



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

DESCOMPOSICIÓN Y SIMULACROS DE FORMA EN  
*EL ÚLTIMO FUEGO* DE DEA LOHER

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura  
Hispánicas con mención Literatura

EDUARDO ANDRÉS CROSA ASTICA

Profesora Guía:

Carolina Brncić Becker

SANTIAGO DE CHILE

2017

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer a mi familia, por todo su apoyo constante, por estar siempre presentes, por no perder la confianza en mis deseos y metas.

También le agradezco enormemente a mis queridas amistades, por su compañía y su atención en lo que fue la construcción de este trabajo.

De manera especial, le quiero agradecer a la profesora Carolina Brncić, por su vocación inspiradora, por su incomparable dedicación y paciencia infinita a lo largo del año, y por todas las enseñanzas que me ha dejado.

A todos ustedes, que fueron capaces de aguantar junto a mí este enriquecedor y arduo proceso, muchísimas gracias.

Igualmente, agradezco el financiamiento del proyecto Fondecyt Iniciación 11130269, dirigido por la investigadora responsable, prof. Carolina Brncić, por el otorgamiento del subsidio como alumno tesista.

“Los antiguos poetas animaron con dioses o genios todos los objetos perceptibles, dándoles nombres y adornándolos con los atributos de los bosques, los ríos, las montañas, los lagos, las ciudades, las naciones, y con cualquier cosa que sus sentidos, muchos y más agudos, pudieran percibir [...] Hasta que se formó un sistema del que algunos se aprovecharon para esclavizar a los hombres comunes, intentando abstraer o convertir en realidades independientes de sus objetos a las deidades mentales”

*El matrimonio del cielo y el infierno* – William Blake

“Y la forma, a su vez, ¿no presenta un doble aspecto? ¿No es moral como resultado y expresión del esfuerzo disciplinado, pero amoral, e incluso inmoral, puesto que encierra por naturaleza una indiferencia moral y porque, más aún, aspira esencialmente a humillar lo moral bajo su seno orgulloso y despótico?”

*La muerte en Venecia* – Thomas Mann

“Pero es un error, esta extremada precisión, este avance ordenado y militar, es un error; una conveniencia, un embuste. En lo más hondo, siempre hay, incluso cuando llegamos puntualmente a la hora anunciada, con chaleco blanco y fórmulas de cortesía, una arrolladora corriente de sueños rotos, rimas infantiles, gritos callejeros, frases inacabadas e imágenes [...] que surgen y vuelven a hundirse mientras cenamos con una dama.”

*Las olas* – Virginia Woolf

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: DESCOMPOSICIÓN DE LA DIALÉCTICA FORMA-CONTENIDO.....	6
1.1. ESTATUTO TRADICIONAL DE LA NOCIÓN FORMA-CONTENIDO.....	8
1.2. CUESTIONAMIENTO DE LA FORMA.....	16
CAPÍTULO II: DESCOMPOSICIÓN DE LA FORMA DRAMÁTICA.....	22
2.1. MARCO TRADICIONAL DE PERSONAJE Y DISCURSO.....	24
2.2. QUIEBRE DE LA FORMA DRAMÁTICA: NUEVOS HORIZONTES.....	27
2.2.1. EL PERSONAJE COMO VOZ.....	28
2.2.2. EL DISCURSO COMO MATERIAL.....	32
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE <i>EL ÚLTIMO FUEGO</i> .....	36
3.1. NOSOTROS: CONCIENCIA ENUNCIANTE.....	41
3.2. LA MEMORIA.....	47
3.3. EL CUERPO.....	52
3.4. LA CONCIENCIA.....	58
3.5. ÚLTIMAS OBSERVACIONES.....	65
CONCLUSIONES.....	67
BIBLIOGRAFÍA.....	70

## INTRODUCCIÓN

La obra de Dea Loher (1964 – presente) supone un cambio de paradigma para la forma dramática-teatral clásica, replanteando y trastocando sus componentes básicos en sus diversas creaciones. Además, se teje en su proyecto artístico una fuerte crítica social, plasmando las situaciones perjudiciales que distintas figuras marginadas viven a lo largo de sus vidas. Ya sea en su reescritura del mito de Jasón y Medea, en *Manhattan Medea* (1999), o en una de sus últimas piezas, *Inocencia* (2003), Loher busca reflejar los sufrimientos que experimentan distintos individuos expulsados por la sociedad, como los inmigrantes o los negros. Así, la dramaturga alemana traza la mayor parte de su trabajo en torno a estas dos ramas: el cuestionamiento de la forma dramática tradicional y la exhibición crítica de la sociedad en su cariz más adverso e invisibilizado.

*El último fuego* es la obra dramática de Loher que será analizada en esta oportunidad, donde se tensiona principalmente el primer aspecto mencionado en el párrafo anterior. Montada por primera vez en el 2008 en el Teatro “Thalia” de Hamburgo, esta pieza replantea las expectativas que un lector/espectador pueda tener con respecto a la estructura convencional de una obra dramática. La acción de la obra en cuestión se trama sobre el dolor que agobia a todos los personajes, un desconsuelo gatillado por la muerte de un niño llamado Edgar al comienzo de la pieza. El pesar generado por este acontecimiento provoca en todas las figuras dramáticas una serie de conflictos internos y traumas que se complejizan gradualmente. Con esto, el principio que moviliza la secuencia de situaciones dramáticas es este mismo sufrimiento, gravitando en la obra

como el gran motivo que involucra a cada personaje, quienes muestran una ruptura interior y exterior a partir de su aflicción singular.

Ahora bien, esta ruptura es un fenómeno que no ocurre solamente a nivel del argumento o de los sentimientos dolorosos que se describen en *El último fuego*, sino que también se expresa en la articulación de esta obra como forma artística. La forma artística en sí misma se problematiza en la pieza de Dea Loher, en tanto la disposición de la estructura dramática muestra rasgos subversivos respecto a los parámetros habituales del drama. De estos rasgos, son dos los que se destacan en el presente estudio, y que serán los ejes centrales que lo conducirán: el *ser* y el *decir*. Ambos aspectos son los que se plantean como aquellos que se dislocan con mayor intensidad en *El último fuego*, y que evidencian la crisis de la forma artística que la obra va demostrando. De igual modo, esta última se radicaliza a tal punto, que se llega a revelar que la lógica de la representación misma padece también un vuelco importante, dejando de operar como el fundamento coherente que da sentido y hace posible la configuración de la forma artística.

Se detecta, por tanto, un quiebre en la forma desde su estatuto artístico, el cual rompe con el modelo dialéctico hegeliano forma-contenido, que será desarrollado en el primer capítulo, mostrándose como una lógica que no tiene cabida para los fenómenos que la obra de Loher exhibe. De este prototipo se especifican dos nociones que se inscriben a campos de un orden filosófico-estético: la identidad y la representación, trabajadas aquí desde los aportes de Henri Bergson y Sergio Rojas. Frente a esto, se verá en el análisis cómo los personajes y los discursos de *El último fuego* no responden a la funcionalidad

que debieran cumplir, que es constituirse como una identidad única y también ser el medio para representar dramáticamente a la misma. Ante esto, es debido hacer inmediatamente las correspondencias identidad-personaje y representación-discurso, en tanto la identidad es el perfil psicológico que toda figura dramática debiera tener, y el discurso por supuesto, la representación de dicha figura en el drama, cohabitando inevitablemente ambos factores.

Agregado a esto, el *ser* y el *decir* que se aludían antes, también se vinculan a esta unión ya realizada, donde la identidad se liga al ser y la representación al decir, nexos que responden de igual manera a la coexistencia notada entre personaje y discurso dramático, en tanto el ser también es el contenido identitario de un sujeto, mientras que el decir es el mecanismo para dar cuenta representativamente de ese mismo contenido. De esta suerte, se comprenden los conceptos básicos que serán dislocados en *El último fuego*, experimentando torsiones en su naturaleza más elemental con la ruptura que compone y motiva el acontecer sufrido de las diversas situaciones en toda la obra.

Las nociones mencionadas, circunscritas respectivamente en la dimensión del ser y del decir que sustenta este trabajo por entero, serán vulneradas y desplazadas por un nuevo horizonte que sí califica para lo que la pieza de Loher implica. Por consiguiente, la identidad se muestra como un ideal irrealizable, así como la representación es franqueada completamente, en tanto *El último fuego* expone fenómenos que no se captan armónicamente mediante el razonamiento representativo. Igualmente, los personajes de la obra se ven despojados de toda expresión psicológica o de personalidad que los reconozca

como conciencias distintivas y firmes, y los discursos que profieren no parecen ser ya mensajes que entreguen información para entender mejor los sucesos o los mismos personajes que participan en la acción. En lugar de aquellos formatos cerrados y bien dispuestos, se advierte en esta pieza un estado *abierto* de las formas, donde el ser y el decir se despliegan en una condición fragmentada y descompuesta. Para dar cuenta de ello, se utilizará el concepto de simulacro que acuña Gilles Deleuze, término que responde a la naturaleza heterogénea y disoluta que la forma artística padece en la obra de Loher.

A su vez, se verá esta crisis de la forma artística en una mirada más específica, con una detención en la crisis del drama, detectando cómo la idea de personaje y discurso que estudiosos como abordan Manfred Pfister o Anne Übersfeld –una estructura clara y reconocible dentro de la obra dramática– no es tal en *El último fuego*. En su lugar, se deberá trabajar con nociones como *voz*, desde la postura de Geneviève Jolly y Alexandra Moreira da Silva, y *material*, bajo los aportes de Florence Baillet y Catherine Naugrette. Estos dos últimos términos ampliarán el espectro del modelo dramático tradicional, logrando comprender los fenómenos subversivos que se mencionaban previamente.

Bajo este nuevo panorama, se apreciará en el análisis de la obra en sí cómo lo propuesto, el quiebre de la estructura armónica que es la forma artística y la representación, se comprueba en los casos de los personajes y los discursos que recorren todo *El último fuego*. Se advertirá, tras detallar cómo opera el simulacro y la expresión del dolor en el ser y decir a lo largo de la obra, que la representación en sí misma se desafía, viéndose incapaz de reflejar esquemáticamente ciertos elementos o contenidos.



Dea Loher expresa con esto una nueva posibilidad en la forma artística dramática, suponiendo con ello un distanciamiento, quizás irreconciliable, con el modelo clásico del drama, puesto que esta emergencia de nuevas oportunidades supone a su vez fracturar las predeterminaciones que la concepción tradicional sostenía sobre el drama y sus viabilidades.

## **I. DESCOMPOSICIÓN DE LA DIALÉCTICA FORMA-CONTENIDO**

La forma dramática, entendida como la base ontológico-estética de todo componente propio del drama, ha demostrado una necesidad de replantearse y/o innovarse, variando según el sentir específico de las distintas corrientes y de diversos autores a lo largo de la historia. Tras la producción artística hay una reflexión sobre la naturaleza de la forma representativa a crear, ya sea relativa a la estructuración de la obra, al perfilamiento de los personajes, u otros. A esta interrogante subyace una potencial controversia de la forma, encontrando proyectos artísticos que deciden preservar el modelo clásico formal –como es el caso emblemático del Realismo– o que pretenden desafiar al mismo. Y, del amplio repertorio cronológico que pudiese destacarse, en el presente trabajo se abordará el drama contemporáneo, marco en el que se inscribe la obra de Dea Loher y que responde a la pretensión de cuestionar la estructura formal. En las obras dramáticas de las últimas décadas se advierte una profunda crisis de la forma, donde cuestiones constitutivas básicas como los personajes o el espacio sufren una serie de torsiones que ponen en jaque su misma naturaleza.

Para plantear la crisis de la forma en una obra como *El último fuego*, se hará una revisión del concepto de forma, y los fundamentos primordiales que han sido asumidos para desglosar esta noción. Se iniciará con el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis, donde el autor se refiere a la forma en la representación teatral, señalando cómo la existencia de la forma no se daría por sí misma, sino en y por su correspondencia armónica con un contenido. Vale decir, toda forma guarda relación con un contenido que le da un sentido, así como también este último solo puede hacerse presente mediante la forma que

lo expresa. Siguiendo esta acepción, el teórico destaca el modelo expuesto por Hegel, quien plantea una relación dialéctica e inseparable entre la forma y el contenido: el contenido sería anterior a la forma, y esta sería “un contenido puesto en forma”. Este paradigma, predominante en la tradición convencional del drama, se verá transgredido ya a comienzos del siglo XX por la evolución de la sociedad y los nuevos conocimientos del individuo que atraían nuevos contenidos a representar. Temas actuales, como el aislamiento del sujeto o la imposibilidad del conflicto personal, acaban por exceder las posibilidades que la forma clásica entregaba, para clausurar y destruir la estabilidad de esta matriz (Pavis, 224-5).

Sobre este desequilibrio entre forma y contenido se construye la pieza de Loher, desarrollando una problemática en sus figuras dramáticas y su textualidad discursiva, un quiebre que se puede advertir en el *ser* y *decir* de esta obra. Lo que los personajes de *El último fuego* afirman sobre sus propias identidades, y también sobre las ajenas, demuestra un fracaso en sí mismo, una imposibilidad de cuajarse como figuras definibles, o de estructurar sus mismos dichos bajo el intercambio dialógico propio de la forma dramática. Ante esto, es viable detectar en la obra una aguda crisis en la identidad y, más específicamente, en la representación de esta. La identidad –en tanto contenido que da sentido al *ser*– se ve cuestionada y astillada en su base, y su forma representativa –en este caso, el *decir* dramático– abandona la disposición tradicional: el diálogo en la forma organizada y convencional de un texto dramático.

Con el fin de entender los conceptos de identidad y representación, se pasará revista a las propuestas tradicionales que se han elaborado sobre ellos, para luego exponer cómo son cuestionados estos aspectos.

### **1.1. ESTATUTO TRADICIONAL DE LA NOCIÓN FORMA-CONTENIDO**

Como medio inicial para formular el concepto de identidad, se expondrá brevemente lo que I. Kant acuña como *identidad trascendental*. En su *Diccionario de filosofía*, Ferrater Mora explica cómo Kant concibe la articulación de la identidad desde un sujeto trascendental que, mediante ejercicios de síntesis, identifica múltiples representaciones (cfr. 1744). La identidad sería esta unidad que integra percepciones como si fueran representaciones, concentrándolas en un núcleo que orienta al individuo y lo forma como tal. Esta integración debe ser entendida bajo una lógica de trascendencia, esto es, donde la subjetividad del individuo funciona como un “a través de” entre el sujeto y el mundo circundante. A partir de esta relación trascendente el sujeto percibe el mundo que lo rodea; pero cabe reconocer que el mundo ya ha sido comprendido antes de la comprensión que el individuo experimenta (Rojas, 158). En otras palabras, lo que el sujeto percibe ya ha sido dimensionado por una estructura más grande, y anterior a él, que ordena y teje una base racional para condicionar la percepción individual.

