maestros, Karol Frycz, conoce las teorías de Gordon Craig, insigne director y escenógrafo británico, con el que compartirá el diagnóstico que hace éste de la decadencia de ese entonces del teatro burgués. También compartirá su gusto por muñecos y maniqués, aunque discrepará respecto a la poca importancia que Craig le daba a los actores, de los proponía prescindir absolutamente, dadas las variaciones anímicas en las cuales podían incurrir éstos, en desmedro de su teatro. Para Kantor, por el contrario, el actor es fundamental. Confronta la energía vital de actores con la materia inerte, llegando a veces a confundir al espectador que, contemplando los dos cuerpos no sabe cuál era el maniquí y cual actor. El maniquí es el doble del ser humano, su réplica perfecta, es el símbolo de la muerte de éste. Kantor poniendo al actor y al maniquí cara a cara, resolvió en la materialidad escénica un cuestionamiento siniestro por excelencia, que por supuesto no da respuestas, tan solo imágenes y sensaciones:

El Maniquí es un objeto provocativo, irónico, una burla despiadada del hombre. Despojado de todo, se asemeja a la muerte a través de la ausencia del alma. Algunos minutos después de la muerte un hombre se parece más a un maniquí, claro que la existencia de éste linda con la eternidad. El maniquí es la réplica viva de la muerte del hombre.¹³⁸

En la obra de Kantor se diluyen también las fronteras temporales. Con el retorno de los recuerdos, vivos y muertos comparten un lugar entre objetos que a su vez también perdieron vida y utilidad, y que en este escenario logran una nueva dimensión rica en significados.

¹³⁷ Op. cit. p.p. 16-17

¹³⁸ Rosenzvaig, Marcos. Op. cit. P. 35

Tratemos de aniquilar la ilusión del objeto sus encantos materiales y su aparente aptitud para asimilarse a la vida; hagámoslo extraño, una trampa, una falsedad, privémoslo del pasado y la anécdota que lo anima, de nuestra participación, y finalmente, de su existencia física.¹³⁹

Kantor se hace parte de su obra observándola a un costado, se mira a sí mismo como en un espejo: está frente a la escena como quién está frente a su vida. “Lo que para mí es importante es mi interés por la realidad que cambia y evoluciona, que se define sin cesar en el pensamiento, se refuerza en la imaginación y se realiza, en lo que al arte concierne, en la decisión y la elección. Considera la vida y la creación como un viaje en el tiempo físico e interior, en el cual la esperanza se da sin cesar por encuentros inesperados, pruebas, vagabundeos, regresos, búsquedas del buen camino”¹⁴⁰.

Otra cosa interesante de mencionar en la poética de Kantor es que no trabajaba necesariamente con actores profesionales. En su teatro podía estar cualquier persona. Le interesaba por sobre todo la entrega y el riesgo de cualquier humano sensible y comprometido que hubiese querido colaborar en sus montajes. Aquello, al igual que en las películas de Raúl Ruíz, debe haber provocado sensaciones siniestras en los espectadores, por la extrañeza de ver a personas expresándose sin técnicas ni artificios, por vías que le pertenecen pero que sistemáticamente le han sido arrebatadas. El teatro de Kantor es un teatro profundo, alejado de la superficialidad, del narcisismo y sobre todo de las leyes de mercado, es un espacio humano y reflexivo, que no evade el dolor, ni la miseria humana. En su teatro, los espectadores se encontraban cara a cara con su humanidad sin adornos y por ende con su naturaleza oscura.

Kantor fue vanguardista al fundir los límites existentes entre el teatro y las otras disciplinas artísticas, haciendo de su creación un espacio expresivo y libre, en el cual convergían los distintos lenguajes. Se manifiesta en contra el naturalismo, y propone el trabajo abstracto de las formas, ya solo de esa manera se expresaría con libertad el subconsciente del artista en conexión directa con el subconsciente del espectador. “Esto significa que el espectador las siente en lugar de distinguirlos y analizarlos objetivamente”¹⁴¹.

¹³⁹ Kantor, Tadeusz en Rosenzvaig . Op.cit. 61

¹⁴⁰ Kantor, Tadeusz. p. 130.

¹⁴¹ Op. cit. p.21

Así mismo, se cuestiona sobre el espacio escénico en relación al espectador; éste asiste a un acontecimiento del cual forma parte ya que Kantor borra los límites entre escenario y público, sirviéndole cualquier espacio para montar menos, como el mismo ha dicho, un teatro: espacio institucionalizado que separa a los seres humanos de esta experiencia estética y casi mística.

El teatro en su forma actual es una creación artificial, de una pretenciosidad insoportable. Estoy frente a él como ante un servicio de inutilidad pública aferrado a la realidad viva como un globo inflado. Antes de mi llegada está vacío y mudo. Después simula defectuosamente su utilidad. Por eso siempre me siento incómodo en una butaca de teatro.¹⁴²

Para Kantor es fundamental la vivencia y la reflexión del espectador quién no solo observará, si no que compartirá un espacio metafísico, vivencial y se sentirá interpelado por dicho acontecimiento teatral.

Una obra de teatro no se mira cómo se mira a un cuadro por las emociones estéticas que procura: se la vive en concreto. No tengo ningún canon estético, no me siento sujeto a los tiempos pasados, no los conozco y no me interesan. Sólo me siento comprometido con esta época que vivo y con la gente que vive a mi lado. Creo que un todo puede contener al mismo tiempo barbarie y sutileza, tragedia y risotada, que un todo nace de contrastes y cuanto más importantes son esos contrastes, más ese todo es palpable, concreto, vivo¹⁴³.

¹⁴² Kantor, Tadeusz. El Teatro de la Muerte. Ediciones de la flor. Buenos Aires. 2004. p. 14

¹⁴³ Kantor, Tadeusz. Op.cit. p. 13



La Clase Muerta, Tadeusz Kantor, 1985.

III.3.- La puesta en escena del Periférico de Objetos

*Hay que expresar la incoherencia, la anomalía, la catástrofe;
Hay que expresar la vitalidad de todos esos fenómenos extremos,
Que juegan con el exterminio y simultáneamente con determinadas reglas misteriosas*

Jean Baudrillard

La compañía “El periférico de objetos”, nace en Argentina el año 1989. Sus integrantes, Daniel Veronese, Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Paula Nátoli, manipuladores de títeres del Teatro General San Martín, dirigido por Ariel Bufano, se propusieron inicialmente constituir una compañía de teatro de títeres convencional que abordara temáticas contemporáneas para adultos, pero pronto centraron su investigación en la relación del manipulador con el objeto, en las infinitas posibilidades que brinda la materialidad escénica.

Como el pensamiento de la mayoría de los creadores que constituyen el sustento de esta investigación, la visión artística del “El Periférico de objetos” se forja a partir de la ruina moral y física dejada por una catástrofe provocada por el ser más siniestro y violento de todos, el propio ser humano. Tal como toda su generación, el trabajo creativo de “El periférico de objetos” está marcado por la dictadura Militar argentina que tuvo entre 1976 y 1983, al general Videla ejerciendo sistemáticamente el terrorismo de Estado que dejó la cifra de 30.000 personas desaparecidas. La dictadura, la pertenencia al fin de siglo y fracaso de los grandes meta relatos que sostuvieron por tanto tiempo las esperanzas de la humanidad, son los signos ineludibles que marcarán a todas las micropoéticas argentinas de la década de los ochenta. La poética de “El Periférico de Objetos” y particularmente la dramaturgia de uno de sus integrantes, Daniel Veronese, forma parte de esta nueva forma de comprender el teatro, generación que para Jorge Dubatti se define por sus principales características:

- a) La absoluta diversidad de poéticas; b) De acuerdo al auge de lo microsocia y el individualismo, la vuelta a uno mismo, la nueva dramaturgia acentúa las variables de lo autobiográfico, lo individual, lo grupal o lo tribal, los dramaturgos ya no escriben desde un discurso hegemónico internacional, ya no se reúnen en la abstracción de una superestructura si no que trabajan desde la propia visión molecular, desde la subjetividad individualista o de tribu; c) La ausencia de dogmas o discursos totalizadores previos que puedan ser ilustrados con el texto dramático determina que la construcción del sentido es *a posteriori* de la escritura; d) Resultado de la destemporalización, se observa una relación paradójica con la categoría estética e ideológica de lo nuevo. A la vez se cree en lo nuevo pero lo nuevo ha muerto. Los autores son conscientes de esa absoluta libertad que les abre camino tanto para volver a las tradiciones del pasado como para buscar opciones inéditas a partir de los estímulos más diferentes, locales o internacionales.¹⁴⁴

El periférico de objetos a través la violencia, la muerte, el suicidio, la tortura, y el poder, plantea una visión descentrada de esos temas que de tanto ver están gastados, pero que vistos desde una multiplicidad de ángulos producirán una estética nueva, distinta a todas las demás y aunque marginal, se sitúa paradójicamente como un referente mundial. Su nombre tiene que ver con la periferia de la visión, de la mirada, de la búsqueda:

¹⁴⁴ Dubatti, Jorge: en Veronese, Daniel. *La deriva*. Adriana Hidalgo. Editora. Buenos Aires 2000. pp 18-19.

Buscamos un nombre que tuviera que ver con nuestra forma de expresión. Lo periférico nos gustaba por la manera de pensar nuestra ubicación en el teatro. También porque nos definía estéticamente: nos interesaba la búsqueda de autores periféricos, el mirar el teatro desde otro lugar. Por otra parte creemos que trabajamos en una zona periférica entre el teatro de actores y el teatro de objetos. Tratamos de no inclinarnos para ninguno de los dos lados.¹⁴⁵

A través de los auto-Mandamientos¹⁴⁶, “El Periférico de Objetos” de la mano de Daniel Veronese elabora una especie de manifiesto que resume a la vez su poética, en la que se plantean asuntos que serán abordados en el espacio escénico y que están presentes en toda su producción artística: La independencia de la razón; la voluntad de explorar la imagen primaria del universo objetual; La creación de un “Teatro mecánico” que posibilite la experimentación con autómatas, muñecos y artefactos; El teatro como lugar de encuentro y depósito de objetos que allí logran su libertad, y adquieren su real dimensión expresiva; Mostrar a través de su obra teatral de fuerza centrífuga “la claridad a la vez que la ambigüedad”; La conciliación y la contradicción de lo sublime y lo horroroso a través de la imagen; La ampliación del sistema de comunicación gestual tradicional (una infracomunicación llevada a primer plano) ; La constante provocación al público, generando la sensación de incomodidad que da paso a la posterior reflexión; Poner en duda los principios indubitables del arte; No resolver nada en la moraleja; Elaborar miradas transversales de lo ya conocido, ajenas al teatro retórico, acercándolo en cambio a lo inhumano, seco, fatal, infalible y ominoso.

Las influencias de esta compañía coinciden con algunos referentes de esta investigación de tesis: los autómatas románticos, el teatro de títeres, Gordon Craig, entre otros. Las vanguardias artísticas también ejercerán una importante influencia en el trabajo de esta compañía, ya que a partir de ellas, del Dadá, el Surrealismo y el Expresionismo, se liberará al objeto de su cualidad reducida a la mera utilidad. Así mismo, el universo intelectual de *El periférico de objetos* está cercano a la obra de Heiner Müller, Karl Krauss, Giles Deleuze, Franz Kafka, Walter Benjamín, Alfred Jarry y Samuel Beckett. Cabe señalar que esta compañía montó “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann, cuento inspirador para algunos de los planteamientos en el artículo *Lo Ominoso* de Sigmund Freud. En materia visual también existen guiños a los objetos de

¹⁴⁵ Fragmento de Entrevista a Daniel Veronese de 1993 en Op. cit. p 18

¹⁴⁶ Op.cit. pp. 309-315.

Duchamp, a Beuys, a Dennis Oppenheim, a los fotógrafos Cindy Sherman, Saudek, y Diane Arbus.

Probablemente la referencia más clara en la poética de “El periférico de objetos” sea el trabajo de Tadeusz Kantor ya que en él, se borran los límites entre el teatro y las artes plásticas, concibiendo al objeto como el centro de su creación, en estrecho vínculo con el actor y la puesta en escena. Las variables que pueden extraerse de la experimentación creativa con el mundo objetual son infinitas y tienen, como está comprobado en los montajes de “El periférico de objetos”, resultados profundamente perturbadores, ya que la yuxtaposición de lo vivo con lo inanimado genera la tensión requerida para que se produzca el efecto y la sensación de Lo ominoso.

