



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

“ESE CUENTO DEL AMOR” DE CLAUDIA EID Y DIEGO ARAMBURO:  
LA FORMA-RODEO EN LA REPRESENTACIÓN DE UNA INTIMIDAD MONSTRUOSA

Informe final para optar al grado de Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica  
con mención en Literatura

ARTURO MOLINA BURGOS

Profesora Guía:

Carolina Brncić Becker

SANTIAGO DE CHILE

2019

## AGRADECIMIENTOS

Una página de agradecimientos será insuficiente para quien la escribe y tediosa para el forastero que la lee. No habrá espacio para todos, aunque no sé si todos quisieran aparecer. He decidido arbitrariamente incluir a aquellas personas que se cruzaron en mi camino y a quienes me han acompañado desde antes. En nombre de las que aquí aparecen, extendiendo mi gratitud a todas las que, de alguna u otra manera, me ayudaron en este tramo del derrotero:

A Claudia Eid por contribuir generosamente con libros imposibles de encontrar en Chile y por su desinteresada ayuda cuando la solicité.

A Diego Aramburo por su amable disposición a responder mis reiteradas consultas.

A Carolina Brncić por su excepcional orientación, consejos y apoyo en la realización de este informe.

A David Wallace por sus recomendaciones intrépidas y a todos los docentes de Lingüística y Literatura Hispánica de la Universidad de Chile con quienes tuve el privilegio de compartir horas de clase y minutos de pasillo.

A los compañeros y amigos que conocí en estos años. En especial a Álvaro, Matías y Nicolás. Gracias por pasar el rato con este trasto viejo.

A Marcelo Rojas por confiar en mis presuntas capacidades y a Rafael Sagredo por su vasta paciencia.

A mi esposa Daniela, cómplice y testigo de este proceso. Gracias por incitar y tolerar esta imprudencia. Sin tu confianza nada de esto sería posible.

A mi Castaña, quien llegó al inicio de la carrera. Sus ronquidos han sido la música que me acompañó durante mis noches de estudio.

A mi venturosa Leonor, quien nació ya cerrando este ciclo. Su mirada, su risa y su [demasiado rápido] crecimiento han ido de la mano con la escritura de este informe. Sé que tendrás mejor suerte que las letras que decidí soltar en estas páginas.

Por último, gracias a mi madre y a mis abuelas por su amor distante y reposado.

Yo soy noche sin fondo,  
Soy soledad sin término.  
Yo soy la carne misma de la angustia  
Y estoy en fuga de mi propio pensamiento.

Fragmento del poema Manchay Puitu  
(Traducido por Jesús Lara)

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN.....   | 5  |
| I. LA FORMA DRAMÁTICA DESCOMPUESTA.....                                   | 12 |
| I.1 LA FÁBULA DEL RODEO COMO RECOMPOSICIÓN DE LA FÁBULA DESCOMPUESTA..... | 12 |
| I.1.1 LA CRISIS DE LA FÁBULA.....   | 12 |
| I.1.2 LA FÁBULA DEL RODEO.....  | 14 |
| I.2 EL DISCURSO Y EL PERSONAJE DRAMÁTICO CONTEMPORÁNEO.....               | 20 |
| I.2.1 EL PERSONAJE DRAMÁTICO CONTEMPORÁNEO.....                           | 21 |
| I.2.2 EL DISCURSO DRAMÁTICO CONTEMPORÁNEO.....                            | 23 |
| I.3 LA PULSIÓN RAPSÓDICA Y SU DISCRETA PRESENCIA AUSCULTADORA.....        | 25 |
| II. MONSTRUOSIDAD REVELADA.....   | 28 |
| II.1 MANCHAY PUITU. UNA HISTORIA COLONIAL DEL CENTRO SUR ANDINO.....      | 28 |
| II.1.1 ALGUNAS NOTAS SOBRE EL MANCHAY PUITU.....                          | 29 |
| II.1.2 EL MANCHAY PUITU COMO MATERIAL SUBVERSIVO.....                     | 33 |
| II.2 PERSPECTIVAS DE LO MONSTRUOSO.....                                   | 36 |
| II.2.1 LA MONSTRUOSIDAD RITUAL.....                                       | 37 |
| II.2.2 LA MONSTRUOSIDAD LATINOAMERICANA.....                              | 40 |
| III. ANÁLISIS DE “ESE CUENTO DEL AMOR”.....                               | 43 |
| III.1 OBSERVACIÓN PRELIMINAR.....   | 43 |
| III.2 LA FORMA-RODEO EN LA INDAGACIÓN Y EL TESTIMONIO.....                | 44 |
| III.2.1 EL PROBLEMA DEL LUGAR.....  | 47 |
| III.2.2 EL PROBLEMA DE LA PERSONA.....                                    | 53 |
| III.2.3 EL PROBLEMA DEL TIEMPO.....                                       | 58 |
| III.3 EL SURGIMIENTO DE UNA INTIMIDAD MONSTRUOSA.....                     | 63 |
| III.4 OBSERVACIÓN FINAL.....  | 71 |
| CONCLUSIONES.....   | 73 |
| BIBLIOGRAFÍA.....   | 75 |