Hay en la subjetividad lo que Sergio Rojas llama *estructura trascendental de anticipación*, es decir, un orden que sustenta y anticipa la comprensión que el sujeto tiene del mundo, en tanto categoriza las relaciones posibles de todo objeto y/o experiencia percibidos por el sujeto (159). La estructura opera como una totalidad que dirige a la

subjetividad, proveyéndola de un marco previo para enfrentarse al mundo. A su vez, este marco organiza el mundo en representaciones, esto es, formas reducidas y asibles de la realidad, para así determinar una cierta distribución de las imágenes bajo conjuntos limitados. En síntesis, se entenderá la identidad como una red de representaciones percibidas que son puestas en relación entre sí, sistematizadas de antemano bajo la totalidad del orden subjetivo, el cual se rige bajo un sentido de *finitud*, puesto que cada representación se distancia de la otra para así lograr ser entendidas subjetivamente. El sujeto construirá su identidad a partir de las representaciones que percibe, rigiéndose estas por una condición finita que las divide, para permitir con esto que el individuo distinga una representación de la otra, al comprenderlas sensiblemente.

Resulta central esta particularidad de finitud que regula al orden subjetivo, porque se trata del fundamento que hace posible el conocimiento en el sujeto: "...para la filosofía del sujeto, sólo el ser finito puede ser sujeto de conocimiento" (156). Rojas insiste en la naturaleza finita que debe reconocerse en la subjetividad, señalando cómo este criterio de finitud permite la relación del individuo con los "objetos dados" (Ibíd.). Por consiguiente, las relaciones que se trazan entre el sujeto y lo percibido deben ser entendidas bajo este valor finito, resultando con esto que el individuo pueda disociar y jerarquizar las imágenes que percibe del mundo. Incluso la fuerza del sujeto en sí se descubre como una fuerza medida, algo separable y apreciable esquemáticamente.

Para profundizar, se atraerá la teoría de Henri Bergson desarrollada en *Materia y memoria*, donde expone un concepto de identidad que entra en sintonía y complejiza el que se ha rastreado hasta ahora. El filósofo francés entiende la identidad subjetiva bajo la

articulación de tres ejes primordiales: la memoria, el cuerpo y la percepción consciente. Coincide Bergson con la visión kantiana sobre la relación entre el sujeto y las percepciones que integra como representaciones o imágenes; pero además, dentro de la tríada bergsoniana, la memoria constituye la conservación de estas imágenes percibidas, cuyo fin es el de hacerse útiles para comprender el diario vivir: “en todos los momentos [los recuerdos] completan la experiencia presente enriqueciéndola con la experiencia adquirida; y como esta va aumentándose sin cesar, acabará por cubrir y por sumergir a la otra” (71). Por esto, si bien el pasado y los recuerdos *dejan de obrar* al no ser parte directa de la acción presente, sí prevalecen, influyendo constantemente sobre la percepción que el sujeto vive en su ahora (cfr. 122). Esto es, hay una *actualización* continua de los recuerdos sobre lo que se percibe presentemente: “...percibir acaba por no ser más que una ocasión de acordarse, que medimos prácticamente el *grado de realidad* con el de *utilidad...*” (72. El énfasis es mío). Este grado de realidad sería la acción presente, mientras que su medida, lo útil, serían los recuerdos que la memoria del sujeto convoca para construir una expectativa –configurada por lo ya vivido– y para que el individuo trabaje su percepción a partir de ella.

Otro elemento a considerar en esta tríada bergsoniana es la misma percepción, tratándose de la conciencia presente del sujeto, es decir, el instinto sensible de captar la seguidilla inminente de imágenes representativas en el día a día. Ahora bien, esta lógica perceptiva es más que un vaivén entre el sujeto y las imágenes recibidas, puesto que toda acción está mediada por la referencia a lo conocido que el recuerdo proporciona. Pero también la *disposición representativa* que estas imágenes guardan entre sí tiene una razón

de ser. Dicha disposición se trata del ordenamiento espacio-presencial de los objetos que se presentan ante el sujeto. Frente a la colocación de las imágenes, el sujeto sopesa las reacciones y/o movimientos hipotéticos que realizará: lo que Bergson llama *acciones virtuales* o *posibles* (cfr. 10). El sujeto percibe los objetos de su entorno presente, concibiéndolos como imágenes, y traza las expectativas que implican representativamente cada uno de estos objetos. Así, percibir un objeto será entenderlo en las distintas posibilidades que este supone para el individuo, reaccionando a partir de los parámetros que estas mismas posibilidades fijen.

Aquí entra en juego también el tercer factor que el filósofo destaca: el cuerpo. Este se alza como un *centro de relaciones*, siendo una imagen en sí mismo, pero distinguiéndose del resto por su tarea de espacio liminar que refleja a los objetos representativos percibidos por el sujeto (cfr. 43-6). El cuerpo regula la entrada y salida de las representaciones, ejecutando una respuesta lógica y concreta a partir de la percepción de las experiencias y el inminente recuerdo de estas. Y las regula puesto que, mientras que las imágenes varían constantemente en el espacio, el cuerpo no varía, gozando así de cierta estabilidad para acoger las imágenes del exterior. En aras de esto, se monta en el individuo un *circuito* donde la percepción, desde la mediación del cuerpo y lo que la memoria aporta a la conciencia, se regula bajo un sistema virtual que delimita las expectativas que el sujeto tiene frente al objeto.

Por tanto, la identidad se comprende como la conjugación de la memoria y la percepción, que elaboran las imágenes recibidas transformándolas en representaciones. Esto se puede resumir en lo que Bergson llama *doble movimiento de vida psicológica*

entre la percepción inmediata del presente y los recuerdos que se actualizan sobre ese presente (222). Por ello, además, la memoria proporciona directrices útiles a la acción presente, para constituir la estructura trascendental de anticipación, esta configuración virtual previa que rotula y coordina las relaciones que el sujeto hace sobre las imágenes. Los recuerdos –que, por lo demás, aumentan a medida que también lo hacen las experiencias vividas– dan sentido a la virtualidad en la percepción, condición que se vincula a la totalidad que subordina a la subjetividad como una suerte de marco regulador. Sumado a la memoria, el principio de finitud que manda sobre la sensibilidad opera como una *necesidad* de dividir los múltiples momentos que la conciencia perceptiva capta (cfr. 76-8). En este sentido, el concepto de identidad hasta aquí se muestra como un marco y orden que delimita la comprensión del mundo que el sujeto experimenta.

El mundo integrado desde la subjetividad debe ser pensado como representación, tanto así que la estructura de anticipación se basa en una representación verosímil (Rojas, 158). Lo percibido realmente es una apariencia, un constructo representativo que reduce la realidad a un extracto manejable y captable de la misma. En consecuencia, puesto que las experiencias y objetos percibidos conforman el saber que la memoria otorga, lo que el sujeto aprehende no es la cosa, sino una imagen representativa de la misma. Este aspecto es fundamental, por lo que se hace necesario indagar más sobre la naturaleza de la representación propiamente tal.

Siguiendo a Rojas, la representación es entendida como una máxima ontológica: le da sentido al ser y al mundo que lo rodea. El individuo solo podría entablar relación con un otro por medio de la representación, la cual sigue la deducción de *manifestación desde*



*el ocultamiento*: “...no hay la posibilidad de entrar en relación con otro ser que no sea aquél que se “oculta” tras la representación, por lo que debemos inferir que en esa ocultación radica su manifestación” (154). La representación actúa como cobertura de las cosas, haciendo posible la sola existencia de las cosas, al permitir un acceso al mundo percibido desde el ocultamiento del mismo (153). La restricción que la forma representativa impone a la realidad es lo que precisamente hace tolerable percibirla, por lo mismo, la forma filtra a la realidad, y nunca permite que el contenido de esta entre en contacto directo con la conciencia.

Ahora, ¿cómo funciona esto en la representación artística particularmente? Virginia Woolf reflexiona sobre esto en *Modern Fiction*, enfocándose particularmente en el afán de representar –o, si se prefiere, identificar arbitrariamente una forma con un contenido– que pervive en el arte (cfr. 188). A modo de explicación, la autora se remite al sentido impuesto en los átomos, unidades mínimas de la materia que, al ser recibidos por la mente, cobran una cierta forma que entra en sintonía con lo convencional. Fluye por un lado una corriente donde la forma se entiende bajo la convención y la armonía, y por el otro fluye un torrente que excede a las capacidades que la contención formal ofrece. Woolf sintetiza esto último en lo que acuña como “la cosa esencial”, aquello que resiste ser asido por la representación, un plano que se desencaja de lo verosímil, situándose en lo desconocido y el deseo (189).

“Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end”, declara la novelista, cuestionando la estructura finita de la representación, para

revelarla como un propósito que, en su ejercicio de arreglar las cosas en un ideal comprensible, deja atrás a la realidad propiamente tal. Aquí es puesto en jaque lo que se venía entendiendo como “cuerpos estables y movibles” (cfr. Bergson, 280-1) y se anuncia un nuevo horizonte que empuja los límites de la forma representativa tradicional.

Con ello, lo representativo se erige como fundamento de la vida, reemplazando a la realidad como si se tratara de la misma, ordenando al mundo y a la comprensión que el sujeto sensible tiene sobre este. Sin embargo, a este orden le antecede un contenido que no obedece al sistema formal, un estado *anterior* a lo representativo que la trascendencia subjetiva desatiende (160). Esta anterioridad es lo Real en sí mismo, la ya nombrada cosa esencial desde los aportes de Woolf. Ampliando esta noción, y apoyándose en lo que sugiere Zizek, Rojas señala que lo Real: “...es aquello que no aparece en la representación” (162). Es fundamental entonces comprender cómo la realidad propiamente tal no surge en la imagen representativa, ya que escapa a los parámetros con que esta última se expresa. Las imágenes se desocupan de lo Real para orientar al sujeto, funcionando como puntos de coordenadas en la comprensión del mundo. Y llega a tal punto esta noción de guiar al individuo, que el mismo graba la imagen como si se tratara de lo Real-original (cfr. 163). El mundo y la comprensión de este se perciben entonces a modo de imagen, bajo el cuadro armónico de la forma representativa.

En consonancia con lo señalado, Bergson advierte el límite que la representación/imagen fija sobre la vida, en tanto la moldea acorde al sistema de finitud que se trama en la configuración identitaria, todo bajo la dinámica orgánica de una forma que encarna un contenido. A esto se refiere cuando habla de la virtualidad que define y

moviliza a la percepción, en tanto la necesidad y el poder de obrar implican en sí mismos una limitación de los otros con respecto al sujeto. Lo que el pensador denomina *acción real* pasará por un filtro inevitable que lo derivará en la *acción virtual*, favoreciendo esto a lo extensivo, lo discernible para el sentido del individuo (311). La acción real, que se liga a la cosa esencial, no se podrá comprender bajo la organización subjetiva, a diferencia de la acción virtual, que es contenida en la estructura de la forma representativa.

A esto apunta el filósofo cuando declara que el hecho *hecho*: "...no es la realidad tal como aparecería a una intuición inmediata, sino una adaptación de lo real a los intereses de la práctica y a las exigencias de la vida social" (241). Lo virtual dispone así un cierto esquema sobre lo real, volviéndolo asible al imaginario que el sujeto se forma sobre el mundo percibido. Este ordenamiento se corresponde con la idea de la *palabra articulada*, concebida como un "aparato motor artificial" que el entendimiento usa para responder a las influencias ajenas que la percepción debe tolerar (212). La palabra clasifica y acomoda el mundo en imágenes, entregándole al sujeto una vía para asimilar los objetos.

Con esto, se enuncian los principios convencionales de lógica trascendental, virtualidad y finitud que se emplearán en este trabajo para plantear la representación como núcleo para la identidad y para la realidad cotidiana. No obstante, este marco deja fuera un elemento: la "cosa esencial" que se describía desde Woolf. Si bien se ha contemplado la naturaleza que la identidad y la representación siguen bajo las pautas de un reconocimiento y selección de imágenes, este mismo criterio –que, por lo demás, cae en la jerarquización y arbitrariedad– desconoce a lo Real que subyace a la apariencia. Desde este punto se buscará denunciar la falta de la realidad que se delata en la forma, en tanto

la última se desliga del contenido *anterior* al esquema regulador que impone sobre la subjetividad.

## 1.2. CUESTIONAMIENTO DE LA FORMA

*El último fuego* problematiza esta ausencia de lo real en la identidad y en la representación desde el paradigma convencional. A ello apunta el quiebre del *ser* y del *decir* que se mencionaba al comienzo de este capítulo. Más que la identidad y la representación por sí mismas, lo que revela esta obra es una *crisis de la representación de la identidad*, exhibiendo sujetos que nunca se aseguran como identidades cabalmente realizadas, para desplegar una falla, una localizada en su misma condición de formas representativas. Ni figuras dramáticas consumadas, ni discursos coherentes es lo que Dea Loher entrega en su pieza, llegando a potenciar dicha *deficiencia* a medida que la acción de *El último fuego* se profundiza. Por ello, y porque la tradicional vía de concebir la relación forma-contenido no es posible para dar cuenta del problema de la representación de la realidad en esta obra, se trabajará con la noción de *simulacro* desde Deleuze y Rojas.

En *Lógica del sentido* (1989), Gilles Deleuze acuña el concepto de simulacro, partiendo por una clara diferenciación entre la copia y el simulacro. La copia se funda en la semejanza y sensibilidad racional, mientras que el simulacro se fabrica desde la disimilitud, la desviación y desemejanza. Y si la semejanza de la copia se instala en el campo de la Idea, operando como “la medida de una pretensión” desde el vínculo trascendental entre forma y contenido, el simulacro funcionaría como una “pretensión no fundada”, obviando a la Idea (258-9). En otros términos, el simulacro cristalizará un

replanteamiento del perfil clásico de la forma representativa, motivado por la subversión del vínculo con algún modelo o ideal y desautorizando así la máxima primordial de la representación. Es por este último detalle que el concepto se hace tan útil, ya que clausura la necesidad de correspondencias ordenadas que rige sobre la semejanza, dando pie a la posible manifestación de esta “cosa esencial” que la imagen representativa excluye.