El centro de la investigación de “El periférico de objetos” es el vínculo establecido entre actor y objeto; en la lucha entre la carnalidad y la cosa; en la violencia ejercida en el objeto, que es de alguna manera una metáfora para hacer comprender al espectador, que es él mismo quién ha sido siempre violentado. El objeto aquí es protagonista de la acción y puede ser un personaje independiente o bien el doble del actor, la copia de su humanidad, su duplicación. El objeto fue escogido como el centro, porque resulta claro, elocuente en su intención. Trabajan con objetos que puestos en escena se trasforman, articulando en la relación que establecen con otros objetos, nuevas e insospechadas formas expresivas. “El objeto ya no debe responder a sus significaciones funcionales por las que era reconocido. Se encuentra libre para servir a una nueva práctica. Se inicia como ente independiente”¹⁴⁷. El objeto en esta poética deja de ser utilitario, logrando una potencia y una visualidad cargada de poesía y símbolos absolutamente ominosos, expresado en la vida independiente que este pareciera tener. “El objeto irrumpe como extraño. Como si no se tratara de él mismo”¹⁴⁸.

Ana Alvarado, integrante de la compañía, plantea que la inmovilidad es el estado dramático primario del objeto y su contraposición, la movilidad, es una sumatoria de infinitas posibilidades. Lo que importa no es el final del movimiento, si no el camino que se construye para llegar al gesto final. A través de la energía contenida en su gesto, latente, preciso,

¹⁴⁷ Alvarado, Ana. [En línea] < <http://saquenunapluma.wordpress.com/2010/05/27/el-objeto-de-las-vanguardias-del-siglo-xx-en-el-teatro-argentino-de-la-post-dictadura-por-ana-alvarado-fundadora-junto-a-daniel-veronese-de-el-periferico-de-objetos/> > [Fecha de consulta: 1 de Septiembre 2011]

¹⁴⁸ *Ibidem*.

congelado, sintetizado, el objeto se presenta a sí mismo como una potencia, luego cuando abandona la inmovilidad, impulsado por el manipulador-actor, logra comenzar su vía de construcción de personaje que sólo se completará cuando las “tensiones” de sujeto y objeto sumen “intenciones”, es decir cuando el manipulador genere un movimiento y lo replete de vida. El actor-manipulador, cabe señalar, es un objeto más en la puesta, y reducirá su humanidad frente al objeto, transfiriéndole a este su expresividad, para de esta manera, adquirir la dinámica de cosa, mientras el objeto se repleta de vida. En esta inversión de energías, emerge lo siniestro manifestado en lo que siendo vivo parece muerto, y en que lo que está muerto cobra de pronto vida. “En El periférico de objetos no creemos que el objeto tenga que reemplazar al actor. Tampoco el actor al objeto. Su convivencia en la escena tiene un carácter perturbador que aún no ha sido investigado hasta las últimas consecuencias”¹⁴⁹.

La poética de “El periférico de objetos”, pertenece entonces definitivamente al universo de Lo ominoso, porque su trabajo admite, asume y explora la cualidad expresiva vinculada a lo inerte, dota de vida a lo que no tiene vida y condensa en el gesto estático de un muñeco, la potencia de un mundo imaginado por el actor que lo sostiene y conduce. Esto nos remite una vez más a lo siniestro, al universo animista y mágico que es uno de los espacios ominosos ya mencionados. También, el restar a los muñecos la inocencia que en general se les atribuye, potencia aún más la perturbación del público, quién contempla con el horror discreto de un adulto que vuelve a la infancia, lo pequeño manipulado por lo grande.

Se le atribuye al “El Periférico de Objetos” cierto dejo de negatividad pero ¿acaso el mundo no es oscuro, violento, torcido, maligno, injusto? En sus espectáculos se traspasa lo histórico y político para ir a algo aún más básico: las relaciones humanas, las relaciones interpersonales, familiares, llenas de agresividad solapada y en el peor de los casos de violencia explícita. Veronese dice que es necesario meter el dedo en la llaga, porque sólo de esta forma, de esa conciencia y lucidez del dolor, puede salir algo bueno. Por suerte que existe el arte para expurgar, y no sucumbir ante el horror.

Plasmar una visión negativa del hombre en mi universo dramático no significa promover el pesimismo en el espectador: Es una advertencia del mundo que va a venir, no una apología a la crueldad y la tragedia. Si yo no

¹⁴⁹ *Ibidem*.

creyera en mi fuero íntimo que con mis obras puedo modificar algo, no haría teatro.¹⁵⁰



La máquina Hamlet, El periférico de objetos, 1995.



Monteverdi el método bélico, El Periférico de Objetos, 2000.

¹⁵⁰Dubatti, Jorge: EN Veronese, Daniel. *La Deriva*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. 2000. p. 23

Capítulo IV.-

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA PUESTA EN ESCENA OMINOSA

El diablo está en el detalle.

Raúl Ruíz

El presente capítulo dará cuenta los detalles del proceso creativo de la obra “Dentro de Casa”, puesta en escena que articuló el material teórico recabado a partir de la investigación de Lo ominoso de Sigmund Freud. Como ya se ha definido en los capítulos anteriores, la sensación de lo ominoso se presenta cuando lo reconocido como familiar, íntimo y cercano se torna extraño y en el fondo de ello, subyace el problema de la muerte. “Dentro de casa” toma el problema central planteado por Freud que pretende conjeturar bajo qué circunstancias las cosas familiares pueden tornarse ominosas e intenta elaborar, a través de las herramientas de la teatralidad, una poética ominosa propia.

Quién materializó la puesta en escena que pone fin a este proceso de investigación, es Teatro Incunable, compañía dirigida por Paula Acuña desde su formación el año 2005 en Chillán, ciudad de procedencia de la mayoría de sus integrantes. En las obras anteriores de la compañía, siempre existió la inquietud por desarrollar temáticas que bordearan los lindes de la oscuridad. La primera obra “Producciones la Madre” de Iván Troncoso, del año 2005, trataba sobre la prototípica relación de dependencia de madre e hijo, haciendo además, una clara crítica a la vida en provincia; “Nevera” de Celeste Gómez, del año 2007, obra que proponía reflexionar sobre los abusos sistemáticos cometidos en Colonia Dignidad bajo el amparo del estado chileno; “El canario mudo” de Georges Ribemont-Dessaignes, del año 2009, delirante comedia negra que

trataba sobre la relación gastada y turbia de un matrimonio de viejos que habitan en medio de un basural.

Para los integrantes de Teatro Incunable enfrentarse a “Dentro de casa”, su cuarto proyecto de puesta en escena, cuyo material teórico esta vez organizaba y conceptualizaba antiguas intuiciones e inquietudes, fue una experiencia intensa y atractiva, por ser un proyecto distinto a los otros. Lo más importante fue que se retomaba el trabajo de la compañía después de un par de años de receso, en los cuales sus integrantes se trasladaron de Chillán a Santiago, adquirieron mayor experiencia y formación profesional, y desde una perspectiva nueva retomaron el camino, consecuentemente con su historia.

“Dentro de casa”, se comenzó a gestar en Julio del 2012, cuando todavía no existía el texto en concreto. Lo primero que apareció fue la idea de trabajar con “Casa tomada” de Julio Cortázar. Luego de ello y dada la importancia del objeto “casa” que en el cuento posee el estatuto de ser viviente que reafirma su ominosidad, surgió la necesidad de trabajar en una casa real. Para ello se inició la búsqueda de un espacio que contara con las características adecuadas para albergar al equipo de trabajo, la creación y posteriormente al público. Paralelo a esto, durante julio y agosto Iván Troncoso, dramaturgo e integrante de Teatro Incunable, escribió un texto dramático inspirado en “Casa tomada”. A fines de agosto e inicios de septiembre se convocó al equipo de trabajo, con quienes en una primera instancia se compartió el material teórico con el cual se trabajaría, mientras tanto se acondicionaba para el trabajo, una casa vieja ubicada en un intrincado barrio de Providencia, que parecía ser perfecta para este montaje. La buena relación con las personas que habitan el barrio fue clave para que se concretara la utilización del espacio, lo que fue posible gracias a la gestión de la compañía con la ayuda de los vecinos. Los ensayos en la casa comenzaron en septiembre y se extendieron hasta el estreno en diciembre. En un primer momento el equipo se reunía a trabajar tres veces por semana, 4 horas cada vez y luego 5 días por semana, 4 horas cada vez.

“Dentro de casa” se estrenó en diciembre de 2012, en la casa ubicada en Alfredo Rioseco 0254 de Providencia, dando 11 funciones a las que asistieron aproximadamente 120 personas en total. El elenco estuvo compuesto por Pablo Dubott Cáceres, Daniela Burgos Garrido, Daniela Venegas Paredes y Mauricio Herrera Lagos. La composición musical y el diseño sonoro fue realizado por Jorge Fortune Bayer, el diseño de iluminación por Iván Troncoso Andersen, el

diseño de vestuarios y utilería por Gabriela Torrejón Becerra, el diseño de piezas gráficas por Jaime Ayala Cáceres y la dirección fue de Paula Acuña Garrido.



Vista frontal de la casa que fue utilizada para la puesta en escena.

IV.1.- Del texto a la imagen: Extracción de las premisas direccionales

Cambiar el destino de la palabra en el teatro es emplearla de un modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de espacio y de significativo, en el dominio concreto; es manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas, primero en el aire, y luego en un dominio más secreto e infinitamente más misterioso.

Antonin Artaud.

A continuación se recordarán los elementos mencionados en el primer capítulo de la presente investigación, que son los que, según Sigmund Freud, despertarían con facilidad lo ominoso. Estos elementos constituyeron la base de la línea direccional de la obra “Dentro de casa”, generando la materialidad ominosa en todos los planos de la puesta en escena:

- 1.- La incertidumbre intelectual despertada por lo vivo que parece muerto, o lo muerto que parece estar vivo.
- 2.- La imagen del doble como mensajero de presagios funestos.
- 3.- Miembros amputados, lesiones corporales, partes del cuerpo con vida propia separadas de este.
- 4.- La compulsión de repetición. El gesto mecánico. Los autómatas románticos.
- 5.- El animismo y fuerzas ocultas malignas.
- 6.- Límites difusos entre fantasía y realidad.
- 7.- La Oscuridad, el silencio y la soledad.

Del segundo capítulo de la tesis llamado “Las máscaras de lo ominoso: algunas de sus transfiguraciones históricas” se utilizaron varios elementos de cada estética que allí se revisó. A continuación se mencionan estos elementos:

1. Lo sublime lo provoca el asombro frente al objeto inaprensible que es la naturaleza. En este proyecto, se pretendió rescatar la idea del goce estético por el objeto “casa”, utilizando sobre todo, lo que dice relación con evocar las atmósferas abrumadoras, para que espectador por medio de sensaciones se sintiera asombrado y frágil ante la sensación de misterio que vivenciaría al estar inmerso en la puesta en escena.
2. Del movimiento romántico se rescató la inquietud por los ambientes oscuros y lúgubres, la exaltación de la subjetividad, el valor de la espiritualidad y una emocionalidad desbordada que se refleja en su sentimiento de soledad y de insignificancia frente a la vida y a la naturaleza. Se intentó evocar el valor que los románticos le daban a las ruinas, destacando la trascendencia de los objetos frente a la fugacidad de la vida humana. Por último se utilizó la imagen del autómatas romántico, que en su búsqueda por la inmortalidad, repite sus movimientos a perpetuidad.
3. También se utilizó como referente para el proyecto creativo, el movimiento surrealista, que es acaso es el escenario más representativo para que lo ominoso emerja. Los surrealistas, borrando los límites entre fantasía y realidad, y utilizando los conceptos del psicoanálisis como herramientas creativas, le otorgaron al inconsciente una importancia que no tenía y sin la cual, es impensada la historia del arte posterior. El interés estuvo sobre todo en el trabajo de la materialidad surrealista, en la descontextualización y reutilización de los objetos, en la asignación de nuevos significados y funciones dentro de la obra de arte.
4. Lo abyecto, es el último concepto estudiado en este capítulo, y define la experiencia en la que el sujeto ve amenazada su fragilidad y perturbada su integridad; lo abyecto traspasa los límites impuestos por la sociedad, vulnerándolos. La referencia a lo abyecto fue entendida en el proceso de montaje como lo que contiene lo ominoso, aquello innombrable, secreto, profundamente perturbador y sin lo cual, lo ominoso no existiría. En el montaje no se pretendió utilizar textualmente este elemento, sin embargo en la relación incestuosa de los hermanos, personajes de la obra, que desencadena la tragedia familiar, estaría presente lo abyecto de forma velada.