## INTRODUCCIÓN

En los últimos veinte años, la dramaturgia contemporánea boliviana ha tenido un importante crecimiento como nunca en su historia. Si bien el teatro tuvo momentos relevantes desde mediados de los años 1960, a pesar de los vaivenes políticos y económicos, la escritura dramática no había alcanzado tal nivel de producción como ahora. La causa de esto, según Willy O. Muñoz –quien introduce la sección boliviana en *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007)*–, reside en que el país altiplánico “ha carecido de dramaturgos y el reducido número de dramas escritos no satisface la demanda de los elencos nacionales” (Muñoz 415), sin embargo, añade que una “nueva generación de actores formada en talleres teatrales ha empezado a escribir, cuyo primer esfuerzo es la antología *Quipus. Nudos para una dramaturgia boliviana (2008)*” (Muñoz 415-416).

En efecto, los talleres a los que alude Muñoz, según se indica en la introducción de *Quipus*, nacen del trabajo colectivo de una serie de compañías y grupos teatrales reunidos en la fundación Utopos. Esta, desde 1998, trabaja en el desarrollo del teatro boliviano y, muy especialmente, en la escritura dramática, proceso iniciado en 2001 y que logra su primer fruto con la publicación del año 2008, reuniendo obras de catorce dramaturgos. Así, según consigna su coordinadora Marta Monzón, la antología presenta los dramas de autores que “consideraron haber sido, de una u otra forma, producto de estos talleres o que se escribieron a partir de ellos” (Monzón 10). Uno de esos textos es el objeto de estudio del presente informe.

Escrita por Claudia Eid y Diego Aramburo, “Ese Cuento del Amor” fue estrenada en junio de 2003 en el Centro Simón I. Patiño de Cochabamba, Bolivia. Dirigida por Aramburo, esta además actuó en el rol de Donis. Asimismo, Eid interpretó el papel de Ella 1 y Glenda Rodríguez el de Ella 2 –quien luego fue reemplazada por Lía Michel–. La obra se presentó ese mismo año en diversas giras dentro de Bolivia e internacionalmente en Chile y Argentina. La producción corrió

por cuenta de la compañía teatral de Aramburo, Kiknteatr –que en 2003 se llamaba Kíkinteatro–. Además, fue traducida al francés por Christilla Vasserot de la Maison Antoine Vitez, según consigna la versión para registro de propiedad intelectual facilitada por las autoras. La obra ganó el Premio Nacional de Teatro Peter Travesí el año 2003. Pues bien, antes de abordar la pieza resulta necesario mostrar a grandes rasgos la trayectoria de las dramaturgas.