Se observa una disolución de la naturaleza primordial de la forma, fundamentándose el simulacro en un pretexto que se distancia de la correlación lógica entre un contenido y la puesta en forma de este. La relación de igualdad que supone la semejanza es desplazada por la *diferencia*, base para el sistema del simulacro, fomentando la heterogeneidad en lugar de tender a la homogeneidad (263). Deleuze sugiere: “El simulacro funciona de tal manera que una semejanza es retroyectada necesariamente sobre sus series de base, y una identidad necesariamente proyectada sobre el movimiento forzado” (266), y con esto contradice el prototipo del sujeto trascendental. Si la trascendencia está dada por una proyección subjetiva de percepciones, el simulacro opera bajo una *retroyección* que invierte el orden representativo, un giro que rompe con la dependencia orgánica de una forma con el contenido que le da significado. Al proponer lo citado, el teórico pone en jaque la lógica de relación que permite hacer asible y comprensible el mundo, y por consiguiente también cuestiona la estructura trascendental de anticipación que estabiliza al individuo en la construcción de su identidad y en su entendimiento representativo de las cosas.

Complejizando esto último, Rojas aprecia el simulacro como un método viable para descifrar la experiencia de la realidad (163). Haciendo eco con la cosa esencial de

Woolf, el filósofo se remite a ese “algo” que escapa a todo acontecimiento percibido como representación. Este algo se trata de la realidad fundamental, un elemento que se escapa de nuestro “campo de experiencias”. Frente a este concepto, Rojas también reconoce a la realidad como una anterioridad, y a su vez la entiende como un estado de *resistencia al trabajo simbólico* (cfr. 164. El énfasis es mío). El símbolo es, en resumidas cuentas, una imagen que refiere a un contenido específico, vale decir, sigue la fórmula de representación forma-contenido a la perfección. Resistir el procedimiento simbólico es, por extensión, resistir la naturaleza representativa que pervive en el símbolo. La cosa esencial desafía la estructura sólida que sigue la forma, sin poder ser expresada por el sentido de la representación: la anterioridad de la realidad fundamental es, entonces, propia de *lo irrepresentable*. Se habla aquí de una imposibilidad de representar, lo que conlleva una posibilidad en el pensamiento de “retirarse desde la representación” (167). Es decir, la inviabilidad de pensar y/o representar la realidad fundamental permite abandonar tanto los parámetros de la representación como los principios rectores de finitud y orden que esta involucra.

La tesis de lo irrepresentable de lo Real guarda una importante concordancia con la noción de simulacro como dispositivo propicio, en tanto este consigue liberarse de las ataduras de la semejanza que la copia representativa sí presenta. Dicha liberación se encuentra en el “algo” irrepresentable, propio de una anterioridad a la representación, que se apuntará también como un estado de origen que la forma representativa no capta. A esto Sergio Rojas lo llama *estado de dispersión original*, una condición donde la forma se deshace en multiplicidades diseminadas, en lugar de concentrarse en la unidad armónica

(cfr. 171). Para hablar del estado de origen se ahondará en la naturaleza de origen mismo; Rojas lo aborda desde el fenómeno primigenio del Big-Bang, notando cómo este acontecimiento es el escenario del origen por antonomasia. El filósofo distingue en un suceso como este el momento en el que se establecieron las “reglas de comportamiento” sobre la materia, es decir, aquí se fijó el ordenamiento lógico-representativo sobre la realidad. Ahora bien, en esta instancia aún no se instalaban estas reglas, puesto que aún estaban en formación, por lo que se descubre en el Big-Bang una suerte de libertad de estas reglas. Con esto, recordando que todo suceso existe y tiene sentido desde su configuración representativa, los acontecimientos en el Big-Bang resultan *imposibles* al no respetar este precepto. Más específico aún, son fenómenos *irrepresentables*, anteriores a cualquier límite o bosquejo previsto por la forma (170). La realidad fundamental que excede a la representación podría plantearse como una constante reproducción de este escenario sin límites, provocando así el desate y consecuente abandono de la subjetividad como estructura armónica e integral de percepciones. No es pertinente aquí el modelo kantiano de anticipación trascendental, ya que no es posible anticipar la percepción en un esquema donde se pierde la estabilidad precursora de la representación, y donde lo irrepresentable toma lugar.

Lo Real astilla la dinámica de acción virtual que Bergson concibe en el sujeto. Por tanto, se clausuran las posibilidades virtuales que la representación creaba sobre el individuo. Quedan en su lugar acciones reales, fenómenos propios de la anterioridad irrepresentable que superan los parámetros de finitud. Es un contacto que deja de ser filtrado por la representación, y posibilita un encuentro con la realidad fundamental (244).

Pero este contacto libre de filtro también conllevará un riesgo para la estabilidad del sujeto, en tanto se encontrará un estado donde no hay límites que resguarden su conciencia:

...uníos a estos movimientos separándoos del espacio divisible que los sub-extiende para no considerar más que la movilidad, ese *acto indiviso* que percibe vuestra conciencia en los movimientos que vosotros mismos ejecutáis: obtendréis de la materia una visión, fatigosa tal vez para vuestra imaginación, pero pura y desembarazada de lo que las exigencias de la vida os hacen añadir en la percepción exterior (279. El énfasis es mío)

Se describe un estado liberado, pero también carente de seguridad: las visiones fatigosas que insinúa Henri Bergson son la reacción a una percepción problemática. Queda atrás el plano divisible que filtraba la realidad bajo un cierto sistema regulador, para dar paso a una concepción *indivisa*, donde irrumpe lo puro y lo desorganizado. Entregarse a esta última concepción es entrar en la libertad, un estado que altera los márgenes de lo divisible –la necesidad bergsoniana– y que encarna la noción del desorden (cfr. 334-5). Con esto en consideración, es posible entablar fuertes vínculos entre la libertad bergsoniana y lo irrepresentable de la realidad fundamental que Rojas enuncia. Ambos conceptos, pertenecientes al espectro de “la cosa esencial” que desglosa Virginia Woolf, brotan como los puntos que el simulacro puede abordar. La noción de lo indiviso se resolvería en el simulacro, puesto que este último atiende la naturaleza caótica del primero, llegando a potenciarla desde su misma lógica de trabajar lo heterogéneo y lo disímil.

En este sentido, se rescatará un término que Bergson manifiesta como problemático en su estudio sobre la identidad y la representación: la *afección*. Esta se trata de un estado subjetivo que el filósofo distingue del resto, debido a la imposibilidad de traducirlo en datos concretos. A diferencia de la relación distanciada entre sujeto y objeto



que toda percepción demuestra, en la afección el sujeto es el mismo objeto a percibir: “...que el objeto por percibir coincide con nuestro cuerpo, es decir, por último, que nuestro cuerpo sea el objeto por percibir. Entonces no hay ya una acción virtual, sino una *acción real* que esta percepción completamente especial expresará” (59). Aquí se desordena la relación entre el cuerpo y la imagen percibida, siendo el cuerpo el que se vuelve sobre sí mismo, fenómeno que sobrepasa la comprensión representativa (cfr. 64). Esta cuestión responde a la libertad bergsoniana, un estado que deja de verse supeditado al esquema de la forma.

La superación de los límites formales es lo que se planteará en *El último fuego*, obra que rompe la armonía organizada que supone el principio forma-contenido. A partir del dolor insufrible que la muerte de Edgar genera en el conjunto de los personajes, se desentrañan fenómenos inverosímiles e insostenibles para lo que sería una puesta en escena convencional. Reparando en estas anormalidades, se detectará en la pieza una crisis en la representación de la identidad, con figuras y discursos dramáticos que se escapan de lo común, y al extralimitarse de la naturaleza racional de la forma, replantean su mismo orden.

## II. DESCOMPOSICIÓN DE LA FORMA DRAMÁTICA

En el capítulo anterior, se habló de la crisis que experimenta la forma artística, planteándola bajo el criterio dialéctico forma-contenido. En este apartado, se trabajará la forma desde su acepción específicamente dramática-teatral, profundizando los elementos dramáticos que entran en conflicto en *El último fuego* y entendiendo su correspondencia con los términos filosóficos que ya se han explicado. Para esto, se utilizará nuevamente una definición que Pavis registra, esta vez sobre la forma teatral en sí, dividiéndola de la siguiente manera:

1/ en el nivel concreto: espacio escénico, sistemas escénicos utilizados, representación escénica y expresión corporal; 2/ pero también en el nivel abstracto: dramaturgia y composición de la fábula: *segmentación*\* espacio-temporal de la acción, elementos del *discurso*\* (sonidos, palabras, ritmos, métrica, retórica) (224. El énfasis es suyo)

Lo que se trabajará como punto de quiebre en la obra de Dea Loher es el segundo nivel, la dimensión abstracta que subyace al drama. Vale decir, el plano de la dramaturgia, donde el reparo no será en la noción práctica de lo escénico-teatral, sino en los componentes teóricos que configuran la estructura ideal para la forma teatral. De los diversos factores que integran este horizonte abstracto, en el presente apartado se analizarán exclusivamente las nociones del *personaje* y el *discurso*. Se verá cómo, según un modelo dramático tradicional, ambos conceptos se ordenan bajo una coherencia armónica, en tanto el discurso que todo personaje emite es la vía para desentrañar la esencia del mismo en la obra. Cada información o expresión dicha se rige bajo el drama como partes de un todo, generando cambios que mueven la acción y que tensionan las relaciones e identificaciones que los personajes guardan sobre sí mismos y entre sí.

Además, se reconocerá un vínculo entre el personaje y el problema del *ser* que se mencionaba en la sección anterior, y se hará lo mismo entre el discurso y la cuestión del *decir*. Ser y decir son temas problemáticos, principios básicos del drama que serán puestos en jaque en la pieza de Loher.

*El último fuego* se estructura por dos tipos de voces: los interlocutores de cada diálogo, enunciados bajo un *yo reconocible* que es el registro de sus nombres en el texto dramático, y la voz “colectiva” de NOSOTROS, una pluralidad de voces que ha perdido la marca de nombre que el *yo reconocible* goza, para funcionar como una entidad heterogénea que elimina la distinción de voz, un discurso que parece monológico, pero que demuestra la presencia de diversas voces articuladas bajo el velo de una sola. La coherencia entre discurso y personaje ya se trastoca aquí, puesto que NOSOTROS rompe con la lógica compositiva que distingue al diálogo del monólogo, y también borra la marca que asigna un cierto parlamento a un personaje específico dentro de la obra. Ahora bien, cabe mencionar que más adelante se verá cómo este rasgo subversivo no radica exclusivamente en la voz de NOSOTROS, sino que también se va develando una fuerte ruptura en el *yo reconocible* que es cada interlocutor de *El último fuego*. Sobre este ordenamiento inicial, se nota un quiebre importante en la base estructural de esta pieza dramática, tanto en la esencia de sus personajes como en el sentido que el discurso va fabricando sobre la acción de la obra.

Dea Loher trabaja los conceptos vitales del drama con un giro radical, alterando su naturaleza tradicional. Para entender de mejor manera, se trazará un marco clásico sobre el personaje y el discurso dramático, y luego se procederá a determinar las nuevas formas

que superan la norma convencional del drama y que sí se hacen cargo de las particularidades que *El último fuego* implica.

## **2.1. MARCO TRADICIONAL DE PERSONAJE Y DISCURSO**

Las bases de este marco serán las teorizaciones de Manfred Pfister en *The Theory and Analysis of Drama* y los de Anne Übersfeld en *El diálogo teatral*. Antes que nada, vale destacar cómo el primer teórico mencionado estipula las dos formas dramáticas posibles: el monólogo y el diálogo. Junto a esta limitación del discurso a dos modos de la enunciación, se debe asimilar que el drama carece de un ente mediador que regule el decir –método que sigue el género narrativo–, así que los personajes se expondrán directamente a sí mismos como hablantes de su mensaje (5-6). El mostrarse como emisores claros del discurso implica también una claridad en la interacción que los mismos interlocutores entablan; se discierne quién habla, lo que habla y la conjugación de ambas nociones. Con esto, el lector/espectador de la obra dramática será capaz de percibir cómo se desarrolla la comunicación entre los hablantes, pudiendo también identificar los enunciados por el sujeto que los declara, y viceversa.

Por tanto, hay una consistencia orgánica entre el ser y el decir de los personajes, relacionándose estos últimos con el discurso que se les adjudica. Un buen método para hacer énfasis en este aspecto es la diferenciación que establece Übersfeld entre *enunciador* y *locutor*. El enunciador remite al “hablante al que se le atribuye un enunciado”, mientras que el locutor se trata del “hablante concreto”, pudiendo no coincidir ambas categorías en ciertos casos. Por ejemplo, cuando un personaje cita un mensaje de otro sujeto, el

enunciador es el autor de la cita proferida, mientras que el locutor es el personaje que la está profiriendo (14). Lo que permite una relación de pertenencia entre un mensaje y una identidad compuesta es la denominación que fija el enunciador, entendido como un rótulo que liga estrechamente al discurso con un hablante específico. La importancia del nexo mensaje-enunciador se observa en la pretensión que tiene el espectador de “buscar quién habla” detrás de un enunciado y de recopilar información sobre ese alguien (61). Este rastreo por la identidad que emite un cierto mensaje –el enunciador– no presenta mayores dificultades en obras dramáticas más tradicionales, ya que en ellas opera una noción de individuo-personaje estable que irremediablemente refiere a un discurso propio: “Uno no se pregunta más quién habla; uno imagina que las palabras del enunciado van a permitirnos alcanzar una subjetividad del enunciador que sería el *origen* de ese sentido” (62. El énfasis suyo).

Tal es la conjunción personaje-discurso para entender cómo el personaje se define por el habla que ejerce. Como punto de partida a esto, se utilizará la noción de *figura* que elabora Pfister, destacando el enfoque particular que proporciona, en tanto marca la diferencia ontológica entre un individuo real y una figura ficcional. La última se rige por ciertas connotaciones: “...hints at something deliberately artificial, produced or constructed for a particular purpose, and evokes the impression of functionality rather than individual autonomy...” (161). A partir de este reparo, se logra una mayor especificidad sobre el orden artificial que cimienta y enmarca a la figura dramática. Bajo este prisma, cabe advertir también cómo la figura se define por lo que dice y cómo lo dice, para que sus mensajes se reúnan como un set de información que la validan como una subjetividad

tangible y distintiva (120). El decir configura una identidad en el personaje, generándose según una lógica representativa y trascendental entre figura y discurso.