El tercer capítulo destaca una dramaturgia, una compañía teatral y una poética, en las que de alguna u otra manera esté presente el concepto de lo ominoso. De esas tres, se rescataron los siguientes elementos para el proyecto “Dentro de casa”:

1. La obra de Maurice Maeterlinck, fue de gran inspiración para la escritura del texto “Dentro de casa”. La predilección de Maeterlinck por las temáticas oscuras y su gran preocupación por la muerte, de inmediato lo transforma en un referente para la compañía Teatro Incunable al momento de crear. Se puede percibir a través de los diálogos en sus textos, como se devela el misterio de manera subterránea, en lo que no se dice o no aparece de forma concreta.
2. De la compañía argentina “El periférico de objetos” se constató que sus obras están constituidas, entre otros elementos, por Lo ominoso de Sigmund Freud, lo que se ve reflejado en sus puestas en escena donde el universo material, los objetos y muñecos, son el centro de su investigación, siempre con la preocupación de evocar lo ambiguo, lo inquietante, lo ominoso.
3. La poética de Tadeusz Kantor es donde se encuentran las mayores coincidencias con la presente propuesta creativa, como se puede advertir en el apartado del capítulo III dedicado al director polaco. La muerte, que para Kantor es el tema central de su poética, lo es también para “Dentro de casa”, cuya principal reflexión es sobre la inevitable extinción de la vida. Por lo tanto los personajes de “Dentro de casa”, respondieron también a un tratamiento parecido al que les daba Kantor: sus personajes eran algo así como fantasmas de su propia memoria, que estaban al límite de la marioneta y el maniquí, estado ambiguo de vida y muerte. El trabajo de Kantor con su equipo de trabajo era diferente en cada nuevo montaje que enfrentaba, él no respondía a técnicas ni métodos preestablecidos, todo ello era definido por los requerimientos particulares de cada idea. Es así como el proceso creativo de “Dentro de casa” no se parece a ninguno anterior de la compañía, por ser este un proyecto que buscaba crear desde su génesis, herramientas para su propio proceso, elaboradas a partir de esta investigación. El elemento más importante que vincula esta investigación con la poética de Kantor, dice relación con el espacio teatral. Para

él, el proceso creativo del actor estaba directamente relacionado con el espacio; este último no solo debía cumplir el rol de soporte para la escena, si no que estar involucrado con todos los planos de ésta. El espacio para Kantor debía ser cualquiera menos un teatro, ya que en su opinión este edificio está obsoleto debido a su carácter institucional. En “Dentro de casa” se utilizó una casa real porque era absolutamente necesario para este trabajo. No bastaba con un escenario decorado como casa, puesto que la intención era volver a aquella idea de Kantor, que el teatro debía ser una experiencia vivencial: “Una obra de teatro no se contempla, al entrar al teatro se toma una responsabilidad total”¹⁵¹.

Desde el punto de vista de la operación visual para la puesta en escena, se hizo referencia a tres obras de René Magritte que se pueden observar en el capítulo II, en el apartado del Surrealismo. La instalación o suerte de “cita” a esas obras en la puesta en escena “Dentro de casa”, se analizará con más detención en los apartados de este capítulo, según corresponda. Estas son las obras:

1. “Los Amantes”, que muestra a un hombre y a una mujer tapados por un velo blanco que solo deja ver la proximidad de sus siluetas.
2. “El imperio de la luz”, que muestra una gran casa vista desde lejos donde lo más interesante es el tratamiento de la luz que impide ver con exactitud a qué hora del día se encuentra, lo da una impresión altamente inquietante.
3. “El mes de la vendimia” que muestra desde el interior, una ventana con muchos sujetos asomándose por ella, mirando curiosos hacia adentro, vestidos exactamente igual.

Cabe mencionar, que se utilizó junto a los referentes teóricos y estéticos antes mencionados, otros creadores que inspiraron con su obra al equipo de trabajo en la construcción de esta puesta en escena ominosa. Ellos fueron: Antonin Artaud, Samuel Beckett, Henry James, Mario Bellatín,

¹⁵¹ Kantor, Tadeusz. Op.cit. p. 17.

José Donoso, Christoph Marthaler, Romeo Castellucci, David Lynch, Ingmar Bergman, Lars Von Trier, Bela Tarr, Raúl Ruiz, Francois Ozon, Gotfried Helwein, Diane Arbus, Joel Peter Witkins, Saudek, Man Ray, Antonia Cruz, Egon Schielle, Maya Kulenovic, Caravaggio, Goya, Hans Bellmer, Maurizio Catellan, entre otros.

Esta directora elaboró un plan de trabajo cuyo primer paso consistió en inducir a los actores, por medio de ejercicios de movimiento y respiración, a empaparse de la atmósfera natural de la casa. Para ello creo varias sesiones exclusivas para el trabajo sensorial, que buscó primero observar las sensaciones, olores, ruidos, colores y constitución arquitectónica de la casa, para lentamente incorporar estos elementos a un trabajo más interior. Todo ello permitió más tarde crear la corporalidad de los actores, la visualidad de los elementos, iluminación y espacio sonoro, teniendo como principal referencia estética el universo misterioso de la casa.

Cabe señalar que durante todo el proceso de trabajo creativo, la casa tuvo un status de lugar sacralizado. El equipo de trabajo entraba en silencio y con mucho respeto a ella, intentando preservar esa energía tan potente, que de alguna u otra manera conducía el trabajo desde el interior. De hecho, la forma en que los actores conocieron la casa, también constituyó en sí mismo, un ejercicio experiencial. Se hizo un breve training en la calle, cerca de la casa, se les indicó como llegar a ella, mientras la directora se iba a la casa a esperarlos. La idea fue que conocieran el particular barrio en el que se encuentra la casa. Por separado y en un lapso de 30 minutos los actores debían llegar a ella en completo silencio, para recorrerla. Esa primera imagen que los actores tuvieron de la casa es muy interesante al mirar el ejercicio en retrospectiva, porque sin duda son las imágenes más fuertes para la construcción de personajes y para la reafirmación de la utilización del concepto Lo ominoso. A continuación algunos apuntes de la conversación que tuvo el equipo de trabajo en ese primer encuentro con la casa:

1. Caminar por el barrio tratando de llegar a la casa sin conocerla, propicia la idea de desorientación. No solo por no conocer el barrio, sino, debido a la estructuración de éste, que con su disposición laberíntica recuerda al concepto del eterno retorno, a la circularidad ominosa. Por otra parte al mirar el barrio con detención, se constata la presencia de pobreza encubierta, en algunas de estas enormes casas que antiguamente pertenecieron a familias acomodadas, hoy subsisten familias que sobreviven de manera miserable en la ruina de lo que alguna vez fue su casa.

2. Al entrar a la casa, ésta da la sensación de estar derretida, que la fuerza de gravedad la está atrayendo inexorablemente hacia el suelo. Es una casa hostil pero no violenta, otorga a quién la visita fuertes olores y sensaciones. Su estado de abandono la asemeja a un enfermo, pese a lo grande y antigua, es frágil y despierta compasión. A la vez da la sensación de que es una casa malévola, pareciera tener un carácter perverso, su iluminación oscura, que muestra y oculta dependiendo de dónde se contemple, da una atmósfera siniestra, como si ocultara horribles acontecimientos en sus entrañas. Tiene el cielo y las paredes rugosas, húmedas y descascaradas, el piso está manchado y ninguna puerta se cierra. La casa en principio se muestra como un ser indomable, que no permite manejarlo fácilmente, pareciera estar estancado el tiempo dentro de ella.
3. Los olores son tremendamente fuertes. La casa huele a madera, encierro, orina, humedad. Este material real, servirá de base para trabajar la puesta en escena. Hay que acostumbrarse al olor, porque sin duda formará parte de la estética de las sensaciones que darán al espectador con mayor fuerza la sensación de lo ominoso.
4. La casa tiene una vibración particular que pareciera emerger desde el fondo de la tierra. Además, los sonidos externos, signos de la vida: conversación de vecinos, automóviles, cantos de pájaros y el viento que mueve los árboles, son sumamente agresivos con la casa. Parecen querer enrostrarle su estado moribundo en medio de la vida. Como la casa está semi vacía, se reproducen aún más fuertes estos sonidos de la vida exterior. Este elemento también debe utilizarse en la puesta en escena. La referencia al exterior a través de la potencia con que se percibe este en el universo interior, puede ser un elemento ominoso importante que destaque la idea de estar en un espacio muerto en el centro de la vida que continúa.
5. La casa pese a todo conserva espacios de dignidad que habría que destacar. La escalera es uno de ellos, las ventanas y otros elementos de tiempos pasados que se observan en algunos detalles de su rica arquitectura. Hay que pensar de qué manera en estos espacios

puede volver la vida a modo de recuerdo, para de esa manera destacar aquellas zonas en las que aún se pueden ver resabios de la vida pasada.

Cuando ya estuvo el material base y se cerró la discusión en torno a las cualidades atmosféricas y estéticas naturales en la casa, se le pidió a los actores que construyeran sus personajes. Ellos se basaron en su propia idea sobre el personaje, añadiendo algunos referentes visuales.



Focus. Maya Kulenovic. 2009. Imagen de referencia de Daniela Burgos para crear al personaje la hermana.



Self- portrait with raised arms. Egon Schielle. 1914. Imagen de referencia de Pablo Dubott para crear al personaje el hermano.

Se hicieron ejercicios de movimiento, acciones básicas, gesto y ritmo basados en la materia inerte. Este ejercicio se extrapolaba llenando de vida los gestos, para luego, nuevamente quitarla. La idea es que los movimientos fluctuaran entre ambos polos. Se les pidió también que jugaran con la idea de fundirse en la casa, para generar la sensación de invisibilizarse en ella. Si bien los actores lograron crear esta especie de ser mitad vivo, mitad muerto y lograron estar totalmente conectados entre sí dando como resultado que sus movimientos fueran sincrónicos y similares, finalmente estos terminaron siendo pesados y muy rígidos. En una primera instancia llegaron a una figura sumamente dura, muy parecida al *zombie*, lo que los alejaba peligrosamente de la idea inicial. Pero con la ayuda de la profesora guía, se logró que los actores atenuaran los rasgos excesivos, quedando finalmente una actuación intensa, sutil e interna.

También se hicieron ejercicios de escritura biográfica de los personajes y de su relación con la casa. Luego de eso, se fueron construyendo las escenas una por una, improvisando situaciones en el espacio, que hicieran referencia a la historia. Una vez hechos los hallazgos en cada sesión

de improvisación, se iba fijando y resituando las acciones y situaciones en las escenas adecuadas. Junto con ello en todas las sesiones, si hacía falta, el equipo se detenía a realizar un “trabajo de mesa”, que consistía en revisar el material teórico y el guión base. Cuando a partir de la exploración se pudo elaborar una partitura de movimiento completa, se iniciaron los ensayos, junto con la confección y creación del diseño de iluminación, sonido y vestuario definitivo.

IV.2.- El texto: *Dentro de casa*

¿Y ahora qué haremos tú y yo tomados de esa mano que termina en un cuerpo que no es el nuestro?

Oscar Hahn

El texto “Dentro de casa” de Iván Troncoso, está inspirado en el cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar, cuyo argumento está centrado en la cotidianidad de dos hermanos solteros que habitan una enorme casa heredada por sus padres, la que progresivamente va siendo habitada por una ruidosa presencia indefinida. Poco a poco la presencia comienza a acechar a los hermanos, desplazándolos y cercándolos en su propia casa, para finalmente expulsarlos de ella para siempre.

Iván Troncoso escribió el texto a pedido de Paula Acuña, basándose en la investigación teórica de la presente tesis, principalmente en algunos elementos ominosos freudianos, que se encontraron en el cuento de Cortázar y que en el nuevo texto, se mantuvieron y potenciaron. Esos elementos son:

1. El objeto “casa” en el cuento, responde a uno de los primeros motivos en la lista Freudiana de lo que despertaría lo Ominoso: La presencia de lo vivo en lo inerte. La casa, con su estatus de personaje vivo, es el elemento gatillador de lo ominoso al transgredir la barrera de la realidad imponiendo reglas del universo fantástico, permitiendo a un elemento carente de vida expulsar mediante una oscura y potente energía, a sus habitantes.

2. *Unheimliche*, ominoso en alemán, define lo espeluznante y angustiante; palabra que a su vez contiene su anónimo: *heimlich* que define lo confortable, íntimo, doméstico y familiar, pero también lo oculto y secreto. Siendo *un* el prefijo de negación, *unheimlich* es antónimo de la primera definición de *Heimlich* pero no de la segunda. La casa, es el mayor símbolo de familiaridad, intimidad y protección pero cuando este lugar se torna inconfortable se transforma irremediamente en ominoso: “Lo ominoso es cuando lo familiar se torna extraño” ¹⁵². En el caso del cuento, cuando la confortabilidad y la paz de la casa se subvierte, su potencial oculto, secreto y malicioso convierte lo *heimlich* en *unheimlich*.
3. En ese mismo sentido, lo ominoso toma fuerza cuando se borran los límites de la realidad y la fantasía. Es decir, cuando aparece como real algo que se tenía por fantástico. En el caso del cuento “Casa tomada”, la fuerza fantástica es clara: la casa comienza a manifestar vida al desplazar mediante ruidos o sensaciones a sus habitantes.
4. Los hermanos viven una cotidianidad apacible, encerrados en su casa, realizando día tras días, las mismas actividades rutinarias que parecieran una suerte de ritual, que evoca el otro elemento ominoso freudiano: el factor de repetición, que recuerda a procesos mecánicos. Así como también el eterno retorno que insinúa un ciclo que jamás se cierra.
5. Los hermanos sugieren la imagen de un doble. Ellos parecieran ser un ser dividido en dos. Según Freud el doble es una formación oriunda de épocas primordiales del alma ya superadas y que en aquel tiempo poseyó un sentido más benigno, sin embargo el doble ha devenido en una figura terrorífica.
6. La relación de los hermanos sugiere una extraña relación simbiótica que no requiere de mucho diálogo explícito. El personaje narrador, que es uno de los hermanos, describe esta relación como “un simple y silencioso matrimonio de hermanos (...) necesaria

¹⁵² Freud, Sigmund. Op. cit. p. 219.

clausura de la genealogía”¹⁵³. Frase que se puede leer como un eufemismo para una relación incestuosa oculta. Lo ominoso de las relaciones familiares.