Diego Aramburo (Cochabamba, 1971) funda y dirige la compañía Kiknteatr en 1996. Su dilatada carrera dramática empieza desde muy temprano, con el texto “Recuerda al sol” escrito y estrenado en 1990. La obra que compuso junto a Eid cuenta como su catorceavo drama. En total ha puesto en escena más de sesenta obras, tanto de su autoría como de otros destacados dramaturgos. Según consigna el sitio web de su compañía, kiknteatr.com, ha obtenido doce veces el Premio Nacional de Teatro en Bolivia, entre otros galardones locales, y en el ámbito internacional fue laureado con el Premio Mayor Gran Teatro del Mundo 2011 a la mejor producción de Córdoba con “La Librería” y con el Premio Mayor a la Mejor Obra Extranjera con “Hamlet de Los Andes”. Ha dirigido producciones en Estados Unidos, Brasil, Argentina, Francia y Canadá. Asimismo, cuenta con la formación de artistas y académicos como Grotowski, Donnellan y Oida, Sanchis Sinisterra, Kartun y Spregelburd. En 2005 fue nombrado director adjunto del Centro de Documentación e Investigación Escénica DOCUMENTA/ESCÉNICAS de Argentina. En resumen, es uno de los dramaturgos de mayor renombre en la escena teatral boliviana. Cabe destacar que el día miércoles 2 de mayo de 2018 Diego Aramburo realizó, en el Servicio General de Identificación Personal de La Paz, los trámites necesarios para cambiar su identidad de género. “De ahora en adelante Diego Aramburo es oficialmente mujer” consigna la nota del diario en línea *La Razón* del día siguiente. Sin cambiar su sexo biológico ni su nombre, a modo de provocación y ejercicio político, su acto cuestiona el rol y privilegios que implica el ser

hombre en la sociedad boliviana. La experiencia quedó plasmada en su performance de 2018 “Genero”. Respecto de esto, la autora me señaló en conversación vía correo electrónico que “el paradigma en que vivimos, me parece que nos va aniquilando cada vez más, más efectivamente y más rápido. Entonces me parece urgente cuestionarme y cuestionarlo (al paradigma entero y sus conceptos de base)” (Aramburo e-mail).

Por otro lado, Claudia Eid (Santa Cruz, 1976), es actriz, dramaturga y directora del grupo El Masticadero. Inició su carrera bajo la dirección de Hugo Francisquini actuando en “La zorra y las uvas” de 1997. Luego, formó parte de Kiknteatr donde trabajó como actriz y escribió con Aramburo “Ese Cuento del Amor”, su primera pieza dramática. Entre 2001 y 2003 dirigió el Taller Municipal de Teatro de Cochabamba y el Taller de Teatro de la Universidad Privada Boliviana. En 2004 recibió una beca por parte de Casa de Américas de Madrid donde realizó cursos en dirección y escritura dramática con Sanchis Sinisterra, Spregelburd, Sergi Bel Bel, entre otros. El 2005 deja Kiknteatr y funda la compañía El Masticadero. Otra de sus obras, antologadas en *Quipus* y titulada “Desaparecidos”, fue estrenada en marzo de ese año. Además escribió “La Partida de Petra”, con la cual obtuvo los premios a Mejor Dramaturgia, Mejor Dirección y Mejor Actor en el Festival Nacional de Teatro Bertolt Brecht de 2007. Asimismo publicó las obras “Mujer de Juan” y “1978 Choque”, en el sitio web *La ESEnciA. Dramaturgia Boliviana*. En el último tiempo realizó, junto a otras artistas, la propuesta escritural y performática “Cartas al autor”, exhibida en el Centro de Cultura Plurinacional durante el Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz en su versión 2019. Actualmente realizó una adaptación de *La casa de Bernarda Alba*, según me comentó vía correo electrónico, “tomando la represión como uno de los detonantes más intensos que impulsaron un texto que se llama La casa” (Eid e-mail). Asimismo, señala que sigue trabajando enfocada “en la búsqueda de la identidad y la violencia de género” (*Ibid.*).

Retomando la obra que justifica este informe, antes de realizar su resumen argumental debo clarificar algunos detalles acerca de las distintas versiones que he consultado. La pieza fue publicada por primera vez el año 2008 en la antología boliviana *Quipus*, como bien indiqué al inicio. Luego, el año 2010 se publicó una colosal antología de teatro latinoamericano en Argentina, que incluyó esta obra como una de las dos representantes bolivianas<sup>1</sup>. Además, las autoras me facilitaron el texto que ellas utilizaron en el registro de propiedad intelectual, el que tiene fecha de abril de 2003.