Esta congruencia hace viable también potenciar características profundas en el personaje dramático. Pfister define este caso como *figura multi-dimensional*, esto es, figuras que exhiben un amplio abanico de cualidades, gestándose como personalidades complejas e integrales en sí mismas (cfr. 178-9). Claro que los múltiples atributos del personaje no se exteriorizan de inmediato, sino que se van dando a conocer a medida que esta figura dice o no dice ciertas cosas. El discurso amplía el grado de conocimiento que el receptor tiene de la batería de particularidades que trasluce la figura dramática. Esto es, desde su decir, el personaje representa su misma condición subjetiva, transmitiendo constantemente las propiedades íntimas que construyen su identidad. Solo desde la información que la figura enunciativa otorga al lector/espectador, sea sobre otros y/o ella misma, es posible armar un horizonte comprensivo de lo que dicha figura es.

El discurso dramático, por tanto, responde a la construcción de identidades y estructuras, en tanto es el único conducto que registra la esencia característica de toda figura, pudiendo hacerlo desde el modo monológico o dialógico. Hay una retroalimentación continua entre lo que el personaje es y lo que dice, operando este binarismo bajo el esquema de entrega y recepción de mensajes. En otras palabras, la comunicación patente que le da sentido al género dramático también es un medio que asiste a la conformación de una identidad en la figura. A través del decir comunicativo – que, valga la acotación, exige la relación emisor-receptor– se forma el ser que está detrás de ese decir. Y también debe enfatizarse que todo lo dicho entrega y aporta contenidos a

la constitución de la identidad, así como también la última sitúa al enunciado bajo una coordenada definitiva y revisable.

No obstante, todo lo explicado no calza para el modelo de *El último fuego* que ya se mencionó anteriormente. Con tan solo el quiebre estructural que ocasiona la voz de NOSOTROS en la obra, se revela un vuelco de la coherencia personaje-discurso, desapareciendo la seguridad de poder localizar al enunciador que está detrás del discurso, entre otras problemáticas. En consecuencia, tomando en consideración la imbricada funcionalidad entre la figura y el decir de esta, ambos componentes de la forma teatral entran en crisis. El personaje ya no puede ajustarse o entenderse desde y por un discurso propio, y este último deja de ser meramente información que traza identidades acabadas. Ante el desvío que sufren estos elementos, se distinguen nuevos parámetros que la terminología tradicional no logra cubrir, por lo que es necesario apuntar nuevas teorizaciones que se hagan cargo de esta transgresión y que acabarán por reemplazar la norma convencional que se ha indagado hasta este punto.

## **2.2. QUIEBRE DE LA FORMA DRAMÁTICA: NUEVOS HORIZONTES**

En su ensayo *El drama en devenir*, Jean-Pierre Sarrazac formula una apertura paradigmática a la crisis de la forma teatral, en tanto señala que su principio es: “*Hacer que el sistema dramático entre en fuga (y que no se agote)*” (5. El énfasis es suyo). Al afirmar esto, el teórico remite a las nuevas posibilidades que la fragmentación del drama canónico supone, tratándose de una forma artística cerrada que ahora rompe los límites que la sostenían. La estructura dramática es desbordada por la pérdida de estas

restricciones, y se vuelve una instancia experimental, donde la forma se compone y se recompone incesantemente. El drama deja de ser el modelo rígido que se esbozó previamente, desplazando cualquier tipo de molde a un estado inagotable, uno que propone replantear los componentes estructurantes unívocos y/o políticamente correctos del género dramático.

De esta suerte, los prototipos de personaje y discurso que ya se esclarecieron ahora serán contemplados desde otra perspectiva, modificándose hasta en su condición más primordial.

### **2.2.1. EL PERSONAJE COMO VOZ**

Yendo aún más allá de la tipificación sobre figura dramática que trataba Pfister, se abordará la noción de *voz* que desarrollan Geneviève Jolly y Alexandra Moreira da Silva en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* para referirse al estado del personaje. Valiéndose de Bajtín, las teóricas resuelven cómo la palabra del personaje se vuelve polifónica, gatillado esto por fenómenos como la irrupción de voces que desbordan la subjetividad psicológica, o cuando no se manifiesta una comunicación estricta entre un yo y un otro (228). Estas últimas dos situaciones califican para el caso de NOSOTROS en *El último fuego*, un tipo de voz que –además de ser la que más habla en toda la obra– borra la marca del enunciador, es decir, el rótulo identitario que hace que un mensaje sea propio de un personaje específico. Al perderse la orientación que significaba adjudicarle un discurso a una cierta figura, también se difumina la posibilidad de reconocer un intercambio comunicacional concreto en esta voz, puesto que se trataría de “un solo



hablante”, en estricto rigor. Al reparar en esto, sería difícil hablar en la obra de Loher de personajes inteligibles, con un discurso y características descifrables. En su lugar, se debe hablar de voces que están privadas de un sostén subjetivo y que no parecieran encontrarse mayormente entre ellas, dislocando los principios tradicionales desglosados anteriormente.

Con el objetivo de profundizar sobre esto, se utilizará la noción de *coralidad* que postula Martin Mégevand y la de *heterogeneidad* concebida por Florence Baillet. Una buena manera de entrar al primer término es el aporte de Julie Sermon sobre cómo se desvanece la condición de subjetividad en el personaje: “...fue despojado de todo lo que contribuía a hacer de él un individuo posible, o al menos aceptable, tal como postulaba la ilusión mimética burguesa...” (35). Este despojo se explica con lo que el mismo Sermon dice en su trabajo con Jean-Pierre Ryngaert en *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*, donde se insiste también en la supresión de esta reciprocidad orgánica entre el que habla y lo hablado (45). El discurso dramático queda vaciado de un personaje único que se apropie de él, y a esta concordancia unilateral entre un solo mensaje y una sola figura la reemplaza una pluralidad fragmentaria. Detrás de lo hablado no habrá un solo un enunciador, sino una variedad de identidades que bifurcan la voz en una diversidad de otras voces que interfieren con lo que podría ser una subjetividad única (51). Escuchar a una figura será escuchar una voz que hace eco de muchas otras, y en esta resonancia la voz pierde la identidad que se le podría conferir, operando finalmente como un canal vocal que excede cualquier intento de asignarle una individualidad.

A esto responde el concepto de coralidad que introduce Mègevand, definiéndolo como una condición del drama contemporáneo donde este se *liriza* desde la acepción coral. Funciona como un ordenamiento del discurso que se escapa del monólogo y también del intercambio fluido de mensajes que el dialogismo exige: “en beneficio de una retórica de la dispersión (atomización, parataxis, estallido) o del trenzado entre diferentes hablas que se responden musicalmente (intermitencia, superposición, ecos, y/o todos los efectos de la polifonía)” (40). Estas dos posibilidades de la coralidad califican para explicar el funcionamiento de NOSOTROS en *El último fuego*, donde lo que serían posiblemente discursos de ciertas figuras se intercalan con otros, formando un trenzado de mensajes que no pretenden coincidir. También es posible hallar dispersión en el flujo de NOSOTROS, en tanto se transforma en una especie de “narrador épico” que relata los sucesos de la acción, un gran ente que atomiza el conjunto de subjetividades que están detrás de esta voz.

En este último caso es posible detectar lo que Mègevand denomina una “tendencia de composición” en las aptitudes de la coralidad (43), dado que NOSOTROS también estaría hablando de los personajes de la obra como si estuviese arbitrando la estructuración de los sucesos que se van representando. Resulta interesante esta particularidad, ya que el reemplazo de la figura psicológica por la voz, deviniendo aquí la coralidad, admite la colisión de sistemas distintos en el drama: el discurso hablado por personajes y la didascalia (Ryngaert y Sermon, 56). Cuando los mensajes de una figura dramática refieren a las indicaciones de las acciones/gestos realizados por cada personaje, contenido propio del discurso acotacional o didascálico, se puede hablar de una cierta “independencia” en

la figura. Al enunciar la didascalía, pareciera que el personaje estuviera montando la acción y dictando las pautas a seguir que los otros participantes de la obra cumplirán (Ryngaert, cfr. 23-4). Esta condición de la figura radicaliza las disposiciones de la pieza dramática tradicional, donde el personaje se construía bajo una estructura definida y fija, mientras que acá el personaje muestra una noción *abierta* (Ryngaert y Sermon, 53). Abierta en tanto explora distintos campos que antes eran impensados para el plano de la figura dramática, pero que ahora se mezclan y desacreditan todo cuadro reductor de oportunidades.

Lo abierto en el personaje también se manifiesta en su presentación más “asible”, es decir, bajo este esquema del enunciador que asegura la correspondencia entre el hablante y lo hablado. Esto se desarrolla en lo que Baillet acuña como heterogeneidad, donde, si bien la figura opera bajo la garantía del enunciador, se revelan distorsiones cuando dicha figura es poseída por voces que no son suyas. Se produce, en consecuencia, una contaminación de voces que sabotean la armonía identitaria entre el personaje y el discurso que profiere (32-3). Esto también se ajusta a lo que ocurre en *El último fuego*, donde el yo reconocible también sufre problemáticas sobre la identidad, viéndose la última interceptada por otras voces que desordenan la subjetividad, a pesar de que esta esté señalada en el texto dramático por el rótulo del enunciador. Incluso las voces, que aparentan poseer una cuña de personajes únicos que emiten discursos característicos, entran en la crisis de la figura que pierde la estabilidad de sus condiciones psicológicas, pasando a ser una voz.

### 2.2.2. DISCURSO COMO MATERIAL

De igual manera que en la sección del personaje, se hará uso del *Léxico*, esta vez para el concepto de *material* que entregan Florence Baillet y Catherine Naugrette, donde plantean una nueva vertiente del discurso textual dramático. El material es el texto, entendido como una fuente compuesta de material y sometido a un ejercicio de deconstrucción que limpia al texto de su significación, para atenerse a su noción de significante. Apoyándose en Valère Novarina, las teóricas hablan de “derrepresentar” el lenguaje, sacarlo de su naturaleza de signo transparente que refiere a un contenido, y situarlo como una opacidad “...que resiste a las tentativas de conferirle un sentido, de interpretarlo” (122-3). Esto se produce en *El último fuego*, especialmente en ciertos episodios críticos de la obra; quién habla y por qué lo hace dejan de ser lo central, para que se abra paso *lo que dice*, un decir desprendido de todo significado o conciencia estructurante que le imponga una razón de ser.

El punto de arranque vuelve a ser la pérdida del vínculo racional entre el hablante y su habla, solo que ahora el discurso es el asunto medular. Siguiendo nuevamente a Ryngaert y Sermon, en este tipo de escrituras se debe concebir un “teatro de los humanos enfrentados a la palabra” (45). Por ende, el foco real estaría en la palabra y cómo asumirla como tal; ya no sería preguntarse desde quién o a qué se atiene el habla de una figura dramática, sino preguntarse sobre este habla en sí mismo. El texto deja de ser una plataforma segura, y también entra en la misma noción abierta que se explicaba antes con el personaje, para formularse como un decir que se contagia de otros medios o estilos que le resultan impropios al discurso dramático tradicional. Ante esto, el texto dramático

asume estructuras características de lo lírico y/o lo narrativo, entre otras posibilidades (52). Se anuncia aquí una (re)composición del decir, donde las palabras experimentan sobre su misma naturaleza.

El decir se enfrenta a sí mismo como decir, replanteándose en su fundamento más primordial y básico. Para ahondar en este aspecto a cabalidad, se manejará el estudio de Valère Novarina en *Luces del cuerpo* y *Ante la palabra*, donde se trabaja este fenómeno del material. El autor comienza su reflexión con una denuncia sobre el estatuto de la palabra, revelando cómo se ha convertido en un ídolo muerto que es venerado mecánicamente, cuando él propone “recolocar las palabras en su gasto”, esto es, adjudicarle valor en su sola condición de palabra, y ya no como un signo convencional que refleja la realidad (*Luces*, 19). Novarina favorece la expresión de palabras en su forma más reducida y descarnada, donde el discurso se presenta como algo concreto: “Hacer que el pensamiento visiblemente atraviese el aire, hacer el lenguaje ardiente, es decirlo, mostrarlo *material* en primer lugar” (25. El énfasis es mio). La óptica del dramaturgo francés radica precisamente en posicionar el decir como un material, un recurso que debe ser apreciado como significante y como una manifestación activa de la palabra que rechaza su condición de signo, eludiendo ser descifrada o agotada de cualquier manera.

Novarina resuelve esta crisis del discurso en lo que denomina *kenosis del hombre*, entendiendo *kenosis* de la siguiente manera: “Vaciar al hombre, desmontarlo hasta que aparezca que solo es lenguaje ensamblado, hasta que no quede nada: nadie” (34). Se trata de vaciar la representación en el decir dramático, dejar de entender las palabras de los personajes como información que entrega contenido. Con la pérdida de lo último, el

dramaturgo refiere a una “energía del vacío” entre las palabras, siendo este vacío un espacio de trabajo deshabitado de cualquier sentido imputado por el afán de hacer significar las cosas (36). El lenguaje pierde con esto su noción representativa, y pasa a ser solo presencia significante, nada más que la forma material de una palabra. A continuación, Novarina desglosa el decir dramático como un “juego de energías”, donde la materia de todas las cosas –el lenguaje– entra en pugna consigo misma (44). Pugna ya que el discurso, bajo esta perspectiva, siempre será *invectivo*, es decir, en su mismo proceso de referir a las cosas, la palabra no las introduce, sino que las trastoca: “Las palabras siempre han sido enemigas de las cosas y existe desde siempre un enfrentamiento entre la palabra y los ídolos” (*Ante*, 13). En consecuencia, el lenguaje dramático se desempeña como una inquietud crítica, sea por el peligro que implica su mismo acto de referir a un objeto, o por la inestabilidad que gesta el considerarla como materia bruta y experimental, sin sentido alguno.

Las voces de *El último fuego* dejan de referir en sus discursos, trabajando a la palabra como un elemento problemático en sí mismo, sin necesariamente detenerse en el sentido que su decir puede atraer, sino en el decir en sí. La palabra deja de ser la herramienta de significados que ordena el mundo, para ofrecerse como un constructo inestable que descompone la (aparente) conciencia de su hablante.

El personaje y el discurso son las problemáticas a trabajar para *El último fuego*, entendiéndolos como factores dramáticos trastocados. El personaje realmente será una voz, un ser fragmentado que se resuelve en una identidad puesta en fuga, mientras que el discurso demostrará su condición de material, un decir privado de su finalidad

representativa. En la obra de Loher, las figuras dramáticas se enfrentarán a sus propias conciencias fragmentadas y a sus discursos desprovistos de significado.