Estos son estos elementos que se utilizaron para escribir un texto basado en el cuento de Cortázar, pero creando otra ficción. En “Dentro de casa” se utilizó el argumento central de dos hermanos encerrados en una casa, pero la historia se centró en una relación incestuosa entre hermano y hermana. Previo a la escritura del texto se escribió en forma de diálogos, se elaboró un argumento base que sirvió para orientar la escritura del texto y el trabajo de la directora con los actores.

El argumento base del guión, que no aparece en el texto propiamente tal, plantea que alguna vez vivieron padre y madre y los dos hermanos en la casa, pero que estos últimos, un mal día engendraron una hija que fue, por supuesto, la vergüenza de los padres, los que decidieron deshacerse de la criatura y continuar la vida con este enorme secreto familiar escondido de los rumores externos. Al poco tiempo, los hermanos en venganza de los padres, que no comprendieron su extraño amor, decidieron matarlos para tratar de vivir una vida los dos juntos y solos en la casa.

El tiempo del texto transcurre después de esto, cuando hermano y hermana habitan la casa deambulando por ella como presencias, intentando recobrar por medio de acciones cotidianas, su antigua vida. Los objetos están empolvados, estancados, aparentemente tan muertos como parecen estar los hermanos. Es entonces cuando la casa, personaje vivo y activo, comienza a arrojar antiguas voces, melodías y ruidos, que hacen que hermano y hermana recuerden los dolorosos sucesos acontecidos en la casa. El momento climático de ello, es cuando los padres bajan del segundo piso para repetir la escena trágica: la muerte de la hija recién nacida. Este hecho desencadena una discusión final, cuando por primera vez emerge, con mucha dificultad, la voz de los hermanos para discutir sobre su destino. La hermana, agotada de esa pesadilla que es su cotidianidad, propone salir de la casa, irse, descansar, suerte de metáfora de “morir en paz”, pero el hermano insiste en quedarse por siempre y defender el deseo de amarse y vivir juntos, lo que en realidad representa continuar en una suerte de transición perpetua de entre vida y muerte, en esa casa que se cae a pedazos.

¹⁵³ Cortázar, Julio. *Casa Tomada, Cuentos Completos*. Editorial Alfaguara. Buenos Aires. 1996. p 107.

Es bajo esta premisa argumental que los personajes de hermano y hermana habitan la casa como entes fantasmagóricos, pululando por ella y repitiendo un sinnúmero de acciones, en busca de recordar el secreto que se guarda tras sus paredes externas. La búsqueda de estos personajes por recordar y comprender su propia historia, hace rebrotar progresivamente durante la obra, los oscuros sucesos guardados en las entrañas de la casa, que entonces deja de ser casa, convirtiéndose en un ente viviente que acorrala a los hermanos, precipitándolos al abismo de lo secreto, de lo velado, de lo dolorosamente real. Es en ese instante cuando ellos sacan la voz en forma de diálogos y discuten si quedarse viviendo en ese infierno, o salen definitivamente de la casa. Es la hermana la que insta al hermano a salir, pero este se niega. Entonces ella abre la puerta y sale, pero a poco andar se da cuenta que no es capaz de seguir sola, entonces vuelve a entrar y de esa forma la historia insinúa un eterno retorno, la continuidad de una historia circular.

Cabe señalar, que del texto final de “Dentro de casa”, se utilizó en lo concreto algunos extractos de este, su gran mayoría diálogos que fueron grabados y que formaron parte de la banda sonora de la obra, recurso que apoyaba la idea de que la casa era quien poco a poco comenzaba a “lanzar” viejos momentos, ruidos y diálogos, para que sus habitantes, sumidos en este espacio de transición mortuoria, recordaran. La puesta en escena finalmente se montó en base al argumento de la obra, pero debido a las necesidades concretas del trabajo creativo, la mayor parte del tiempo los personajes no hablaban.

IV.3.- El Espacio: Composición de una escena ominosa

Ciertas casas, como ciertas personas, tienen, quién sabe cómo, el poder de manifestar inmediatamente su esencia maligna.

Algernon Blackwood

En “Dentro de casa” opera la premisa ominosa que es la propia definición del concepto: Cuando lo familiar se nos vuelve extraño. El hogar, entonces, deja de ser para los dos hermanos, protagonistas de la obra, el lugar confortable, íntimo y seguro, ya que al adquirir vida propia,

tornará ominoso todo dentro de él. La idea que se tiene del espacio “casa” es la del universo más próximo de una persona, es decir, define lo íntimo, familiar, conocido y confortable. Cuando este lugar se transforma en todo lo contrario, el espacio se vuelve ominoso, por el hecho de que un objeto carente de vida, posea tanto poder.

Lo primero que hay que señalar en relación a la utilización del espacio teatral es que la casa fue tratada como un organismo vivo, que respiraba, sonaba, emanaba olores, es decir, se potenciaron todos los elementos que la casa tenía en su estado natural de abandono real y concreto. La casa que se utilizó, es una vivienda de adobe, amplia y antigua, tiene dos pisos y está ubicada en el barrio Italia, en la comuna de Providencia, Santiago. Debido al paso de los años, la falta de mantención y varios terremotos, la casa muestra los signos evidentes de un deterioro importante, lo que afortunadamente favoreció a la estética de la puesta en escena. Sus colores naturales fueron la base para la creación del diseño: objetos, vestuario e iluminación, se trabajaron en relación a la paleta de colores en la que predominaban los tonos café. El cielo y las paredes de la casa tienen enormes manchas de humedad, se pueden ver superpuestas capas de pinturas antiguas y al final en las grietas, el color café del adobe. El piso de madera está roído, sucio y en alguno de los puntos de la casa, está hueco, lo que provoca el crujir de la casa. Las ventanas antiguas que dan al jardín, también están sucias y quebradas.



Vista interior de la casa. Manchas de humedad en el techo.



Entrada de la casa. Sillas que se utilizaron en la puesta en escena.

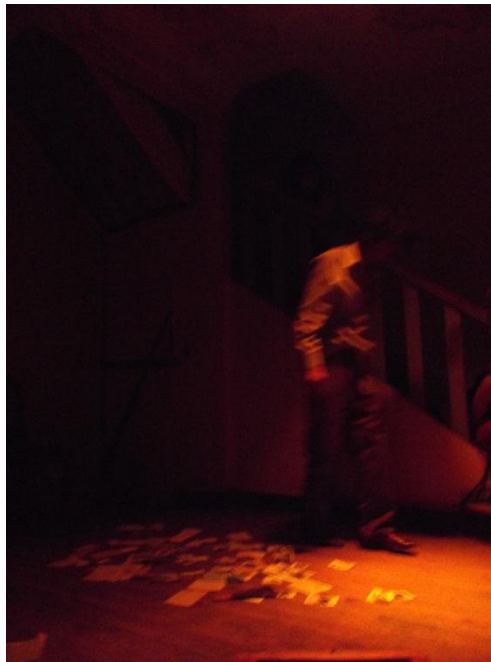


Habitación principal de la casa. Muebles que se utilizaron en la puesta en escena.

Se utilizó en la primera planta, el jardín de entrada, el corredor de entrada, living, una habitación, y la escalera. Los espectadores podían recorrer los espacios con libertad mientras acontecía la acción, situando de esta manera su mirada desde los diversos ángulos que permitía la casa, lo que pretendía subjetivizar la visión global que estos pudieran tener de la obra. Incluso

si el espectador en un momento dado decidía dejar de observar la acción, por el simple hecho de estar dentro de la casa estaba “obligado” a escuchar, oler u observar algún elemento dentro de ella que, por cierto, estaba intencionado para apoyar la acción central. La intención final de todo esto fue generar experiencias únicas y personales, que acercaran al espectador a la intimidad de la historia desde los distintos ángulos que se podía conocer de esta.

Los personajes centrales, los hermanos, cual fantasmas desmemoriados, deambulaban por los rincones de la casa reproduciendo acciones del pasado en un intento por retomar el ritmo que tenía cuando la casa y sus cuerpos no eran una ruina y estaban llenos de vida. Lentamente través de la incorporación de los objetos, los hermanos comienzan a recordar lo que olvidaron, y sobre todo, es través de la casa que constantemente arroja sonidos y recuerdos del pasado, que los hermanos van recobrando memoria sobre la historia trágica que yace oculta en tras las paredes de la casa.



Desorden del inicio.



Desorden del inicio.

En el segundo piso de la casa se situó el espacio diegético del misterio, el lugar ominoso al que se hacía referencia, pero al cual ni los personajes ni el público accedían. Era desde ese lugar que descendían los padres, cerca del final de la obra. En ese momento tomando por sorpresa al público, bajaban, entraban al dormitorio donde había una suerte de altar donde estaba la hija, y luego se la llevaban al segundo piso ante la mirada atónita de sus hijos, los hermanos. En este lugar también, estuvo instalado el instrumental sonoro y lumínico que creó los efectos que finalmente dieron la sensación de que la casa está habitada por una fuerza misteriosa. La intención era subvertir la idea del teatro como un lugar confortable y protegido en el cual se juega el rol unívoco de espectador. La idea fue propiciar situaciones utilizando estímulos de diversa índole, que hicieran que el espectador vivenciara lo inhóspito a través de esta obra.



Padres llevándose a la hija (muñeca).



Padres subiendo con la hija al segundo piso.

Todos los objetos escogidos para la puesta en escena estuvieron dotados de significados precisos y se exploraron a fondo sus potencialidades expresivas que pretendían generar la sensación de vida en lo inerte. La diseñadora Gabriela Torrejón, alumna de tercer año de diseño teatral del departamento de teatro de la Universidad de Chile fue la encargada de diseñar y seleccionar, en conjunto con la directora, La utilería y el vestuario.

Se experimentó con formas convencionales de transferir movimiento y vida, los actores manipularon los objetos de forma manual, transformándolos en distintas cosas. En el corredor de entrada se llenó de fotografías familiares, cartas, documentos legales y algunos objetos antiguos: una caja, un par de guantes, un reloj, un par de anteojos, una radio a pilas, un tejido a palillo a medio terminar, viejo y roñoso. Los personajes lentamente recogían y ordenaban las cosas, tocando, oliendo, recordando, reencontrándose con sus antiguas pertenencias.

Los pocos muebles eran parte central de la narración con su aspecto gastado y viejo; las sillas desarmadas yacían en el piso cuando el público entraba, y los actores las armaban cual rompecabezas hasta dejarlas en pie, listas para ser utilizadas por ellos y también por los espectadores que quisieran eventualmente sentarse. El tocadiscos, lleno de polvo, roto y en mal estado, era utilizado por los hermanos que evocando su antiguo lazo amoroso, bailan un vals. Hacían funcionar el aparato poniendo una fotografía de ellos encontrada en el suelo, encima del tocadiscos.



Sillas rotas al inicio de la obra.



Tocadiscos.

La cama, un somier antiguo sin colchón, se transformaba en ataúd bajo el cual, tras remover como colchas los largueros de madera atados entre sí, los hermanos se acostaban dentro y quedando inmediatamente debajo de la cama. Una vez dentro se tapaban con los largueros, sumergiéndose por completo bajo la cama, dando la lúgubre apariencia de estar sepultados. Bajo ella y entre los largueros emergían las manos de los actores recostados debajo, creando con sus manos imágenes verdaderamente cautivantes y misteriosas. Ahí operaba el elemento ominoso de los miembros independientes del cuerpo. En otro momento la cama se transformaba en mesa, entonces los actores sacaban del velador unas tacitas de té que tenían junto al polvo acumulado, rastros de su antiguo uso. Las tazas a su vez se utilizaban como teléfonos intercomunicadores, emulando a ese juguete infantil que se crea con dos vasos plásticos y una cuerda.



Habitación vista desde el living.



Cama como ataúd.



Cama como mesa.



Tazas como teléfono.

La “hija” era una muñeca plástica pintada de negro. Ésta, en el desorden inicial, cuando los personajes aún no recobran conciencia de la catástrofe que han vivido y yacen tirados en un rincón, también está olvidada junto a todos los objetos caídos de la casa. Una vez que ordenan y recomponen el lugar, la encuentran, aflorando el primer sentimiento de nostalgia y dolor. Es ahí cuando el hermano la recoge y ceremoniosamente la pone en el altar ubicado en la pieza, rodeada de santos, flores secas y un retrato de los padres.



Altar de la hija.