### III. ANÁLISIS DE *EL ÚLTIMO FUEGO*: DESCOMPOSICIÓN Y SIMULACROS DE FORMA

Se procederá a analizar la obra *El último fuego* de Dea Loher en base a los conceptos y problemáticas que se establecieron en los dos capítulos anteriores. Pero antes de entrar en los temas principales de esta pieza, se tomará en cuenta una peculiaridad en la presentación de los *dramatis personae*: casi todas las figuras se inscribirán bajo la etiqueta de una voz llamada NOSOTROS. Esta condición preliminar genera dos posibilidades en el formato textual de la pieza: el discurso puede provenir de un *yo reconocible* o de la voz de NOSOTROS. La primera noción es la base convencional de todo drama en la que el discurso se vincula a un personaje específico, a un *yo reconocible* que lo profiere, –siguiendo la norma del enunciador que liga un cierto decir a una cierta figura dramática– pero la segunda acepción nombrada se trata de un discurso que pierde el rótulo del enunciador, quedando como un texto que no es proferido por ninguna identidad personal, sino por la voz de NOSOTROS que oculta este yo reconocible bajo un velo donde cualquier personaje puede estar detrás de ese decir. A partir de esta configuración, la obra va estructurando su acción en un total de 33 cuadros, oscilando entre estas dos “formas de decir”.

El argumento de *El último fuego* comienza con un evento traumático y doloroso: el atropello y muerte de un niño llamado Edgar. Esto ya es insinuado con lo que se dijo sobre NOSOTROS, en tanto *casi* todas las figuras dramáticas están grabadas bajo este formato, viéndose el niño excluido de esta agrupación. El hecho de estar aislado también descarta la posibilidad de que Edgar sea una voz que tenga habla en la pieza de Loher, ya



que tampoco surge como un yo reconocible en el texto dramático. El niño solo tiene una aparición referencial concreta en el primer cuadro, cuando NOSOTROS relata su fallecimiento, y es a partir de esta descripción pesarosa que se genera la exposición del dolor y melancolía que implica enfrentar el trauma, haciendo brotar un profundo desequilibrio que se ramifica en la totalidad de la pieza, uno que se encarna en el sentir desgarrador que azota a los personajes. Desconsuelo, culpa y aflicciones internas serán los principales conflictos que se tensionarán particularmente a lo largo de cada una de sus situaciones dramáticas puntuales. La acción se movilizará bajo una constelación del sufrimiento, la que se detona por una muerte específica, para crecer a magnitudes inesperadas.

Tal y como se señaló en el segundo apartado de este trabajo, las figuras y discurso dramáticos que operan en esta obra son de orden fragmentario, con identidades diseminadas o palabras en disputa consigo mismas, desviándose de cualquier sentido normalizador. Ante esto, los dos vectores que han fundamentado este informe, el *ser* y el *decir*, demuestran una radicalización en su naturaleza más primitiva. Las voces de *El último fuego* rompen con la coherencia de una conciencia integral y de un discurso que otorgue lógica, para evidenciar una dificultad en estas dos últimas nociones. Dificultad, puesto que en toda la pieza se hace manifiesta una complicación en el solo intento de referirse a ciertas emociones, recuerdos o identidades. Así, el hecho de *referir* entra en profunda crisis, en tanto lo que los personajes son y lo que dicen, se enuncia de forma problemática. Hablar de sí mismos y/o de otros, e incluso el solo ejercicio de hablar, se

torna en un dilema paradigmático, respondiendo al espectro de angustia que predomina en la obra.

Recordando también lo apuntado en el primer capítulo, es debido considerar a la representación como el precepto que sistematiza y clasifica el mundo en un imaginario virtual, permitiendo así que el sujeto entienda y también obre sobre la realidad que percibe. La crisis del referir que recién se indicaba es parte de este horizonte, ya que el referirse a ciertos elementos funciona como el modo básico para ordenar virtualmente el mundo bajo una cierta representatividad. Por consiguiente, a fin de cuentas, el problema del referir será entendido aquí como un problema en la representación misma, así como también en la armonía forma-contenido que rige sobre esta estructura representativa. La complejidad radica en el poder representar el dolor que persigue a las figuras dramáticas, en tanto dicha motivación se ve constantemente interceptada por elementos que rompen con la idea cerrada de esta representación.

Sin cumplirse esto, se advertirá que en *El último fuego* no es viable ceñirse al campo de lo representable, sino de lo *irrepresentable*. Es decir, el sabotaje padecido por la representación orgánica se corresponde con la realidad fundamental que excede y desplaza a la estructura representativa. Esta “cosa esencial” que denominaba Woolf en *Modern Fiction*, perteneciente al horizonte irrepresentable, es un contenido que no logra ser captado por las pautas del orden formal y que halla su equivalencia en el desconsuelo de los personajes de la obra. Todo sentimiento relacionado con la constelación de sufrimiento que cubre la pieza de Loher es lo que resulta intraducible, generando quiebres en el

empeño de exponerse claramente. Esto es, la seguridad de ordenar el mundo virtualmente, se distorsiona por la aparición de esta realidad, la cual se intuye como las *acciones reales* que acuñaba Bergson como una expresión irrepresentable, libre del filtro que la representación determina para toda forma artística. Es el horror encabezado por la muerte de Edgar el contenido que se resiste a ser representado, liberándose y trastocando el razonamiento representativo en su misma resistencia.

Incapaces de ser vertidos en un esquema ordenado, los quebrantos de las figuras en *El último fuego* se reproducen en discursos astillados y conciencias extraviadas, carentes de una base correlativa que los aúne. En otras palabras, se debe hablar de una relevante heterogeneidad y dispersión en el despliegue del ser y decir en esta obra. Se advierte aquí una tentativa hacia lo descompuesto, la puesta en fuga del sistema dramático cerrado y unitario. Para estas nuevas condiciones de la forma artística se ocupará el concepto de *simulacro* que se introducía anteriormente bajo la perspectiva de Deleuze. El simulacro cumple con las expectativas de esta naturaleza abierta e irrepresentable, dado que se desliga de las exigencias que la representación ajusta. El modelo forma-contenido es un razonamiento desbordado por el simulacro, tratándose de una expresión que se desencaja de toda medida y que se descubre como el canal ideal para transmitir la realidad fundamental que la representación no consigue aprehender. Los tormentos y sufrimientos, contenidos que se ponían en disputa con la posibilidad de ser representados, podrán ser exteriorizados a través de lo simulado, ya que este medio califica para hablar del estado fracturado que la obra delata. En el presente trabajo, las manifestaciones de dolor no se inscribirán más en la categoría de forma, sino en la de *simulacro de forma*.

Emplear la idea de simulacro para trabajar esta pieza se asocia a la crisis del referir que se mencionaba anteriormente. Si el hecho de referir siempre se da mediante la palabra como signo que designa un cierto objeto, el criterio de lo simulado cuestiona esta deducción. Con esto, se pierde la utilidad de la *palabra articulada* que Bergson postulaba como recurso para acomodar el mundo en imágenes claras, y en su lugar quedan discursos proferidos por voces emancipadas de esta necesidad de ordenar. El ser y decir se desquician como ejes coordinadores del mundo, para situarse en un plano liberado que hace viable atender la ruptura hallada en *El último fuego*. Hay episodios de la misma obra donde se llega a denunciar este fenómeno, donde personajes como Rabe reflexionan sobre el fundamento que acuerda la conexión entre una idea y una palabra que lo cristalice:

Ahí están mis impresiones, mis ideas y recuerdos y – los sentimientos. Pero cuáles son las palabras que corresponden a estos sentimientos. – Ya no sé, a veces, cómo se combina todo eso. El lugar en que las palabras se transforman en vocablos y se ponen de acuerdo conmigo sobre qué cosa va dónde (43)

Posteriormente en la obra, este cuestionamiento del entender las cosas desde el margen representativo se amplía a declaraciones más agudas como que “la palabra está en extinción” o que habría que “deshacerse de las ideas” (69-70). Esto último, dicho por la voz de NOSOTROS, refuerza lo pertinente que es la aplicación del simulacro para la crisis que se gesta en esta pieza, en tanto este recurso no se funda en la idea, sino que se aparta de ella. Por tanto, la agonía de la representación que hay en la identidad y la palabra es el problema de fondo que se sostendrá en *El último fuego*, problema que se anuncia en los simulacros de forma que van conduciendo a la obra en el desarrollo de su acción y que no cesan de inquietar la efectividad de la representación.

### 3.1. NOSOTROS: CONCIENCIA ENUNCIANTE

La prueba más concreta de esta línea es la voz de NOSOTROS. Se trata del discurso que engloba a todas las figuras dramáticas, borrando la identidad que cada personaje pueda pretender, al cubrirlos a todos en una textualidad que suprime la marca de enunciador. Asimismo, como NOSOTROS contiene a todas las figuras que participan de la acción, este texto abarca todo el discurso dramático proferido en la obra, a pesar de que hayan ciertos momentos de la misma en los que surge el yo reconocible desde el rótulo del enunciador.

Se agrega a esto lo que la nota preliminar determina: “El texto de NOSOTROS nunca debe ser dicho en coro, sino que dividido en voces individuales. No siempre se indica el hablante, es decir, el personaje” (3), y así esta voz “colectiva” responde al esquema de *coralidad* sugerido por Mégevand. No es una enunciación unívoca, sino múltiples discursos que se trenzan sobre una plataforma que los confunde en una sola entidad y mayoritariamente en un estilo lírico. De hecho, este decir no pretende ofrecer una exposición fidedigna de las conciencias que hay detrás de él, sino que se monta como un bombardeo enmarañado de voces sin subjetividad, contaminándose y contradiciéndose entre sí. Tanto la identidad de las figuras como el discurso que estas enuncian son puestos en fuga, atomizados y dispersados en una fragmentación inminente. El ser y el decir en *El último fuego* se escapan del discernimiento que la representación concede, vaciando el contenido uniforme que estas formas dramáticas debieran presentar. NOSOTROS

abandona la posibilidad de ser comprendida como una identidad asible y representativa, cayendo entonces en el horizonte del simulacro.

Cabe recordar también que NOSOTROS asume un rol arbitral en la mayoría de su texto, actuando como una especie de mediador épico que presenta los sucesos y potencia la exposición del plano interior y subconsciente de las figuras dramáticas. Aún más, esta voz opera como didascalia en un sinfín de oportunidades, encontrándose aquí la cierta “independencia” en el personaje que se veía con Ryngaert en el segundo capítulo. Esto es, considerando que NOSOTROS está formada por figuras que se enredan pero que se distinguen de todas maneras en este discurso, son estas mismas figuras las que regularizarán las indicaciones acotacionales. Si bien siempre esto se da bajo el velo de la voz “colectiva”, se ve aquí cómo los personajes de *El último fuego* se arrogan una función irrealizable para un personaje dramático tradicional.

Un ejemplo patente de todo lo descrito sobre NOSOTROS es cómo la constelación de sufrimiento que trasciende a la obra por completo es introducida sintéticamente por esta voz desde el primer hasta parte del segundo cuadro. En este segmento inicial de la obra es posible apreciar también cómo se condensan las problemáticas del ser y del decir que abarcan la pieza de Loher en su totalidad, mostrando figuras que realmente son voces de conciencias astilladas y discursos que realmente son un material descompuesto de un significado estable. De estos primeros cuadros se destacarán dos cosas: cómo se relata la muerte de Edgar, y la auto-referencialidad de NOSOTROS al mostrarse taxativamente como la *conciencia enunciante* que regulará el progreso de la acción.

El cuadro 1 consiste en la descripción del suceso trágico –el atropello de Edgar– a través de un relato que ve impedida su continuidad por la penetración de conciencias que interrumpen el decir, o por conflictos en el decir mismo. Estructurando su discurso bajo un formato lírico, NOSOTROS enmarca una buena parte de las estrofas del cuadro bajo una fecha, una etiqueta que le designa una cierta coordenada en el tiempo al acontecimiento que se relata. No obstante, es una etiqueta que va mutando a medida que los versos la repiten, pasando de “A mediodía del diecinueve de agosto del dos mil algo” a “A plena luz del mediodía del no sé cuánto de agosto”, entre otros cambios. Repetir este sello temporal con un giro que le quita o agrega datos espontáneamente, implica dejar de confiar en esta información como un contenido fijo y pesquisable. Ya no discurso, sino *material*, el texto de toda la obra fluctúa en distintas enunciaciones para dejar de pronunciarse como algo que establece un sentido y revelarse como un constructo deshabitado de ideas que experimenta sobre sí mismo. El material deconstruye el decir al hacerlo volcarse sobre sí mismo, en tanto este no se expone con naturalidad, sino que se ve complejizado por dispositivos simulados que rompen y estorban su flujo. Se advierte esto también en la forma de remitir al niño, haciéndolo solo después de un silencio y una pausa, para decir el nombre de Edgar “en voz muy baja” (5). Es aún más radical el caso del discurso para comunicar el momento de la muerte: “El choque/Se siente/Todo en silencio/Sólo la luz y el motor/Motor de luz/Rotor de luz/Luz roja/Luz/Muerto” (7). El texto pareciera degradarse a la *kenosis del hombre* que se introdujo con Novarina, donde los conceptos pierden su facultad significativa, y solo quedan vocablos que se mudan constantemente por otros, evitando quedar grabados como lo haría un signo descifrable.

De esta mudanza permanente, queda únicamente la resonancia vacía de estas palabras, en tanto han perdido el significado, y solo quedan como cuerpos significantes.

Luego, en el segundo cuadro, NOSOTROS traza una suerte de perfil que condensa su razón de ser en *El último fuego*, delineando también su cometido como texto que estructura y constituye a la obra. La voz cuestiona su misma naturaleza de “voz colectiva”, al preguntarse si es que realmente existe como un “nosotros”, y también se auto-establece como aquella que recopila e interviene en los episodios de la historia, respondiendo al modelo del personaje como portador del discurso acotacional señalado anteriormente. A su vez, en este proceso de reflexionar sobre sí misma, NOSOTROS hace un claro reconocimiento del estado fragmentario que predomina en la pieza de Loher, en tanto este discurso, que es la combinación atomizada de todas las *voces* y sus identidades desbordadas, transparenta lo que es y lo que dice como algo hecho pedazos: “Nosotros barremos las trizas/ Y las ensamblamos/ Una cosa cualquiera, quebrada/ En la que por aquí por allá se puede reconocer algo/ Podemos entendernos/ Entender/ Jamás se trató de eso” (9). Se aclara igualmente cómo este ensamblaje no se da para desentrañar o ilustrar algún tipo de conocimiento, sino meramente para intensificar la noción de acoplar, y no de construir una estructura, en la totalidad de *El último fuego*.