La escalera se utilizó con diversos usos y movimientos coreográficos. Los hermanos tenían el ímpetu de subir al segundo piso, pero en la trayectoria bajaban, arrepintiéndose por el horror que vislumbraban apenas se asomaban. La ventana del living tenía un visillo de cortina que se

utilizó para crear la imagen de “Los Amantes” de Magritte. En un momento cercano al final, cuando los padres bajaban del segundo piso, los hijos huían despavoridos al living, era ahí y a través de la puerta que une este lugar con la habitación principal, que los hermanos juntos en la ventana, observaban como los padres sacaban parsimoniosamente a la hija (muñeca negra) del altar. La madre la llevaba con los brazos extendidos, alejándola de sí, mientras el padre caminaba tras de ella. Era en ese momento cuando hermano y hermana tomaban los visillos de cortinas de la ventana y se los enrollaban en sus caras y cuello, abrazados, para mirar tras la delgada tela blanca, como se llevaban a su hija al segundo piso. El piso al que no se subía, el piso que era una metáfora de la muerte definitiva. La cita a la pintura “Los amantes” de René Magritte es clara: los dos amantes representando el amor imposible con las telas separando sus rostros, ocultando además, la vergüenza frente a la mirada castigadora de los padres. También de forma no explícita se cita la imagen de “El mes de la vendimia” que muestra muchos hombres asomándose a una ventana. Esta se utilizó como referencia cuando la hermana, acercándose a la ventana dice “Nada ven los que hablan”, refiriéndose a los rumores de los vecinos ante el incesto y los crímenes que acontecían dentro de la casa.



Hermanos hacia el segundo piso.



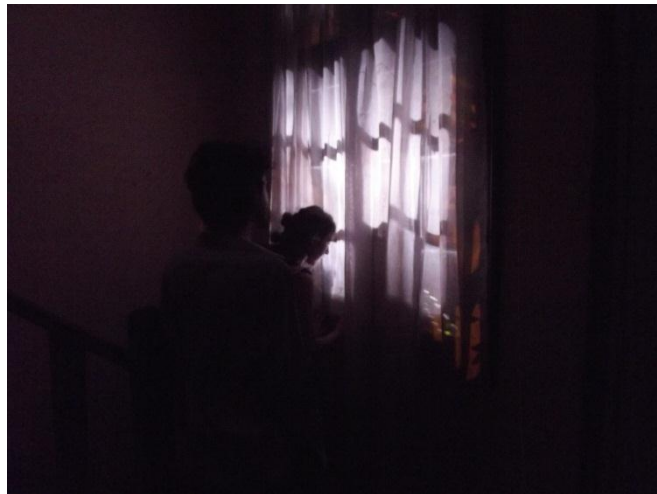
Hermanos en la escalera.



Vista escalera desde el living.



Los amantes de Magritte.



Nada ven los que afuera hablan.

La intención, al igual que con la casa, fue otorgarle vida propia a los objetos, un uso distinto al que convencionalmente se les da. Esto por momentos daba la sensación de estar en una “casa encantada”, en donde cada elemento tenía un significado profundo arraigado en la historia de los personajes, pero por sobre todo una fuerza propia que pretendía hacer recordar constantemente al público, que los objetos, las cosas hechas por el ser humano, trascienden su perecedera y fugaz vida.

IV.4.- Los actores: búsqueda del cuerpo ominoso.

Los muertos son verdaderos, como yo.

Albert Camus

Se trabajó con cuatro actores, Daniela Burgos y Pablo Dubott que interpretaron a los hermanos; Daniela Venegas y Mauricio Herrera, que interpretaron a los padres. Daniela Burgos y Pablo Dubott son actores jóvenes y sumamente delgados, lo que sin duda benefició la imagen que se pretendía dar de los hermanos. En tanto Daniela Venegas y Mauricio Herrera, que interpretaron a los padres, representan más edad por lo que frente a los dos primeros se veían más altos, gruesos y mayores. Con esa base corporal natural se construyó el resto.

El texto “Dentro de casa” propicia la lectura de que los personajes están muertos y quedaron atrapados en esa casa, una suerte de purgatorio familiar, repitiendo una y otra vez por la eternidad, la escena trágica. Para Freud es tremendamente ominosa la imagen del cuerpo lesionado o un miembro del cuerpo separado de este, porque esto recordaría a la muerte. En la búsqueda de conformar el cuerpo ominoso, se indagó en las características propias, naturales e individuales de los actores, potenciando la idea ominosa de cómo sería el cuerpo transformado en cadáver, lesionado, anómalo, en pausada y lenta descomposición. Se que buscó en esos cuerpos jóvenes y delgados, emergiera la ecuación ominosa de lo vivo que parece muerto y lo muerto que parece vivo.

La primera instrucción fue que los actores interpretaran su versión individual de la casa creando un protopersonaje. Éste debía recoger la imagen maltrecha y ruinoso de la casa, revisando cada cierto tiempo, que los hallazgos interesantes que servirían para crear el futuro personaje se correspondieran entre sí, la idea siempre fue que los hermanos crearan una estructura corporal y cualidades del movimiento similares. Luego, sobre ese trabajo base, se crearon las particularidades de cada cual. La constitución corporal, gestualidad y movimientos fragmentados, de cada personaje finalmente recordaban a procesos mecánicos. Se trabajó con la

idea de anquilosar el cuerpo, como si de un engranaje oxidado se tratara. La intención era evocar visualmente a figuras de cera, maniquíes y autómatas. También se utilizó el concepto del doble como aquel ser portador de maleficios y que es una suerte de mensajero de la muerte. Los personajes eran dobles de sí mismos, presencias que revivían de pronto en la casa que alguna vez habitaron. Como los personajes son hermanos, se potenció el parecido físico entre los dos actores, trabajando el parecido de cuerpos, rostros, gestos y voces. Se trabajó con la idea de que son dobles entre ellos: la versión masculina y femenina de un mismo ser, algo así como mellizos, o la figura del *dopellganger*.





Hermanos tendidos en el centro del living.

En esta misma lógica y siguiendo la línea estética planteada en el elemento ominoso anterior, se buscará generar en los actores una dinámica corporal sincronizada que remita a procesos mecánicos, que evoque una conexión misteriosa entre los dos seres.

La compulsión de repetición es un concepto que Freud definió para dar fundamento al impulso de los seres humanos a repetir reflejos, actos, pensamientos, sueños, juegos, escenas o situaciones desagradables incluso dolorosas. El teatro es un espacio donde se repiten escenas, pero por lo general, se intenta ocultar lo mecánico de la repetición, haciendo parecer viva y verosímil, la cadena de acontecimientos que se presentan en una obra. Acá como opción estética, está hacer todo lo contrario. Se evidenciará el proceso mecánico de la repetición, bajo la excusa de que los personajes vuelvan al sitio del suceso a reconstituir escenas del pasado que no recuerdan. Se crearán secuencias corporales que evoquen el eterno retorno de lo igual. Se experimentará deliberadamente con los ritmos que perseguirán incesantemente volver al pasado donde alguna vez todo estuvo vivo, desde el presente, donde la casa y los personajes son hoy cadáveres.

Gabriela Torrejón trabajó los vestuarios y maquillajes, buscando la imagen de estar encostradas al cuerpo, los personajes de esta manera recordaban a muñecos de trapo. La idea fue

buscar la desintegración de la identidad a partir de la objetualización y degradación de la imagen de ser humano. Se trabajó con la idea de que si la casa adquiriera una forma humana, sería la de estos personajes. La base del maquillaje se trabajó con látex, con esto se hicieron algo así como costras en la piel que luego se maquillaban. Se creó un vestuario que, en superposición con los rincones de la casa, el actor se mimetizara con la casa. Las texturas escogidas fueron: vendajes, telas y yeso, materiales que se utilizan en la construcción de una casa. Lanas, tejidos a palillo. Los colores que se utilizaron para la confección del vestuario y maquillaje fueron los mismos de la paleta de colores de la casa, tonos café, celeste, rosa pálido, verde agua, crema, óxido. Los vestuarios de los padres eran ropas que evocaban tiempos antiguos, eran elegantes y negras, como de luto.



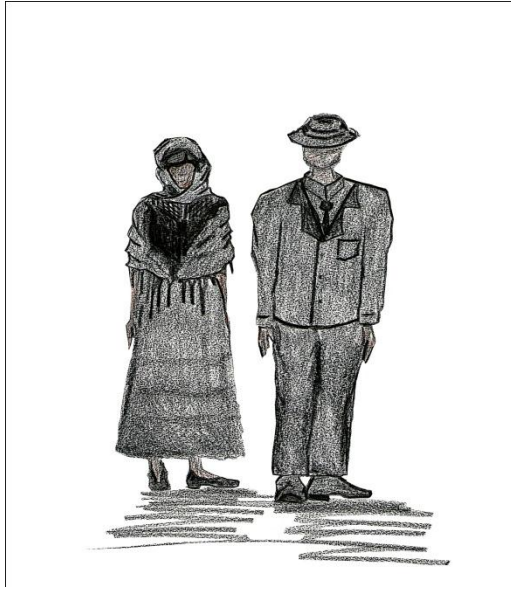
Imagen de referencia basada en la textura de la casa para crear vestuario y maquillajes.



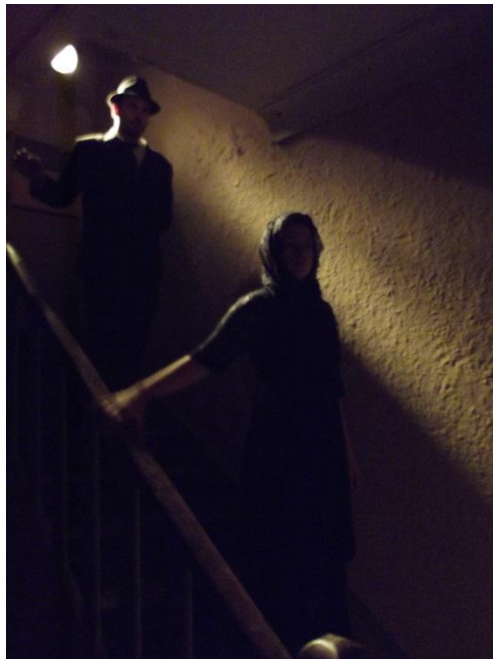
Boceto de vestuario de los hermanos, diseño de Gabriela Torrejón.



Vestuario final de los hermanos.



Boceto de vestuario de los padres, diseño de Gabriela Torrejón.



Vestuario final de los padres

IV.5.- Las Atmósferas: soluciones técnicas para la atmósfera ominosa.

Cuando estamos solos poblamos el vacío de fantasmas.

Guy de Maupassant

“El animismo es la creencia que atribuye vida anímica y poderosa a objetos de la naturaleza. Creencia en la existencia de espíritus que animan las cosas”¹⁵⁴. En esa línea se buscó crear dispositivos que hicieran parecer a la casa estar viva. Las soluciones técnicas fueron muy importantes en este proyecto y su tarea fue la de crear una atmósfera ominosa dinámica, en la que constantemente este fenómeno apareciera y desapareciera. Esto se logró a través del tratamiento de los espacios, los objetos, el sonido, la iluminación, etc.

Según Hal Foster, teórico investigador de lo ominoso “Lo real, lo imaginario, el pasado y el futuro confluyen únicamente en la experiencia de lo siniestro y lo que allí está en juego es la muerte”.¹⁵⁵ La presente investigación partió desde esa premisa queriendo borrar los límites entre lo real e imaginado, el pasado y el futuro, fundiendo en un espacio poético el problema de la vida y la muerte. Este espacio en concreto era la casa. Se persiguió trabajar en la puesta en escena de manera global con la idea de generar atmósferas oníricas, que recordaran a estados difusos provocados por la demencia senil, la locura, los trances, la droga, el alcohol, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado.

Desde el punto de vista lumínico, se trabajó un diseño que permitió jugar con el concepto ominoso de fantasmagoría, hacer aparecer y desaparecer, velar y develar, quitándole el derecho de “ver” al espectador, enfatizando de este modo, las sensaciones sonoras, lumínicas, de temperatura, de tacto, para de esta forma enfrentarlos a ese remoto espacio en que lo ominoso pudiera emerger.

¹⁵⁴ Nota aclaratoria: definición de la Rae.

¹⁵⁵ Foster, Hal. Op Cit. p.21

Por trabajar en un escenario delimitado por los márgenes de la casa, la idea de Iván Troncoso, diseñador de iluminación de Teatro Incunable, fue intervenir con conceptos lumínicos propios de un inmueble, que ayudaran a la formación de una atmósfera particular de la ficción expuesta y que potenciaran el estado de abandono de la casa, para ello se recurrió a lámparas que dialogaran coherentemente con la estética de la casa y la puesta en escena. Se pretendió a través de la iluminación develar el cadáver, el estado puro de una construcción que se deja ver, acaso sesgada o de reojo, propiciando el vértigo y generando la sensación de movimiento. La temperatura de color tendió a la gama cálida, tonalidades de ámbar que permitieron la vibración del pigmento sepia, escala de grises en densidad neutral, pigmento chocolate y oro azteca.



Iván Troncoso instalando el instrumental lumínico.