En esta sentencia, que guarda un vínculo con la reflexión de Rabe sobre la crisis de la correspondencia representativa entre la idea y la palabra, NOSOTROS concentra los problemas nucleares de la obra, argumentando cómo las identidades y el decir dramático se apartan de la matriz coherente del personaje y del discurso. Resulta inviable concebir



estas nociones como partes de un todo, puesto que se aseguran a sí mismas como pedazos que no se coordinan orgánicamente.

Teniendo esto en consideración, NOSOTROS introduce las cuestiones más relevantes a desarrollar en la obra, esclareciendo ya el trastorno de la representación solamente desde su formato poco convencional y propio del simulacro. Esta voz hace patente desde el inicio la imposibilidad de pensar la acción de *El último fuego* bajo una estructura representativa, viéndose reflejado esto mismo en la fractura que delata el no poder expresar ciertas ideas mediante conciencias o palabras armónicas. De este modo, NOSOTROS deja claro cómo el espectro de angustia que se cierne sobre la obra de Loher no logra ser representado sistemáticamente, para que su exposición se refleje a modo de un montaje de vocablos que ingresan de forma brusca al texto, y con esto se desvía todo hilo conductor que ordene el discurso proferido a lo largo de la pieza. Tan solo desde los dos primeros cuadros descritos, esta voz instala el fondo temático de la obra y exhibe la nueva configuración del personaje y del discurso desde los conceptos de *voz* y *material* que se explicaron en el segundo apartado.

Este fondo temático, la constelación de sufrimiento que abarca toda la pieza, va agudizándose en el desarrollo de la acción, ya sea desde el formato opaco de NOSOTROS o desde la aparición breve del yo reconocible. Para entender mejor el progreso de la misma, se dividirá este tema principal en tres aspectos que se desprenden de él, en tanto son aquellas cuestiones cuyo estatuto racional se disloca por este espectro de angustia que se va maximizando en el transcurso de la obra. Estas son: la *memoria*, el *cuerpo* y la

*conciencia*, conceptos que se condicen directamente con la escisión de la identidad rescatada de la teoría bergsoniana. Si bien todos los conceptos nombrados se cruzan inevitablemente con todos los personajes de la pieza, se destacarán en el análisis de cada tema solo aquellas figuras que revelen un despliegue importante del tema en cuestión. Así, mientras que estas tres cuestiones forman la identidad según una estructura racional de la representación, en *El último fuego* serán formulados bajo la lógica heterogénea y disoluta del simulacro. Esta tríada será presa de un deterioro en su misma naturaleza, mostrándose como ideales astillados.

Igualmente, se advertirá cómo estos temas de la constelación de sufrimiento presentan un fenómeno común que se gesta sobre cada una de las figuras a analizar: la *afección*, entendiéndola como un estado donde el individuo se vuelve sobre sí mismo en la percepción subjetiva, en lugar de seguir el proceso lógico donde el sujeto percibe una imagen externa a su cuerpo (Bergson, 64). Este razonamiento escapa de la comprensión representativa, ya que se pierde la distancia racional que permite a la subjetividad captar las formas externas a ella, tratándose ahora de un *choque* del individuo consigo mismo. En consecuencia, la afección transgrede los límites de la representación y debe comprenderse también dentro de lo irrepresentable y lo simulado. Asimismo, se entenderá lo afectivo como la realidad fundamental evocada al comienzo de este capítulo, las *acciones reales* que la representación no logra captar, y que revelan un plano de dispersión que el simulacro sí puede expresar. La noción afectiva es la que manifiestan los personajes de la pieza de Loher, en un despliegue inusitado de cómo cada tema los lleva a enfrentarse a sí mismos, a mostrar sus conciencias fragmentadas y sus discursos vaciados.

### 3.2. LA MEMORIA

Las figuras dramáticas que exhiben una mayor complejidad sobre este aspecto son Rosmarie y Susanne, ambas sosteniendo una especial consideración sobre el valor que el recuerdo tiene, tanto para su situación particular como para la de los otros personajes. Se notará en estos dos casos cómo el estado convencional de la memoria se astilla, dejando de ser aquella plataforma estable de la identidad que Bergson propone.

Primero se analizará el caso de Rosmarie, abuela de Edgar y parte de la familia Schraube, quien guarda en sí misma una particularidad con respecto a la concepción del recuerdo: sufre de “Alzheimer en estado avanzado”, característica que es apuntada por NOSOTROS, en una descripción reducida sobre este personaje. La voz “colectiva” comenta también cómo la peor situación en la familia Schraube es la de Rosmarie: “Ella siempre se olvida de lo que ha ocurrido/Y cada vez se asusta otra vez/Cada vez de nuevo/Una pequeña muerte” (10). Por ende, esta figura deberá revivir constantemente el trauma de perder a su nieto, y no podrá orientar su vida en torno a su memoria, en tanto no es capaz de retener el recuerdo de la muerte. El personaje de Rosmarie supone una disrupción total para la coherencia que la memoria determina para el sujeto, puesto que su enfermedad hace imposible que la figura comprenda su presente desde el recuerdo de experiencias ya vividas.

La abuela de Edgar parece inofensiva en primera instancia, presa de no poder conservar ni mucho menos *actualizar* nociones del pasado. Es atendida por Susanne, su nuera, mientras la última le hace ver constantemente a su suegra que Edgar ha muerto, y

Ludwig, hijo de Rosmarie, le inventa excusas sobre la ausencia del niño (11-2). La condena de olvidar inevitablemente el sufrimiento afectivo que cubre a toda la pieza supone diferenciar a este personaje del resto, demostrando una conciencia que se vacía permanentemente. Con este antecedente, Rosmarie se perfila como un sujeto anodino, emitiendo un discurso que resulta extrañado de lo que realmente sucede en la obra, ya que no entra nunca en sintonía con el dolor que sobrellevan los personajes. El decir de esta figura dramática se extravía de lo que el resto de las figuras dicen o quieren decirle, aislando su conciencia a partir del Alzheimer que padece. No poder recordar implica que Rosmarie se escape del eje temático que recorre *El último fuego*, sin tener pleno conocimiento de las experiencias que ha vivido en el pasado.

Solo hay dos episodios donde la señora Schraube demuestra una mayor lucidez: en un diálogo con Rabe, cuando hace una reflexión certera sobre su incapacidad de recordar, y cuando pretende regalarle a Edgar unos juegos que compró, llamados *Memory*, para descubrir por su cuenta y de imprevisto que el niño ha muerto. Sobre el primer hecho mencionado, cabe hacer notar cómo Rosmarie se muestra mucho más consciente de lo que se ha venido apuntando. Tras interactuar de forma mínima con Rabe en el comienzo del cuadro 13, la anciana se pregunta en qué consta la alegría, vinculándola precisamente a la competencia de recordar: “Qué me importa el momento si mañana no voy a poder recordarlo. Alegría – para eso necesito un pasado. Y no logro acordarme de él. Sin memoria eres menos que un animal. Eres menos que un animal” (40). Con esto, la figura dramática de Rosmarie se ubica a sí misma bajo estas coordenadas, viéndose tachada de

la felicidad que el recuerdo proporciona y entendiendo su situación abandonada y privada de una memoria que la guíe.

El segundo momento destacado se produce en el cuadro 20, cuando este personaje se aparece ansiosa por mostrarle a Edgar el juego *Memory* que ha comprado. Fuera de la ironía implícita que deja el nombre del susodicho juego, lo relevante es cómo Rosmarie repara en el paquete que contiene el *Memory*, preguntándose a quién está destinado este regalo. Lo abre, se detiene a pensar, y “se asusta” por el recuerdo de la muerte de Edgar que la asalta, sin preámbulo o explicación alguna (54). La memoria de esta figura dramática acaba por irrumpir sin razón en su conciencia, rompiendo brevemente con los límites que determina el Alzheimer de la anciana. Frente a esto, la irrupción repentina del recuerdo se presenta como un contenido incomprensible que se va contra la conciencia de esta figura, operando como la afección de recobrar una memoria inaprehensible, y que deja al sujeto estupefacto de su propia (no) conciencia. Es decir, si bien Rosmarie se ve despojada de los recuerdos dolorosos que sí encarnan las otras figuras, sus recuerdos no se desvanecen por completo, sino que se ocultan de forma indeterminada, pudiendo resurgir afectivamente.

Por consiguiente, en la señora Schraube colisionan dos discursos: uno que se extravía de lo que el resto de los personajes recuerdan, y otro que restaura la conciencia y entra en sintonía con lo que los otros saben. Desde su forma de abordar la línea temática de la memoria, Rosmarie muestra una dificultad en la representación de su naturaleza de recordar, así como también un doblez en su decir, que puede fluctuar entre el olvido y la

evocación. Dos formas de decir que responden a dos conciencias disímiles en un solo personaje, excediendo la identidad única, propia de un personaje dramático tradicional, y aproximándose a la idea simulada de una voz que se liga a subjetividades fragmentadas.

Pasando a Susanne, el otro personaje que tensiona el tema de la memoria, hay que notar en ella una situación opuesta a la de Rosmarie, en tanto la primera expone una conciencia total del horror que se ha producido, a diferencia de la inconciencia de la segunda. Madre de Edgar, Susanne se mueve durante todo *El último fuego* en torno a una necesidad de transparentar el recuerdo de la muerte de su hijo. Este personaje entrará en pugna con cualquier gesto que sugiera obstruir o incluso mitigar el contacto con la memoria y el dolor que esta conlleva. Prueba de esto es cuando la mujer entra en conflicto con su esposo, Ludwig, quien sí pareciera eludir el hecho de recordar a través de jugar el Lotto. Enfrentada a esto, Susanne desata una discusión al cuestionarle al hombre el valor que él le da a su memoria, planteándose irónicamente en términos monetarios. Todo esto lleva a que la pareja se golpee mutuamente mientras emanan un diálogo crudo referente a la culpa o responsabilidad de pensar la pérdida del “niño muerto” (14). Así, el recuerdo se articula en la madre de Edgar como un campo de disputa, de interpelar las reacciones que tienen los otros personajes al enfrentarse al espectro de angustia que se cierne sobre la pieza de Loher.

De esta suerte, se observará con atención un problema que Susanne experimenta como figura dramática, explicándolo ella misma en un intercambio con Rabe en el cuadro 14. Después de empezar a hablar sobre el momento de la muerte del niño, la mujer se

remite al tema de nombrar a su hijo o al padre de su hijo, de atraer la presencia de los sujetos mediante el uso de ciertas palabras: “Cada vez que digo en voz alta el nombre del niño es como si -. Ya no digo su nombre en voz alta. – Cada vez que digo el nombre del hombre, de mi marido, es como si – también estuviera nombrando a mi hijo” (42). La crisis de decir que se registraba anteriormente en el texto de NOSOTROS también se halla en este parlamento, en tanto Susanne ahonda sobre su propio discurso y las potencialidades heterogéneas que este denota. Vale decir, referirse a Edgar desde la palabra es lo que se desestabiliza, viciándose el fundamento articulado de la misma palabra por el recuerdo afectivo que atrae consigo, para actuar como el concepto de material que se trabajaba previamente con Novarina. La afección que asalta a Susanne también está dada por el ejercicio de recordar un contenido doloroso, solo que ahora el foco estaría en no poder representar discursivamente este mismo sufrimiento. En consecuencia, la figura de la mujer está insinuando la condición simulada que su mismo discurso está experimentando, ya no como un decir que ayuda a construirla como personaje, sino como un material que deshace o altera la naturaleza significativa de la palabra misma.

Revisadas las dos figuras dramáticas, se aprecia cómo la memoria es enunciada bajo el concepto de simulacro, construyéndose desde una condición arruinada y dislocada. Por ello, el recordar que elaboran ambos personajes está problematizando la estructura virtual que permite comprender el mundo, ya que esta última se iría configurando por el incremento de la memoria a medida que el sujeto vive experiencias. Esto se coartaría al esbozar la memoria como una noción perdida y/o efímera o como una determinación que

se intensifica para irse en contra del sujeto, como es la situación de Rosmarie y Susanne, respectivamente. Por tanto, recordar deja de entrar como un componente de la subjetividad de estas figuras, para penetrar en sus conciencias y sus discursos bajo la lógica afectiva, en tanto la memoria, operando como canal del pasado, favorece el contacto con este contenido doloroso que resulta intraducible. Esto es, los recuerdos no se disponen aquí como vías para hacer más lúcida la conciencia del individuo, sino como parásitos afectivos e irrepresentables que dificultan la integridad subjetiva y también deshacen la noción de un personaje dramático coherente.

### **3.3. EL CUERPO**

Con el fin de abordar el tema del cuerpo en *El último fuego*, se destacarán las figuras dramáticas de Karoline y Rabe, dado que las dos introducen una cierta rareza sobre el cuerpo, situándose cada uno en perspectivas y realizaciones distintas con respecto a lo corporal. Estos personajes irán mostrando cómo se quebranta la noción bergsoniana del cuerpo como un *centro de relaciones* que media el contacto entre el sujeto, las representaciones que percibe y la memoria con la que dirige su vida. La idea tradicional del cuerpo goza de una estabilidad que le permite regular los vínculos entre las representaciones que se encuentra, mientras que el cuerpo de las figuras a analizar está falto de esa capacidad.

Se partirá por Karoline, ex colega de Susanne en el colegio, cumpliendo la función de maestra de arte, y dueña del auto que Olaf “tomó prestado”, para verse involucrado en la persecución automovilística que ocasionó la muerte de Edgar. Al entrar por primera vez



en el cuadro 5, la didascalía sintetiza el problema central del personaje: “*A Karoline le han amputado los pechos (tiene cáncer) y es evidente que no usa prótesis ni implantes*” (17). Con esta introducción, se aclara directamente que el cuerpo de la figura se halla mutilado, intervenido quirúrgicamente debido a su enfermedad. Sin embargo, esta característica no se queda en esa acotación, sino que va creciendo en distintos puntos de la obra, como en el diálogo que se produce entre Karoline y Ludwig en el cuadro 7. Tras ser insultada por el segundo, la primera lo insta a golpearla, para luego desnudar su torso, exponiendo las cicatrices de su amputación. A esto le sigue que la mujer repita “te doy lástima” con silencios entre medio, generándose una tensión notoria en la interacción (24). De este encuentro, cabe señalar cómo el personaje de Karoline no desviste su cuerpo con un fin netamente erótico, sino con el objetivo de enfatizar su condición de corte. Esto porque no se destapa por completo: solo su busto es el que queda descubierto, destinando la atención al vacío que sus no-pechos fijan en su cuerpo y sugiriendo una inquietud particular en dicho aspecto.

Lo recién anotado se agudiza con el encuentro entre la maestra y Rabe en el cuadro 9, cuando ella va a visitarlo luego de que el último se despedazara los dedos de tanto limarse las uñas (proceso mutilador que será abordado más adelante). En este episodio, se gesta un choque entre los personajes, en tanto ambos son presas de la fisura que agobia sus cuerpos, un pesar ligado a la afección que contribuye a que ninguno de los dos realice contacto físico con el otro en la mayoría del cuadro. De hecho, solo después de que Karoline explica las dolorosas experiencias que el cáncer le ha ocasionado en su vida, Rabe “la toca con cuidado con una mano”. A continuación, se produce un acercamiento

degenerado en la pareja, uno donde la mujer insiste en la marca que la operación dejó en su pecho, mientras que el hombre manifiesta lo mucho que extrañaba “que algo falte” o “lo mutilado”. El vacío en el cuerpo de Karoline es lo que finalmente motiva el encuentro sexual entre estas dos figuras dramáticas, un vacío que se denota también en el no-contacto erótico que ocurre, demostrado por lo que el discurso acotacional describe: “*Se dejan puesta la ropa, hacen el amor*” (34). Se ven aquí cuerpos desmembrados, deteriorados por estas zonas de indeterminación que deja el corte físico en su organismo antes bien definido, indeterminación que se vincula al contenido irrepresentable que es la afección, ya que este mismo corte físico lleva a un enfrentamiento de la figura con su propia conciencia sufrida. Es decir, como la amputación expulsa al cuerpo a una condición desproporcionada del ideal representativo, pensarse a sí misma como sujeto mutilado implicará en Karoline asumir el horror intraducible que esta expulsión le provoca.

Además, este hueco que desfigura la representación pulida y acabada del cuerpo no se puede reducir únicamente al descontento que Karoline expresa sobre su pecho amputado, sino que se va formulando como una conmoción íntima en ella. Esto se verifica cuando la maestra, a pesar de la supuesta satisfacción que le provoca “llenar” el vacío de la amputación usando una serie de prótesis que se va cambiando a voluntad, no deja atrás el dolor de su condición mutilada, relatando la marginación que sufrió por sus colegas luego de haber sido operada (61). Esta información comprueba que su cuerpo, cuya estructura disoluta se ubica en la dimensión del simulacro, presenta un quiebre con respecto a los otros cuerpos, aquellos que sí gozan de un cierre total y orgánico. Vale decir, la noción subversiva y afectiva de que “algo falta” en Karoline, es finalmente

desplazada por sus compañeros de trabajo, apartada por el sistema convencional de organismos que se entienden entre sí, pero que no se reconcilian con este cuerpo disforme.

El caso de Rabe es distinto, puesto que su condición mutilada no se debe a una intervención médica, sino a un desmembramiento auto-infligido. Este personaje es un forastero que llegó al pueblo donde viven todo el resto de las figuras pertenecientes a NOSOTROS en el mismo momento en el que ocurre la muerte de Edgar. Asimismo, vale destacar que Rabe es el único “testigo ocular” del atropello, y el que tuvo contacto directo con este suceso traumático (7-8). Después de esto, el extranjero arrienda una habitación justo “hacia el frente” de la calle donde ocurrió la muerte, aislándose del resto, para que en el cuadro 4 NOSOTROS relate cómo se oía a este personaje gritando sin parar desde su encierro. Pero no solo eso, sino que también se dedicó a limarse las uñas indefinidamente, acabando por destrozárselas y pulverizar la carne de sus dedos, para que luego le venden sus manos destruidas (15). Queda implícito en este cruento acontecimiento que el encierro y las llagas infligidas por Rabe a sí mismo son un resultado del dolor que lo atormenta. Por tanto, amputarse a sí mismo sus dedos, en un proceso gradual y desgarrador, es una vía para transmitir el espectro de angustia que lo persigue.

El cuerpo en Rabe surge como una estructura volátil, en tanto demuestra una naturaleza explosiva en ciertos episodios de la obra. Esto último responde a la correspondencia inevitable que se traza entre lo corporal y la memoria en esta figura; recordar significará para el forastero un mecanismo que potencia la inestabilidad de su cuerpo. Acá se advierte el concepto de afección que se ha visto, y en el caso específico de

este personaje, se verá que la afección se desata *mediante* el cuerpo, en tanto se gesta un desequilibrio al tensionarse el nexo entre este último y el recuerdo. Es decir, esta figura dramática responderá al hacer memoria desde la naturaleza cambiante que presenta su organismo. Para elucidar el despliegue de este fenómeno, se recalcarán dos episodios, ambos expuestos a partir del discurso de NOSOTROS: el interrogatorio que buscan realizar un grupo de policías a Rabe, preguntándole sobre su participación en el atropello de Edgar, y el encuentro amoroso entre él y Susanne.

La primera situación dramática nombrada comienza derechamente con la interpelación hacia el extranjero en el cuadro 6, enumerándose una serie de malestares que sufre, como “fibrilación cardíaca” o “cansancio crónico”. Por ende, se anuncia un cuerpo deficiente, un personaje con fallas fisiológicas *per se* que le impiden integrarse propiamente en el mundo exterior, sintonizando con el caso de Karoline. No obstante, el asunto se mueve a una dimensión más violenta e inexplicable cuando los policías le piden a Rabe que rememore el evento de la muerte del niño. Frente a esta presión, el personaje cae en un estado letárgico, y acto seguido se enuncia un suceso extraordinario: el recuerdo, ahora nominalizado como entidad activa, pareciera no querer ser recordado, y manda a “sus acompañantes” –la noche, el reposo y el sueño– para que ingresen al cuerpo de Rabe, y desde su interior estos acompañantes pueden ver cómo de las falanges vendadas brota un “río de dedos y sangre” que va creciendo y goteando al exterior (21-2). Básicamente, NOSOTROS describe un fenómeno inconcebible donde fuerzas abstractas como el recuerdo y “sus acompañantes” se plantean absurdamente como identidades concretas y activas, y donde el flujo de sangre que mana del cuerpo mutilado del forastero se detalla

a partir de términos insólitos, como “río de dedos y sangre”. Lo que el texto de NOSOTROS expone en este discurso es un verdadero estallido disoluto del cuerpo, gatillado por la afección que se origina en la figura dramática. En otras palabras, la afección se proyecta como simulacro en el decir dramático de NOSOTROS, desencadenando esta manifestación irrepresentable del cuerpo amputado de Rabe.

El otro evento que sobresale, el acercamiento entre Susanne y el extranjero, potencia aún más la convergencia entre cuerpo y recuerdo que el personaje de Rabe demuestra en *El último fuego*. Estas dos figuras se involucran románticamente en el cuadro 23, enmarcándose este en un ambiente de liviandad y calma, donde lo que antes era encierro absoluto se vuelve una apertura a la brisa que entra desde afuera. En un texto que oscila entre el formato lírico y el narrativo, NOSOTROS funciona como didascalia para dar cuenta de cómo la pareja se aventura en una “zona corporal desconocida”, explorándose mutuamente los cuerpos y deteniéndose especialmente en las múltiples cicatrices que inundan el de Rabe, para hacer un rastreo numérico de cada una. La respuesta del extranjero a este sondeo de su piel es “no proporcionar información” sobre estas marcas y aparentar que duerme, volviendo a esquivar toda comunicación sobre lo que implique recordar: “Olvidar lo que hay que olvidar/En las horas tranquilas” (57). A partir de este ejemplo, es reconocible en Rabe un cuerpo lleno de huellas que atraen un pasado, pero cuyo contenido no es descrito. En otros términos, la afección, al igual que en el suceso previamente explicado, hace imposible el encuentro del forastero con su memoria, memoria que siempre va a estar ligada a una expresión simulada de los rasgos corporales de esta figura y, por ende, no representable.

Las dos figuras analizadas presentan cuerpos amputados, y desde esta condición mutilada ellas sugieren un contenido que empuja los límites de la forma artística. Es un contenido propio del sufrimiento que se introducía desde un principio con NOSOTROS, y que no logra ser representado en personajes inteligibles o en discursos lógicos. Por tanto, el espectro de angustia se ve también en Karoline y Rabe desde el simulacro, dado que el cuerpo canaliza simuladamente el pasado doloroso, sea por un vacío afectivo que fractura el ideal representativo del cuerpo o por un cuerpo que reproduce la afección a partir de un fenómeno irrepresentable.

### **3.4. LA CONCIENCIA**

Para examinar la noción de conciencia en *El último fuego* se destacarán tres figuras que tienen una especial profundidad sobre este aspecto: Ludwig, Edna y Olaf. Estos últimos ponen en jaque a la conciencia única que toda subjetividad presenta, puesto que la crisis afectiva que se desata en ellos los lleva a cuestionarse su misma condición de identidades. Vale decir, los tres personajes recién nombrados llevan a su máxima expresión la mutación de personaje dramático a voz en esta obra, replanteando la unidad de sus conciencias, ya sea porque se piensan a sí mismos como otros sujetos, porque asuman otras identidades o porque sus identidades nunca se presentan, efectivamente.

Primero se detallará el caso de Ludwig, padre de Edgar, esposo de Susanne e hijo de Rosmarie. Como ya se ha señalado antes, este hombre demuestra un rechazo a estar en plena aceptación con la muerte de su hijo, dado que le miente a su madre cuando esta le pide explicaciones por la ausencia del niño. Así, volviendo sobre la pelea violenta que

acaece entre Susanne y él, este último enfrenta el reclamo que le hace su esposa por dedicarse a jugar Lotto cuando ha pasado poco tiempo desde la muerte de su hijo, aclarando Ludwig que “un hombre como él no podría ganar jamás” (14). Por ende, el padre de Edgar se perfila como una figura que no tiene confianza sobre sí mismo, para llegar a sentenciarse como alguien que nunca podría sacarse el Lotto. Fuera del tema de apostar en un juego de azar, lo relevante está en esta suerte de *distanciamiento* que Ludwig establece sobre sí mismo, rivalizando afectivamente con él mismo, con este sujeto que nunca ganará.

Se extrema este distanciamiento en el cuadro 18, donde Ludwig profiere un monólogo sobre su lógica de apostar en el Lotto. La figura revela que, si bien rellena y paga los boletos del juego, no ve los comprobantes, sino que los bota en un basurero, a la espera de que algún desconocido los recoja, actuando él como un “intermediario” para que otros individuos sean millonarios. La reflexión toma un giro radical, cuando el personaje sostiene: “Me imagino una vida distinta. Una que jamás podría llevar. Me imagino que esa vida distinta va a encontrar mi comprobante de juego (...) – se alegra, se alegra, se alegra, como yo jamás podría hacerlo; de su suerte de sobra” (51). Con esto, Ludwig expone su ansia de ser otro hipotético, otro que nunca podrá llegar a ser, y manobra este distanciamiento que antes era desde y sobre sí mismo, solo que ahora es sobre este otro. La afección radica en la conciencia de esta figura dramática como el afán de salirse de sí, de replantearse su misma conciencia desde una ajena, y que nunca será la suya.

Por tanto, Ludwig especula sobre una identidad que le es impropia, y basa también su obsesión por jugar en este vínculo incierto con esta otra conciencia que se imagina como una alternativa a la suya. De esta manera, sin mayor detención sobre el tema, la figura dramática vuelve a aparecer recién en el cuadro 25, en el cual asesina a su madre, Rosmarie, ahogándola en la tina en la que siempre la bañaba Susanne. Lo curioso de este episodio es que Ludwig, cuando la anciana vuelve a preguntarle sobre la desaparición del niño, finalmente le aclara que ha muerto, dejando de lado la postura evasiva que demostraba en primera instancia (63-4). Luego, en el cuadro 28, se informa que Ludwig, en uno de sus tantos paseos enigmáticos por el bosque, se pierde en los helechos: “Siguió caminando, más lejos, hasta que desapareció entre los árboles, hasta que el verdor acogió su seno” (67). Es posible detectar en este fenómeno un borramiento total de la identidad de esta figura, puesto que desde este punto hasta el final de *El último fuego* su yo reconocible deja de surgir del texto de NOSOTROS. Con este “perderse de vista en el verdor”, el personaje de Ludwig se difumina para adoptarse meramente como una voz dentro de la “voz colectiva”, en tanto nunca deja de formar parte del texto dramático, solo que ahora estará presente sin una identidad propia y distintiva.

La problemática de *pensarse otro* que reside en esta figura dramática se intensifica en un grado más drástico, llegando incluso a dejar de *ser* él mismo. A su vez, no deja de llamar la atención cómo este “dejar de ser” se produce solo después de que Ludwig le diga explícitamente a su madre que Edgar ha muerto, acto que había evitado constantemente. En consecuencia, la afección de *decir* el horror que realmente lo atormentaba lleva a este personaje a dejar de aparecer bajo el rótulo individual del enunciador. Su identidad como



figura y como discurso se pierden, se vuelven un fragmento más de este gran simulacro que es el texto de NOSOTROS.

El segundo personaje destacado, Edna, guarda ciertas similitudes con este conflicto de “pensarse otro” que se observa en Ludwig, solo que ella lo llevará un paso más allá: el *ser otro*. Esta figura es una policía que, al ver cómo Olaf (el personaje a revisar más adelante) maneja a una velocidad indebida y tiene un parecido con el que denomina “el autor del atentado”, decide perseguirlo, matando a Edgar en el proceso (6-7). Cabe hacer notar que este atentado referido por Edna no es el atropello del niño, sino un suceso anterior a la obra que nunca se especifica del todo, sino que solo se nombra. Así, no tan solo estar involucrada, sino que también ser la responsable del evento que gatilla el espectro de angustia que cubre toda la pieza, lleva a la mujer a una crisis profunda sobre sí misma. La culpa y dolor que brotan en Edna se entienden como una afección, en tanto son tormentos interiores que la llevan a enfrentarse a sí misma. En un principio, su pretensión es encontrar a Olaf, pues lo sigue identificando como el “autor del atentado” que ella persigue, propósito que nunca se cumple por la no-aparición de este último personaje. Al no poder lograr su cometido, la policía comienza a preguntarse sobre la existencia de Olaf, de cómo será su vida: “Me pongo en su lugar/ Para eso nos entrenan/ Ponerse en el lugar del otro/ Me imagino cómo es estar dentro de Olaf/ En la piel de Olaf, en el cuerpo de Olaf” (27). Hasta este punto, Edna no se escapa mucho de la lógica “pensarse otro” que se gesta en Ludwig, solo que la primera realiza las suposiciones con una convicción que el segundo no poseía.