Iluminación externa vista desde dentro de la casa.



Iluminación interior apreciada desde el exterior de la casa.

El uso del instrumental lumínico de carácter teatral fue disimulado en lugares propicios de la casa para ello, la idea era no alterar la inmersión del espectador en el terreno absoluto de la ficción. Se utilizó una luz externa instalada en el patio que entraba por las ventanas de la casa en algunos momentos. Estos eran 6 focos par 56. También se iluminó la escalera hacia abajo con 2 par 56. Para el interior, corredor, habitación y living, se planteó el uso de baterías de ampollas dicróicas de 50 Watts atenuadas y de flujo reducido, proyectores elipsoidales de 19° para algunos recortes puntuales y focos par 36 para acentuar algunos objetos. También se utilizó una lámpara de apoyo que los actores encendían en la habitación y un altar iluminado con focos dicróicos.

El sonido fue muy importante porque la casa, al ser un organismo vivo, debía decir, sonar, a partir del silencio de su estado abandonado. Finalmente es la casa quién obliga a sus habitantes a enfrentarse con el horror de su historia. Jorge Fortune, músico e ingeniero acústico integrante de Teatro Incunable planteó la creación de una banda sonora original para la puesta en escena que contara con una banda de ruidos base y un tema central.

En términos estrictamente musicales trabajó en tonalidades menores y disminuidas que propiciaran una atmósfera acorde con la puesta en escena. Se trabajó sobre la idea de *leit motiv* o motivo principal, es decir una melodía central registrada en distintos timbres y tempos durante el transcurso de la puesta en escena. La banda sonora dialogaba directamente con la tensión creciente de la puesta en escena, provocando, a través de atisbos o guiños con la atonalidad, la sensación de incertidumbre e intranquilidad.

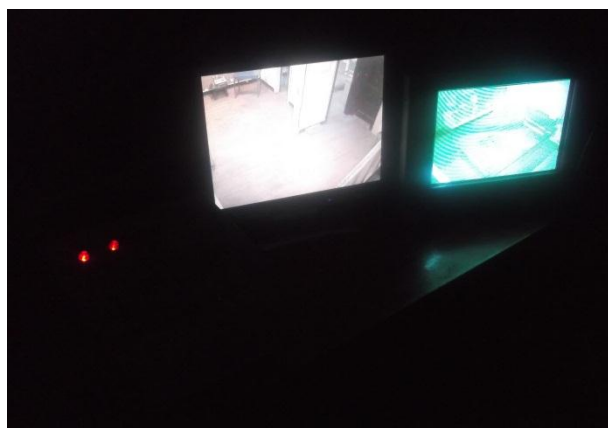
Asociada y complementando esta banda sonora original se creó una banda de ruido que contribuya a la diégesis de la ficción. Para ello se propuso la implementación de un sistema de múltiples cajas acústicas independientes, ocultas al espectador, que otorgaran direccionamiento, espacialidad e intensidad ascendente a la banda de ruido, contribuyendo así a la sensación de ominosidad en la que todos los elementos técnicos y escénicos dialogaban. Entre estos sonidos están los propios que emergen de la casa amplificadas: Crujir de madera, sonar de pisadas en el piso superior, puertas y ventanas que se abren, entre otros. Además, y como una forma de resolver los diálogos entre los personajes, se grabaron algunos de estos que sobre todo desde el

inicio a la mitad de la obra, se oían como viejos susurros de la casa. Esos textos fueron escogidos del texto original dentro de casa, algunos de los cuales se pueden leer en los anexos.

Debido a que gran parte del tiempo la obra transcurría en silencio, lo que desde luego se presentó como una dificultad para ejecutar la operación técnica, se decidió que todo el instrumental técnico, consolas de iluminación, audio y computador, se ubicarían en el segundo piso de la casa. Se instalaron además cámaras de seguridad en el primer piso, mientras que en el segundo los técnicos a través de monitores observaban la obra, de esta manera podían ejecutar sin problemas las luces y el sonido.



Jorge Fortune instalando cajas de audio bajo la mesa.



Monitores en segundo piso con imagen de cámaras instaladas en primer piso.

Esos detalles hicieron de “Dentro de casa” una experiencia teatral más cercana a la performance. Desde que entraba, el espectador no podía si no estar inmerso en la ominosidad de la propuesta. Los efectos técnicos fueron muy cuidados y por el solo hecho que los espectadores pudieran recorrer la casa y los personajes se pasearan entre medio de ellos, incluso, interactuaran con ellos, hizo que esta puesta en escena fuera una especie de instalación teatral. El público entraba a esta especie de caja de resonancia en la cual estaba absolutamente implicado.

En ese sentido, y para finalizar este capítulo cabe hacer una reflexión autocrítica. Si bien, el proceso creativo se puede resumir como bastante exitoso, en tanto logró aplicar en escena el material recabado haciendo los más diversos cruces, hubo algunos elementos que se pasaron por alto en esta investigación y que vale la pena mencionar, para tener en cuenta en una futura investigación. Lo primero es decir que, en relación a la investigación teórica, se excluyeron varios ejemplos de la historia del arte en los que se constata de alguna u otra forma, la presencia de lo ominoso. Esto fue debido al criterio de selección que se centró en el siglo XIX y XX, y a la selección temática que consideró a las expresiones artísticas y estéticas más cercanas y atractivas para esta investigación, con la intención de ser aplicadas de alguna forma, en la puesta en escena. Lo anterior no quiere decir de modo alguno, que el proceso de investigación esté cerrado y no se pueda considerar a otras estéticas como herederas de lo ominoso.

La segunda reflexión autocrítica, va en la línea del resultado final de la puesta en escena, la que, sin tenerlo previsto de ante mano, compartió en alguna medida, el lenguaje de la *performance*. El hecho de que la obra aconteciera en un espacio real, estando el público involucrado y sobre todo, que el final fuera abierto, fueron elementos claramente performáticos que no fueron explorados hasta sus últimas consecuencias. Ejemplo de ello era que una vez concluida la función, los espectadores eran incitados a salir cuando se abría la puerta de la casa, sin embargo, después de eso, los actores no salían a saludar, se quedaban en la misma posición del inicio, insinuando un eterno ciclo circular. Una vez que todos estaban afuera, la puerta se cerraba con los personajes encerrados, dentro de casa.

Esto se concluyó con la etapa de investigación teórica cerrada y en el final proceso creativo. En ese sentido, cabe señalar que se pudo haber indagado en los aspectos teóricos y técnicos de la

performace, que sin duda hubieran aportado una mirada más certera y mayores herramientas para abordar un proceso como el que terminó siendo este.



Vista exterior de la casa

CONCLUSIONES

Al finalizar, lo primero que se concluye es no solo se puede reflexionar en torno a varias ideas expuestas en esta investigación, sino que además es posible plantear nuevas interrogantes que surgieron de este apasionante tema. En ese sentido, lo primero que habría que decir, es que efectivamente es posible extrapolar un concepto de otra área de estudio al arte y en este caso específico, ver de qué manera opera en lo concreto, un concepto psicoanalítico en el teatro. Efectivamente fue posible indagar en Lo ominoso, estableciendo las relaciones específicas entre este concepto y algunas estéticas; y que al hacer confluír distintas visiones pesquisadas en la historia del arte, arrojó una tentativa genealógica de lo ominoso. Esta genealogía sirvió a su vez, de base teórica para una posible poética, que por ahora tiene su primer intento en una puesta en escena.

Como ya se ha dicho, ya fuera por las temáticas, o por la forma de desplegar los lenguajes escénicos, siempre la preocupación de la autora de esta tesis ha bordeado Lo ominoso. De tal manera que cuando se estudió el concepto y su trayecto en la historia del arte, se puede pudo comprender el lugar desde donde se sitúa el pensamiento estético de los referentes de la compañía Teatro Incunable. Es interesante constatar, a lo largo de la presente investigación, como los nombres se repiten y las poéticas y las estéticas de cada cual, solo son posibles con el estudio de los que los anteceden en esta preocupación. La mayoría de los creadores aquí mencionados, se citan, se admiran y se interpelan unos a otros entre sí.

Lo que define para Freud el efecto de Lo ominoso, es que es ante todo, una experiencia subjetiva, una sensación oscura que aparece y se oculta. Si bien puede ser creada en la puesta en escena a partir del trabajo de los actores, el espacio y las atmósferas, acontece únicamente en el interior de cada espectador. Lo ominoso para que se perciba como tal, depende de la biografía personal. En ese sentido resultó un enorme desafío desde el punto de vista de la puesta en escena, intentar elaborar una materialidad ominosa que evocara este sentimiento de manera constante en el público. A partir de los comentarios de la comisión evaluadora y el público

asistente, se concluye que la sensación ominosa en “Dentro de casa”, se logró la mayoría del tiempo, debido principalmente al acierto en la elección de la casa y la puesta en valor de su inhóspito aspecto.

De nada sirve para una estética como esta, desde el punto de vista de la recepción, que el público se encuentre ajeno al universo propuesto; éste debe sentirse parte del espectáculo vivenciándolo como una experiencia activa en la que está irremediamente inmerso. Para evocar lo ominoso en una puesta en escena, es preciso involucrar al espectador absolutamente, envolverlo en sensaciones, enfrentarlo a su individualidad. Es por eso que el dejar signos, datos inconclusos y cabos sueltos en el trayecto de la casa, ayudó a que él mismo construyera una historia individual, que estuviera basada, más que en el argumento propiamente tal, en las sensaciones y recuerdos que esta experiencia le procuraba. La posibilidad de que recorriera de forma libre el espacio, hizo que sin duda cada espectador se sintiera único, y aunque estuviera rodeado de personas, se sintiera en soledad. El espectador de “Dentro de casa” tuvo la posibilidad no muy recurrente en el teatro, de situar la perspectiva de su propia mirada, es decir, tuvo la posibilidad de construir y significar dentro de sí mismo Lo ominoso.

Es por todo lo anteriormente descrito, que esta tesis pareciera ser el principio de una indagación más amplia, que se inicia aquí con un estudio estético de lo ominoso, definiendo por sobre todo, los elementos que despertarían la sensación, para que puedan ser creados en una puesta en escena. Surge partir de la presente tesis, la necesidad de generar una nueva investigación de lo ominoso, pero analizado desde el punto de vista del fenómeno de la recepción, utilizando el amplio material del campo de la psicología y en arte, en torno a la percepción audiovisual.

La mayor certeza que persistirá, sin duda, luego de este largo proceso investigación y de creación, es que el teatro, pese al sino individualista de estos tiempos, sigue siendo un espacio privilegiado de encuentro y de reflexión en torno a los grandes problemas de la humanidad, que observados en retrospectiva, siguen siendo los mismos. Lo ominoso está al centro de esta problemática, puesto que es la expresión psicológica y física, del sujeto en frente a sus miedos. Miedo a un mundo que es su hogar, al que sin embargo enfrenta constantemente en su propio detrimento; miedo a los otros que, aun siendo sus iguales, hace daño constantemente; miedo a sí mismo, al misterio de su propia existencia y al inevitable fin de ésta.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO, ANA. [En línea] < <http://saquenunapluma.wordpress.com/2010/05/27/el-objeto-de-las-vanguardias-del-siglo-xx-en-el-teatro-argentino-de-la-post-dictadura-por-ana-alvarado-fundadora-junto-a-daniel-veronese-de-el-periferico-de-objetos/>>

APOLLINAIRE, GUILLEAUME. Las tetas de tiresías. Apuntes de estudio Poéticas contemporáneas II. Universidad de Barcelona. 2001.

BACHELARD, GASTÓN. La poética del Espacio. Fondo de cultura económica. México D.F. 2009.

BEGUÍN, ALBERT. El Alma Romántica y El Sueño. Ciudad de México. Editorial Lengua y Estudios Literarios. 1996.

BURGOS, JUAN CLAUDIO. Construcción de un discurso trágico contemporáneo. El trabajo performativo de Angélica Liddell. Revista Apuntes. Pontificia Universidad Católica de Chile. N°130. Santiago de Chile

BURKE, EDMUND. Indagación filosófica sobre el origen de las ideas de lo sublime y lo bello. Madrid Editorial Alianza. 2005. CONDE, ANA. Lo siniestro enrocado a la palabra: Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de lo siniestro de Freud. Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid. 2006.

CORTÁZAR, JULIO. Casa Tomada, Cuentos Completos. Editorial Alfaguara. Buenos Aires. 1996.

DEL CONDE, TERESA. El destino, el trabajo y la muerte. Notas interpretativas sobre algunas obras de Maurice Maeterlinck. Artículo Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.

DUBATTI, JORGE. El convivio teatral. Editoria Atuel. Buenos Aires. 2003.

DUBATTI, JORGE. en Veronese, Daniel. La deriva. Adriana Hidalgo. Editora. Buenos Aires. 2000.

ECO, UMBERTO. La historia de la Fealdad. Barcelona. Lumen. 2007.