De este modo, su convicción de “ponerse en el lugar del otro” hace que esta figura comience a perder la noción de su propia identidad con respecto a la del resto. Tanto así, que en un diálogo con Karoline, Edna comienza a hablar de sí misma en tercera persona, informando cómo ella misma se pone en el lugar de su interlocutora y en el de otros sujetos fuera de su individualidad: “El Yo-Edna entra de a poco en el ámbito desconocido de una persona y ya nada es como antes. Siento como alguien completamente diferente. (...) Soy alguien completamente diferente” (48-9). La policía acaba por asumirse otras, y también por asumirse *muchas*; esto es, Edna se presenta como recipiente de las identidades externas que puedan o no integrarse en su conciencia, trazándose entonces lo que ella misma llama un “enjambre de Ednas”. Así, el tema de la conciencia en esta figura se abre a posibilidades infinitas, donde el perfil psicológico del personaje tradicional se quiebra por completo, tomando su lugar una voz que puede remitir a diversas identidades. Esto último se vincula al concepto de *heterogeneidad* abordado desde Baillet en el segundo capítulo, donde la voz se ve contaminada por otras conciencias que la desplazan como voz de una subjetividad única.

No “pensarse otros”, sino “ser otros” es lo que Edna cumple en su ser y decir dramático, refiriendo a su capacidad de poder adoptar diversas conciencias. Teniendo esto en consideración, esta figura trastoca la personalidad única del personaje, volviéndose su discurso un simulacro que puede referir (o no) a una pléyade de fuentes subjetivas. El único motivo que pareciera mantenerse dentro de este desorden es la persecución del “autor del atentado”. Este individuo, que al no encontrarse dentro del listado de *dramatis personae* no puede considerarse figura dramática, se instala en el caso de Edna como una

suerte de bacteria que refuerza la afección. Incluso, el autor del atentado opera como esta realidad fundamental que es la afección, en tanto también es un contenido que excede los límites representativos, y que nunca llega a enunciarse según un parámetro orgánico-formal. Solo “cobra vida” cuando la misma policía se asume en el rol del autor del atentado en el cuadro 30, en un discurso lírico y descriptivo de cómo se prepara para tomar posición, contemplar su alrededor y esperar a que explote la bomba que lleva puesta en un cinturón (71-2). Con esto, Edna *es* el autor del atentado, esta identidad irrepresentable que es incorporada a modo de simulacro, en tanto el decir dramático de la figura de la policía también toma un curso caótico que lo vacía de sentido, para volverlo un material de palabras que irrumpen sin orden lógico.

La figura de Edna, abrumada por la aflicción que brota en su conciencia, se desarticula como personaje dramático, señalando ella misma que su decir no guarda estricta correspondencia con su propia identidad, sino con la de un sinfín heterogéneo de posibles identidades. Ser otro lleva a la policía a desaparecer, no propiamente del texto dramático, como es el caso de Ludwig, pero sí de su discurso propiamente tal, en tanto el decir que está enmarcado en el rótulo enunciador de “Edna” deja de ser propio de ella, y se apodera de su conciencia una voz ajena que contamina y desplaza la subjetividad única que debiera ser esta figura.

El último caso es el de Olaf, una figura que escapa de toda perspectiva racional que busque fijarla como un individuo reconocible. Esto, porque es un personaje que si bien está incluido en el listado de *dramatis personae*, es una voz que nunca surge como

yo reconocible, manteniéndose siempre bajo el discurso opaco de NOSOTROS. Vale decir, su identidad como personaje dramático elude ser representada en el texto de *El último fuego*, evitando ser asido en cualquier oportunidad. Se sugiere esto en la reflexión que elabora Edna sobre la posibilidad de que Olaf no exista, planteándolo también como un ser que se reduce a brillos y resplandores: “Quizá algún día Olaf/ Adelgace tanto/ Se vuelva tan inmaterialmente delgado como un rayo de luz/ Que simplemente con la luz que pasa por debajo de su grieta atravesándola/ Desaparezca/ Se desvanezca/Sin luminosidad/ Y listo” (28). Ante esto, la idea de pensar a esta figura como un destello que se desintegra, se vincula a la posibilidad de pensarlo como un contenido irrepresentable, un simulacro en sí mismo.

La no-fijación de Olaf se comprueba también en dos cuadros –10 y 15– que se repiten e insertan en la obra en momentos distintos de la acción, suspendiéndola para aludir a la *supuesta* aparición de este personaje. NOSOTROS habla de “una figura no identificable que camina por el escenario”, solo esbozando suposiciones de cómo es y lo que siente, sin poder encasillarla o corresponderla directamente con alguna característica asegurada. Al final de ambos cuadros se termina exclamando “¡Ese era Olaf!” (35, 46), confirmándose así que se trata de esta figura, pero aún sin poder aprehenderla. El personaje de Olaf termina escabulléndose incluso de la comprensión de NOSOTROS, a pesar de pertenecer a esta misma “voz colectiva”. Que Olaf pueda rehuir a la conciencia enunciativa que mueve la acción y expone el interior de todos los otros sujetos de *El último fuego* sitúa a este hombre en una posición única. Incluso en el cuadro 26, cuando el discurso acotacional declara que “*OLAF se queda largo rato en silencio y contempla al*

*público antes de hablar*” (65), el texto que viene después está enmarcado por NOSOTROS, sin presentar el rótulo de enunciador.

En rigor, como Olaf nunca se presenta como yo reconocible desde la marca del enunciador, y que incluso la voz de NOSOTROS es incapaz de captarlo como figura discernible, este personaje mismo resulta irrepresentable. Su ser y su decir quedan solamente sugeridos, en tanto se explica que procederá a hablar, pero su habla no deja de estar cubierta por esta voz “colectiva” que está compuesta por muchas otras voces que se trenzan. Olaf mismo sería un contenido irrepresentable que deshace las posibilidades de la forma representativa, implicando una evasión absoluta de la lógica de la representación.

Todas las figuras analizadas responden a distintos ejes críticos de cómo se formula la conciencia fragmentada en la obra de Loher, encarnando la afección irrepresentable desde un ser que ansía ser otro, un ser que se desaloja de sí mismo para adoptar otros seres y un ser que deja su calidad de ser en cuestionamiento. Estas tres vías determinan la crisis del personaje y del discurso, notando cómo estas voces desbordan la ligazón estrecha entre un decir y una conciencia claras que se correspondan entre sí.

### **3.5. ÚLTIMAS OBSERVACIONES**

Realizado el análisis de estos tres temas que se desglosan del espectro de angustia, eje temático de la obra, se comprueba cómo la representación entra en una profunda crisis en *El último fuego*. El razonamiento forma-contenido se ve desplazado por las expresiones simuladas que demuestran las figuras y discursos dramáticos de la pieza de Loher. A su vez, estos dos últimos conceptos, que se han entendido bajo los vectores del *ser* y del

*decir*, también sufren un giro radical. Vale decir, la naturaleza orgánica e integral que gozan los personajes dramáticos convencionales, que asocian su personalidad con el discurso que emiten, desaparece en esta obra. En su lugar, quedan *voces* movedizas que pueden corresponderse con múltiples identidades, o borrar la marca de una identidad por completo, y también queda un *material* de palabras que pierden su calidad significativa, ingresando al texto dramático como significantes que mutan permanentemente y desarticulan el sentido en el proceso.

Los personajes de *El último fuego*, agrupados en la conciencia enunciante que es NOSOTROS, se enfrentan al dolor que la muerte de Edgar supone para ellos. Lidiar con un sufrimiento que no puede ser llevado a la representación, será luchar con el hecho de recordar, con el desafío de apreciar el cuerpo y con la pugna interna de conciencias atormentadas. Todas estas vertientes se manifiestan en la obra de Loher como afectos simulados que descomponen la forma orgánica, irrumpiendo como fuerzas irrepresentables que se van en contra del ser y del decir, alterándolos.

## CONCLUSIONES

A partir del análisis realizado, y desde las nociones teóricas que lo sostienen, se puede afirmar un trastoque profundo en el *ser* y el *decir*, habiéndolos entendido como estatutos fundamentales de la forma artística y del drama, en específico. Nociones estructuradas que en la obra de Dea Loher son desplazadas por la heterogeneidad del simulacro, y conducidas por el estado afectivo que todas las figuras de la pieza sufren. Así, la voz y el material, los verdaderos factores a considerar para trabajar *El último fuego*, configuran una lógica fragmentada en toda la acción (i)representada.

Ahora bien, cabe reparar en esta fragmentación que predomina en toda la obra, en tanto también implica un estado *abierto* en la misma. Esta apertura, que se veía en los capítulos anteriores como una posibilidad de contaminación y subversión de las formas armónicas, también refiere a una condición donde el devenir es inminente, y el cierre armónico de la forma es impensable, ligándose inmediatamente con la heterogeneidad y disolución que el simulacro conlleva. Se habla aquí entonces de un *ser* y un *decir* que siempre están inestables, en tanto nunca cesan sus procesos de creación, ni mucho menos se dejan incrustar para ser descifrados. Opera en esta situación el principio de *emanación perpetua* que Artaud distingue en el teatro: "...que nada hay en él de *coagulado*, que lo asimilo a un acto verdadero, es decir, viviente, es decir, mágico" (116. El énfasis es mío). Dea Loher muestra esa no-coagulación del drama en su obra, saboteando la forma en esta crisis de la representación de la identidad, que no responde solo a la descomposición, sino también a un devenir donde no existe la finalización equilibrada de los componentes.

Esto último incluso se evoca en *El último fuego*, en el mismo episodio mencionado al comienzo del tercer capítulo, donde la voz de NOSOTROS declara que “la palabra está en extinción”, solo que en este pasaje se detiene en el ciclo de la vida. Al reflexionar sobre esto, la “voz colectiva” asevera: “Es solo que siempre continúa, la vida. Jamás termina y jamás terminará, independientemente de lo que nos suceda. No es un nuevo dolor, no es un consuelo. Nunca se acaba. Ahora lo entendí. *Todo está abierto. Siempre*” (69. El énfasis es mío). En esta revelación desgarradora, NOSOTROS enfatiza la noción de apertura que la fragmentación conlleva sobre la obra de Loher, en tanto “todo está abierto”. Asimismo, el tono que proyecta esta cavilación es de lamento, donde la inviabilidad del cierre de la forma –que puede ser entendida, representativamente, como “la vida”– supone para la voz una situación vertiginosa e infinita en sí misma.

Otro momento que es clara evidencia de esta emanación perpetua es lo que se dice sobre Rabe, cuando este decide auto-inmolarse al rociarse con bencina y se incendia: “El último fuego El primer fuego” (82). Con este contraste directo y abrupto entre el “último” y el “primer”, hay en este mensaje una propuesta de reiniciar inmediatamente lo enunciado luego de siquiera sugerir un cierre. Así, este cierre, finalmente, nunca se gesta como tal, en tanto siempre se hablará de reanudar un ciclo incesante que, en su dispersión permanente, nunca dejará de estar sujeto a la alteración que el devenir comporta.

Tras este último reparo, se destaca en el asunto de la emanación perpetua una potencialidad en esta descomposición que se ha detallado en *El último fuego*. La ruptura y apertura de la forma lleva al hecho de concebir toda forma como un replanteamiento,



como un nuevo comienzo que puede también significar un giro que radicaliza esta misma forma artística, sin cesar. A su vez, cabría hacerse la pregunta de qué sería lo irrepresentable en esta noción: ¿el razonamiento cerrado de la forma, o la no-cerrazón que presenta la forma disoluta? Queda la duda, puesto que ambas opciones son meramente esbozadas, nunca aterrizadas del todo en el texto dramático de Loher.

Se engarza, por lo tanto, a la emanación perpetua como otra condición que expresa lo simulado en *El último fuego*. La descomposición de la forma artística que se ha registrado determina también la condena de una continuación que impide cualquier detención o asentamiento, tal y como sucede en el caso de la *voz* y el *material* anteriormente examinados. El ser y el decir que Dea Loher ofrece están más que astillados o subvertidos, se muestran también siempre con una fuga que los extravía a modificaciones y resignificaciones. Son personajes y discursos presos de una afección que no pueden transmitir, ni mucho menos hacer tangible, resolución que los lleva a no poder anclarse a algún estado asegurado de sí mismos, incristalizables.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### Corpus literario

- Loher, Dea. *El último fuego*. Santiago: Goethe Institut, 2008.

### Bibliografía crítica

- Artaud, Antonin. “Cartas sobre el lenguaje”. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971: pp. 107-23
- Baillet, Florence y Naugrette, Catherine. “Material”, en Jean-Pierre Sarrazac (ed.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013, pp. 121-3.
- Baillet, Florence. “La heterogeneidad”, en Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nuevos territorios del diálogo*. México: Paso de Gato, 2013, pp. 31-4.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria*. Traducción española de Martín Navarro.
- Deleuze, Gilles. “Simulacro y filosofía antigua”. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989. pp. 255-80.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza, 1990.
- Jolly, Geneviève y Moreira da Silva, Alexandra. “Voz”, en Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013, pp. 226-31.
- Mégevand, Martin. “Coralidad”, Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nuevos territorios del diálogo*. México: Paso de Gato, 2013, pp. 39-43.
- Novarina, Valère. *Ante el texto*. España: Pre-textos, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Luces del cuerpo*. Bilbao: Artezblai, 2011.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1983.

- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge, London. C. P. U., 1991.
- Rojas, Sergio. “El Big-Bang de la Cosa en sí”. *Archivos. Revista de Filosofía. Mímesis y política*. 2/3 (2007/8): pp. 151-80.
- Ryngaert, Jean-Pierre y Julie Sermon. “El personaje y su palabra” en *Antología de teorías teatrales*. Bilbao: Artezblai, 2015. pp. 37-83.
- \_\_\_\_\_. “Speech in tatters: the interplay of voices in recent dramatic writing”. *Yale French Studies*. No. 112, *The transparency of the text: contemporary writing for the stage* (2007), pp. 14-28.
- \_\_\_\_\_. “El drama en devenir”. Traducción Víctor Viviescas. Versión previa a la publicada en Paso de Gato.
- Übersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Colección Teatrológia: Galerna.
- Woolf, Virginia. “Modern Fiction”. *The Common Reader*. London: The Hogarth Press, 1942. pp. 184-95.