ESCUADERO, CARLOS. La concepción Kantiana de lo sublime matemático en la “Analítica de lo sublime” De la crítica del Juicio. [En línea] <http://filosofiyotrasyerbas.blogspot.com>]

FOSTER, HAL. Belleza Compulsiva. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. 2008.

- FREUD, SIGMUND. Obras completas. Madrid. Editorial Amorrortu. 1976. Volumen 17.
- GIUNTA, ANDREA en prólogo. Virilio, Paul. El procedimiento del silencio. Editorial Paidós. Buenos Aires. 2001.
- HOFFMAN, E.T.A. El Hombre de Arena España. Editorial Valdemar. 2007.
- HU KLINGSÖHR-LEROY, CATHRIN. Surrealismo. Colonia. Editorial Taschen. 2009.
- HUGO, VÍCTOR. Prólogo de Cromwell. Madrid. Simancas ediciones. 2009.
- JUNG, CARL GUSTAV. La dinámica de lo inconsciente. Sincronicidad como principio de conexiones acausales. 433. Madrid. Editorial Trotta.
- KANT, IMMANUEL. La crítica del juicio. Madrid. Editorial Austral. 2007.
- KANT, IMMANUEL. Textos Estéticos. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Santiago. Editorial Andrés Bello. 1983. p.21
- KANTOR, TADEUSZ. El Teatro de la Muerte. Ediciones de la flor. Buenos Aires. 2004.
- KRISTEVA, JULIA. Los poderes de la perversión. México. D.F. Ediciones Siglo XXI. 2006. p.13.
- LABEUR, PAULAY CILENTO LAURA. Los autómatas románticos [Soporte en línea] <<http://www.ficciones.com.ar/Critica/poe.htm>>
- LIDDELL, ANGÉLICA. [En línea] <http://revistametal.com/media/i14-7-angelica-liddell.html>
- LIDDELL, ANGÉLICA. Hysterica Passio. EN acotaciones, revista de investigación teatral, N°12, enero-junio. 2004. Editorial Fundamentos. Madrid
- LIDDELL, ANGÉLICA. [En línea] http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/26009/Angelica_Liddell
- MAETERLINCK, MAURICE. Introducción a une psychologie des songes et autres récits (1886-1896)., Bruselas. Ed. De Stefen Gross Labor. 1985.
- MARZO, J.L. La ruina o la estética del tiempo. Revista Universitas. 1989. Universidad de Barcelona. N° 2-3,
- MEURIS, JACQUES. Magritte. Editorial Taschen. Madrid. 2007.
- MICHELI, MARIO. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza Editorial. Madrid. 2000.
- MILNER, MAX. Fantasmagoría. Ciudad de Méxic. Fondo de Cultura Económica. 1990.
- RILKE, RAINER MARÍA. Elegías de duino. Madrid. Ediciones Cátedra. 1993.
- ROSENZVAIG, MARCOS. El teatro de Tadeusz Kantor, el uno y el otro. Editorial Leviatán. Buenos Aires. 1995.

SUÁREZ, RAMÓN. Actualidad de Maeterlinck. Revista chilena de literatura. 1982. Santiago. N°20

TRÍAS, EUGENIO. Lo bello y lo siniestro. Barcelona. Editorial Ariel. 1986

VASQUEZ, ADOLFO. Lo abyecto y monstruoso del arte de vanguardia [En línea] en: <<http://www.almargen.net/5-06-hn1.html>

ZOLÁ, EMILE. El naturalismo. Península. Barcelona. 1989.

ANEXOS

1.- Texto *Dentro de casa* de Iván Troncoso.

DENTRO DE CASA (PERMANECE)

Iván Troncoso Andersen

UNO: Tocan a la puerta.

DOS: No.

UNO: Golpes a la puerta.

DOS: No lo creo.

UNO: Tal vez no de la puerta. No de esa puerta.

DOS: Tal vez. Aun así, no abriré.

UNO: No abras. No abras a un vendedor.

DOS: O a uno que pide.

UNO: Hay que dar.

DOS: Hay que dar, pero no a estas horas. Estas son horas para estar en el hogar, no en la calle.

UNO: No con este clima.

DOS: No. Abrimos esa puerta y la casa se enfría, mis sellos se vuelan y tus madejas ruedan.

UNO: No lo hagas por favor.

DOS: No lo hago. No con este clima. No con estos sellos.

UNO: ¿Te los trajo el abogado?

DOS: Sí.

UNO: ¿Él es bueno?

DOS: Goza de una bondad bien remunerada.

UNO: Aun cuando te entregue dinero y no reciba.

DOS: Insistes. Te lo explicaré otra vez.

UNO: Explicar nada. Entiendo todo.

DOS: Sí, ya no eres una niña.

UNO: No.

DOS: Sin enojos por favor, ya ves cómo le cambia el gusto al té cuando te enojas. (HACER TÉ)

UNO: Nunca te enojas.

DOS: Trato.

UNO: Igual trato. No lo logro.

DOS: Es perfectamente normal enojarse.

UNO: ¿Entonces porque tratas de no hacerlo?

DOS: ¿Aún te queda de la receta del doctor Cruz?

UNO: Sí. ¿Necesitas?

DOS: No yo.

UNO: Veo lo que haces.

DOS: Los sellos son perfectos. Me pasaría la vida en esto.

UNO: No. Veo lo que haces conmigo. No soy una niña.

DOS: Te cuido.

UNO: Me cuidas como la enferma que no soy.

DOS: No enferma, frágil.

UNO: El encierro me tiene así.

DOS: Eres libre de hacer lo que quieras. Ya no eres una niña.

UNO: Pero si abro la puerta el frío entra, tus sellos se vuelan y mis madejas ruedan.

DOS: Robas mi frase.

UNO: Hace frío.

DOS: Afuera sí.

UNO: Adentro.

DOS: Es la época del año con clima inestable. Yo lo encuentro agradable. Abrígate.

UNO: Hace frío pero está agradable. Es agradable acá dentro. No estoy de ánimo para climas inestables.

DOS: Tampoco aconsejable.

UNO: ¿Quién lo dice?

DOS: Doctor Cruz.

UNO: Y lo que Cruz dice es ley.

DOS: Yo no soy un Cruz, tú tampoco. Si lo fuéramos podríamos aconsejarnos sin necesidad de un Cruz.

UNO: Sería perfecto.

DOS: Entretenido.

UNO: Iríamos de hogar en hogar repartiendo consejos y recetas.

DOS: Eso no lo es.

UNO: ¿Entretenido o perfecto?

DOS: Ambos. Ir molestando a deshoras, entrar en los hogares con el frío. Ser entonces sinónimo de frío. Ni entretenido ni perfecto.

UNO: Ser doctor no lo es. Cuando un Cruz entra a este hogar no desordena sellos ni madejas.

DOS: Cuando un Cruz entra a este hogar tus frazadas te protegen del frío que le acompaña.

UNO: No es actitud de enfermo recibir a un doctor en pie.

DOS: Cierto.

UNO: Como si acaso no me levantara. Si ahora mismo entrara un Cruz le recibiría como domingo en la mañana.

DOS: Domingo en la mañana no me parece propicio para visitas.

UNO: Sí para la misa.

DOS: Tú siempre vas vestida para la misa, querida.

UNO: Lo tomaré como un cumplido.

DOS: Lo es. Por desgracia viene de la boca de un hermano y no de un Cruz.

UNO: No hay desgracia, no ocupes esas palabras. Y no es lo que piensas.

DOS: Pediré sus pretensiones por escrito.

UNO: Anticuado. No se estila.

DOS: No quiero saber qué es lo que se estila. Eres mi hermana y debo protegerte.

UNO: ¿Protegerme de un Cruz?

DOS: Difícil. Sí y no debo contestar.

UNO: Astuto.

DOS: Defiéndome. (SERVIR TÉ)

UNO: Dudo que un Cruz se fije en una mujer tan frágil y reservada.

DOS: Tan reservada no.

UNO: Tan de su casa.

DOS: Bello. Un Cruz se lo pierde. Problemas tiene el que busca una mujer que no sea frágil, reservada o de su casa. Nos queda el abogado.

UNO: ¿Un González-Ballesteros? Protégeme de él, te lo pido.

DOS: Es buena gente.

UNO: De ojos perversos. Además no sé bien si es uno o dos.

DOS: Ojos cansados. Un apellido largo. Por dentro no sé cuántos viven. Por dentro no sé cuántos vivimos.

UNO: Dale un descanso entonces. A todos los que ahí estén.

DOS: No soy su jefe. El dinero lo es.

UNO: El nuestro.

DOS: En parte sí. En parte el dinero de los otros.

UNO: No somos los únicos a los que atormenta.

DOS: Ayuda. No somos los únicos a los que ayuda. Tormento sería tener que encargarnos nosotros de esos asuntos.

UNO: Yo podría.

DOS: Un González-Ballesteros diciendo que podría tejer como tú.

UNO: Imposible. Fueren los que fueren ahí dentro.

DOS: Exacto.

UNO: Admite que hay miles de cosas de las que podría yo encargarme.

DOS: No tienes necesidad. Miles de mujeres peleándose horas extras en frías jornadas para tener un poco más de tiempo para tejer. Agradece tu suerte.

UNO: Agradezco.

DOS: A los padres.

UNO: A los padres. Su herencia nos mantiene bien, me abrume sólo la pereza.

DOS: La pereza es la felicidad. Rebelarse a ella es. Rebelarse a ella es rebelarse a los padres. Al esfuerzo de los padres. Rebelarse a ella es rebelarse al esfuerzo de los padres por proveernos la felicidad.

UNO: Agradecida estoy de los padres. Del esfuerzo y la felicidad. ¿Dónde dormían los padres?

DOS: En su dormitorio.

UNO: En el segundo piso.

DOS: En su dormitorio del segundo piso.

UNO: Nunca subo al segundo piso.

DOS: Es mucho más frío que este piso. Sube una vez se instale bien la primavera.

UNO: A veces los escucho dormir allá arriba.

DOS: Nostalgia.

UNO: No. Sin nostalgia. A veces los escucho realmente.

DOS: La memoria es un puzle.

UNO: No es sueño o sugestión. Es real.

DOS: Sube cuando los escuches.

UNO: No hasta instalada la primavera. Suficiente con el frío de este piso. Es la voz de los padres la que no escucho.

DOS: Ya no están.

UNO: En mi memoria no la escucho. ¿Cómo era?

DOS: La de ella, la tuya. La de él, la mía.

UNO: No. La tuya y la mía son tuya y mía.

DOS: Genética.

UNO: No. Es otra la voz que no escucho.

DOS: No es la mía.

UNO: No es la mía.

DOS: ¿Y en los sueños?

UNO: Más sabes tú que yo de mis sueños.

DOS: No desde que un Cruz acertara con la receta. No más.

UNO: Un misterio. Cómo saber lo que hace una dormida.

DOS: Dormir.

UNO: Dormir no. Nada tiene que ver con dormir.

DOS: Dormir sí. Descansar sí. Créeme. He velado tu sueño.

UNO: No lo hagas te lo pido. Da miedo.

DOS: Velar sueño es sólo forma de decirlo.

UNO: Decir qué.

DOS: Querer. Velar sueño es querer.

UNO: Velo tu sueño yo también.

DOS: Lo sé.

(RUIDO EN LA COCINA. ELLA MIRA HACIA. ÉL LA MIRA A ELLA)

DOS: Nada. Es nada.

UNO: Hay alguien ahí.

DOS: Un plato que se acomoda en la alacena.

UNO: Yo acomodo los platos en la alacena.

DOS: Entonces ¿Qué es? Dímelo tú.

UNO: Decir. No me atrevo a decir. Es la palabra la que me paraliza. Esa palabra.

DOS: Tranquila. Está todo bien. Está todo en su lugar. Un ruido nada más. Mas no una palabra.

UNO: No te paralices tú.

DOS: No. Ni por ruidos o palabras.

UNO: Tenso. Lo noto.

DOS: Notar nada. Te acompañaré a la cocina y luego a tu cama.

UNO: No. Cierra la puerta de la cocina. No te pido más.

DOS: Lo haré. Querer hablar de la palabra no es querer.

UNO: No. Quiero tejer.

DOS: Bien. Es hora ya de tu receta.

UNO: Sí. ¿Traerás agua?

DOS: Agua. Sí.

(VA HACIA COCINA. RUIDO AUMENTA. NO ENTRA. CIERRA PUERTA. VUELVE SIN AGUA)

UNO: Ya no tenemos agua.

DOS: Tenemos. Esperemos. Tú a tu tejido, yo a mis sellos.

UNO: ¿Llamar a un Cruz?

DOS: No. Llamar a nadie. Yo velo tu sueño. Llamaré yo.

UNO: Tejeré nuevas pantuflas. (VA A DORMITORIO. SE ACUESTA)

DOS: Y un chal.

UNO: Nuevas pantuflas y nuevo chal. Necesitaré más lana.

DOS: Deshaciendo viejos chales y pantuflas.

UNO: Lana vieja.

DOS: Viejo el chal, vieja la pantufla. Lana es lana.

UNO: Sólo por placer. Llamarás tú y pedirás lana nueva.

DOS: Sí.

UNO: Y más sellos.

DOS: Más sellos.

UNO: O pedir deshacer sellos para formar nuevos tal vez.

DOS: Entiendo.

UNO: Gracias.

DOS: Deshacer nada. Llamaré yo más antes que y pediré lana nueva.

UNO: Sí. Espero funcione el aparato.

DOS: Funciona.

UNO: No suena.

DOS: Nadie llama del otro lado. Llamo yo a un Cruz y a un González-Ballesteros.

UNO: Es un mundo muy pequeño.

DOS: Necesitamos poco.

UNO: Necesitamos un aparato.

DOS: Lo tenemos.

UNO: Entonces llamaré yo a un Cruz y le pediré receta.

DOS: A deshoras no contesta.

UNO: A deshoras no funciona.

DOS: A deshoras no.

UNO: No llamaré. Tranquilo.

DOS: Estoy. Diviértete.

UNO: No. Diviértome tejiendo. Necesito poco en mi pequeño mundo.

DOS: Sin embargo.

UNO: Molesto. Es juego. Juego un juego.

DOS: Juegos son juegos de niñas.

UNO: Tal vez. Di niñas pero no esa palabra.

DOS: ¿Juegas?

UNO: Me callo. No sé. No me acuerdo.

DOS: No sabe. No se acuerda. No juega.

UNO: Diviértome tejiendo. Hasta que me canso.

DOS: Descansa. Mañana será más plácido el día.

UNO: ¿Y su víspera?

DOS: Su víspera un juego de niñas.

UNO: De niñas. (DUERME Y RUIDOS AUMENTAN)

(ÉL VA A APARATO LO LEVANTA Y LLEVA A SU OIDO. SE QUEDA ASÍ. ELLA HABLA Y ÉL VA A SU DORMITORIO. JUNTA LA PUERTA Y VUELVE A SENTARSE)

(ESCENA DEL INCONSCIENTE QUE HABLA A TRAVÉS DE UNO)

(POSIBLE MONÓLOGO DE DOS)

(REVISAR CORTE)

(ELLA APARECE DETRÁS DE SU PUERTA Y LO MIRA. LUEGO VUELVE A SU CAMA. EL ENTRA A SU PIEZA, ENTRA EN LA OSCURIDAD)

DOS: (ÉL EN EL APARATO. DISCA. NO HABLA)

UNO: Podría dormir meses enteros. (ELLA SALIENDO DE SU HABITACIÓN)

DOS: Nada lo impide.

UNO: No es bueno.

DOS: No es malo.

UNO: Lo que no es bueno es malo. Lo que no es malo es bueno.

DOS: Dormir está entre medio.

UNO: ¿Dónde está no dormir?

DOS: Rodeando todo lo otro.

UNO: ¿Vivir?

DOS: Aplastando todas las anteriores.

UNO: ¿Morir?

DOS: Soportando todas las anteriores.

UNO: En la tierra.

DOS: Magro suelo. Los padres están en él.

UNO: Y nosotros árboles enraizados en esa misma tierra.

DOS: Bella forma de verlo. Poesías.

UNO: El árbol del poema no es bello.

DOS: ¿Lo dices por mí?

UNO: Tú eres yo. Yo soy tú. Lo digo por nosotros.

DOS: Feos acaso.

UNO: Infinitamente. Aplastados con furia por la belleza.

DOS: Entonces tú eres tú y yo soy yo. No confundas por lo feo que tienes en frente. Eres bella.

UNO: Yo soy todo lo feo que tengo en frente.

DOS: No.

UNO: Entonces feos no. Dime la otra palabra.

DOS: ¿Cuál?

UNO: La que define este pequeño mundo.

DOS: No la conozco.

UNO: Sin embargo pronuncias belleza más de lo que bebes agua. Entonces bellos no. Inventas.

DOS: Entonces bellos no. Lo que tú digas.

UNO: Así no. No hallarás el lado que buscas.

DOS: La esquina del círculo.

UNO: Yo soy.

DOS: ¿Y yo?

UNO: La punta de la estrella.

DOS: ¿Cuál de todas?

UNO: La que apunta hacia abajo.

DOS: No creo. Sólo colecciono sellos. Nada más.

UNO: Coleccionar sellos es mala forma de querer ser otro. Has estado ocupado en tus sellos por miles de años y así te va.

DOS: Milenario como el conde vampiro aquel.

UNO: No, no un amor así. Sí, la misma sangre.

DOS: No sabes lo que dices.

UNO: No sabes lo que pienso. De ti.

DOS: Te prepararé una taza de té.

UNO: No. No se entra ahí. No más té. No más agua. Muchas tazas y nunca me han hecho bien. Las preparas para que deje de y no quiero dejar de.

DOS: Te enveneno.

UNO: Tratas. Aquí estoy.

DOS: Trato mal. Pésimo en ello.

UNO: Sí.

DOS: Agua para el té en el segundo piso. Té con aroma guardas en tus cajones.

UNO: Todo se guarda en cajones.

DOS: ¿Azúcar?

UNO: No. Amargo. Todo amargo dentro de cajones. Siempre.

DOS: Té sin azúcar.

UNO: Con veneno. Para ti.

DOS: No es veneno el disuelto en agua fría. Entro ahí por agua hirviendo ahora.

UNO: Sí. Entrar ahí o el veneno o lo que habita ahí o el agua hirviendo. Querer ver lo que el agua hirviendo hace en tu piel.

DOS: Un mapa. Teje un cuadrado perfecto para ponerlo dentro.

UNO: No sabes lo que dices.

DOS: Sé lo que piensas. De mí.

UNO: Té frío y amargo. Que sea.

DOS: Que sea. Más.

UNO: Ve. Te espero con el té.

(ELLA VA A DORMITORIO. ÉL SE DISPONE A SUBIR. MADEJAS DE LANA CAEN POR LA ESCALERA)

DOS: Ya no se sube. Ya no se entra ahí.

UNO: Al menos todavía luz.

DOS: Saldremos.

UNO: No. Antes usa el aparato. Un Cruz. Un González-Ballesteros.

DOS: Ya no hay un Cruz. No un aparato.

UNO: Ya no un González-Ballesteros.

DOS: No segundo piso.

UNO: No cocina.

DOS: No agua.

UNO: No azúcar.

DOS: No agua hirviendo.

UNO: No té.

DOS: Poco sirve el té como hoja.

UNO: Veneno sí.

DOS: Saldremos.

UNO: Salir de aquí es de mí y de ti. Nosotros somos este hogar.

DOS: Casa.

UNO: Hogar.

DOS: Familia.

UNO: No. Fuego.

DOS: Saldré yo. Volveré con lana, sellos, agua hirviendo, té y azúcar.

UNO: No se sale. El hogar cierra el círculo de todas las acasos anteriores. Encerrada yo acá dentro. Encerrado tú allá afuera. Has salido pero estás. No me he ido pero no estoy.

DOS: La receta.

UNO: Sí. La receta. Veneno ahora tuyo.

DOS: Calla. No digas más.

UNO: No digas más es historia de vida.

DOS: Querer. ¿Recuerdas?

UNO: Quema el querer. Querer es agua hirviendo en mi interior.

DOS: Agua hirviendo es calor. Calor es hogar. Hogar es familia.

UNO: Agua hirviendo es fuego. Calor es fuego. Hogar es fuego. Que sea familia fuego ahora.

DOS: Raíces. Raíces de árbol. Familia. Nosotros somos ellos. Querer quema. Sí. Quema. Familia es fuego. Querer también. Pero es querer. Es querer.

UNO: No es querer. Los padres no es querer. Lo que hicieron los padres no es querer.

DOS: ¿Lo que hicieron? Yo no soy lo que hicieron. Nada tiene que ver conmigo lo que hicieron. Nada contigo. Ellos descansan ahora. Déjalos descansar. Tú y yo ahora en este hogar. Somos tú y yo, nadie más.

UNO: Pueden ver tus ojos que acá somos más que tú y yo. No descansan. Nosotros tampoco. Ellos no son ellos.

DOS: ¿No? ¿Quiénes entonces?

UNO: Nuestros fantasmas. Los fantasmas de ti y de mí.

DOS: Fantasmas. Además de nosotros nuestros fantasmas.

UNO: Reales. Huelen. Tocan. Oyen.

DOS: Sí.

UNO: Son esta casa.

DOS: Construimos una casa para cobijar a fantasmas.

UNO: No la construimos. Entramos en ella.

DOS: No. Entramos en ella.

UNO: Tampoco nuestros son.

DOS: Tampoco.

UNO: Salir de esta casa. Abandonar a fantasmas a su suerte.

DOS: ¿Salir? Saldré yo. Me haré cargo.

UNO: Salir. Antes la palabra.

DOS: ¿La palabra?

UNO: La palabra. Sácala de esta casa. Pronúnciala. Te empeñabas por hacerlo, hazlo ahora.

DOS: Sacar es lo que he hecho. Pronunciar nada. Sacar.

UNO: No. Está todo aquí. No hemos hecho más que entrar y entrar a esta casa. Acá es donde el veneno habita. Sacarnos de aquí.

DOS: Aquí es lo que somos. No quiero entender sacarnos como lo entiendo.

UNO: Entiendes. Aquí ya no se puede ser. Debemos dejar de serlo.

DOS: No. No podría. No más.

UNO: Dos más. Nada más.

DOS: Tú.

UNO: Está bien.

DOS: No. Lo ves así por la puerta cerrada. Pero mira, la puerta se abre, respira esta luz, respira esta luna.

UNO: No. La puerta no se abre. Ves lo que quieres ver. Ve ahora lo que no quieres.

DOS: No. No es necesario. Así tampoco se sale. Así es entrar más en la casa.

UNO: Acaso más es lo que todos esperemos.

DOS: La casa nos quiere dentro.

UNO: Lo opuesto.

DOS: No entiendo. Vuelve a hablar de tejidos, te lo pido.

UNO: Entiende ahora. (RUIDOS)

DOS: Casa vieja. Acaso en la tierra esté temblando.

UNO: No en la tierra que nuestros pies pisan.

DOS: Pisan sobre fuego.

(REVISAR PROGRESIÓN HACIA CLÍMAX)

UNO: Huesos crepitan eternos. Niñas sueñan niñas. Madres sueñan.

DOS: Niñas que crecen para dejar de ser.

UNO: No las que madres sueñan.

DOS: La madre. (INDICA EL SEGUNDO PISO)

UNO: No.

DOS: Juegas muy cerca de un abismo.

UNO: No juego. Caímos dentro. Esperamos fondo. Una niña juega al fondo del abismo.

DOS: Salir ya. No espero fondo.

UNO: Esperamos. No se sale. El fondo el fin. Que el punto sea final y no más suspensivo.

(RUIDOS EN DORMITORIO DE ELLA. ELLA CIERRA LA PUERTA DE SU DORMITORIO)

UNO: No hay tiempo.

DOS: Bien. Esperamos. El tiempo sea ahora. Siéntelo en tus pies.

UNO: El tiempo sea ahora.

(SE VA LA LUZ. QUEDAN ILUMINADAS LAS ZONAS OCUPADAS: SEGUNDO PISO. COCINA. DORMITORIO. Y NIDO (BAJO ESCALERA))

DOS: La hija.

UNO: ¿Dónde está?

DOS: La hija está en la cuna.

UNO: ¿Dónde está la cuna?

DOS: Al lado de la cama de la hija.

UNO: Dormitorio de la hija. Dormitorio de la hija de la hija.

DOS: La hija del hijo.

UNO: Los padres.

DOS: Los padres. Hijos de los padres.

UNO: Hija de los hijos de los padres.

DOS: No para los padres.

UNO: ¿Dónde la cuna ahora?

DOS: No ahí. Tampoco la hija.

UNO: No la hija. No el hijo. Entonces los padres.

DOS: No ver más los rostros rojos de los padres.

UNO: Correr las cortinas. Nada ven desde fuera los que hablan.

DOS: Nada ven los padres.

UNO: Nada la hija. Nada el hijo.

DOS: No está la hija de la hija. Nadie ve.

UNO: Padres lloran.

DOS: Padres duermen.

UNO: Padres duermen. No despiertan.

DOS: Duermen.

UNO: Ya no están.

DOS: Sólo dos más que no estén. Entiendo.

UNO: Sólo dos más que no estén. Que estén donde la hija.

DOS: ¿Dónde la hija?

UNO: Afuera.

DOS: La hija está en la cuna.

UNO: ¿Dónde la cuna?

DOS: En el nido.

UNO: ¿Dónde el nido?

DOS: Un nido. Ven.

UNO: La cuna está fuera.

DOS: La hija está en el nido. Nido para el hijo. Nido para la hija. Nido para la hija de la hija.

UNO: La hija está fuera.

DOS: La hija está dentro. El nido.

UNO: Salir.

DOS: No ver.

UNO: Ver.

DOS: Morir.

UNO: Vivir.

DOS: No ver. (ELLA SALE). No estoy. Acaso solo. No estoy. Acaso solo no estoy.

FIN.