Existen importantes diferencias entre las ediciones, como por ejemplo, en el título. En *Antología*, la obra se presenta como “ese cuento de amor (relato en partes)”. En la versión de *Quipus* se observan discrepancias internas: mientras en la página 135 se lee “‘Ese Cuento del Amor’ (Relato en tres partes)”, marcando mayúsculas y minúsculas, en la 137 el título aparece sin esa marca “Ese cuento del amor (Relato en tres partes)”. Por el contrario, en la versión de 2003 aparece escrito de la siguiente manera: «“Ese Cuento del Amor” (relato en tres partes)». Para este caso usé excepcionalmente comillas latinas de modo que se pudiera apreciar el exacto título de la obra y así no generar confusión debido a las marcas gráficas que contiene. Las comillas inglesas y el paréntesis al menos se mantienen en la versión de *Quipus*, mientras que la edición argentina lo modifica drásticamente.

Otro detalle importante en cuanto a ediciones surge ya en el transcurso de la pieza dramática. En la *Antología* se suprimen muchos puntos suspensivos durante la primera parte, a diferencia de *Quipus* que los mantiene. Asimismo, la edición trasandina añade, al final de la obra, dos marcas gráficas, los signos “+” y “++” que dividen los últimos enunciados de dos personajes.

---

<sup>1</sup> La otra obra se titula “Alá siempre Alá” de Karmen Saavedra Garfias.



Estas diferencias pueden dar pie a muchas interpretaciones y, en definitiva, condiciona la lectura de la obra.

Como el trabajo de fijar el texto excede los objetivos del presente informe, me basaré en la edición de *Quipus* del 2008 por su carácter de compilación publicada y porque es la que más se aproxima al escrito de las autoras. Sin embargo, acudiré a las otras versiones al momento de analizar el último cuadro que aparece en “Dónde” y “Cuándo”, pues la variación de este podría incidir en el sentido de la lectura y su eventual interpretación. Esto será revisado en el último apartado del tercer capítulo. Con todo, me tomé la atribución de establecer el nombre de la obra siguiendo la versión de 2003: «“Ese Cuento del Amor” (relato en tres partes)», ya que el sugerente uso de comillas y de altas es un gesto importante que se diluye en las dos ediciones publicadas.

A continuación, presentaré un resumen argumental de la obra, pues dada su complejidad, es necesario fijar un marco referencial desde donde poder leer y entender este informe.

“Ese Cuento del Amor” es una pieza que se divide en tres grandes partes: I. Dónde, II. Quién, III. Cuándo. Cada parte contiene distintos cuadros, la mayor parte de ellos denominados con números arábigos entre paréntesis. La cantidad de cuadros varía en cada edición. En la de 2010 hay un total de veintinueve cuadros; en la de 2008, veintisiete; en la de 2003, treinta.

En escena hay tres personajes: Donis, Ella 1 y Ella 2. El primero es descrito como un “hombre, adulto relativamente joven” (Eid y Aramburo 135); Ella 1, como una “mujer parecida a Donis” (*Ibid.*); Ella 2, “de edad similar a los anteriores” (*Ibid.*).

En “Dónde” enuncian los tres personajes, pero principalmente Donis, quien profiere en esta un discurso monológico. Este suele evocar a una tal Alicia y la nombra cada vez que Ella 1 o Ella 2 le hablan. El hombre aparece así en un estado de búsqueda constante, primero para definir si Alicia está viva, luego para encontrar su cuerpo. Así, al dar con un túmulo desde donde extrae a

Ella 2, él la lleva hasta una casa e intenta hacerla revivir. Para ello tiene relaciones necrófilas con el cadáver, lo baña, lo descuartiza y le extrae el corazón, siempre pronunciando el nombre de Alicia. Al fin, desiste, abatido por no poder resucitarla.

En “Quién”, Ella 2 y Donis se debaten por la identidad del personaje femenino. Él insiste en denominarla “Alicia”, pero ella se niega. El objeto que provoca la discusión es un vestido, que habría pertenecido a aquella mujer, pero que Ella 2 no quiere usar. Después de una discusión con violencia física, Donis la deja sola y ella enuncia un monólogo sobre el amor que siente por él. En el cierre de esta parte, Ella 2 admite ser tratada bajo el nombre de Alicia.

En “Cuándo”, Ella 1 y Donis empiezan a revelar detalles escabrosos respecto de su relación. Él la llama “Alicia” y el personaje femenino consiente esa denominación. Se tratan de “hermanos” y, a través de sus enunciaciones, se descubre que ambos compartieron el vientre materno. De allí en más, los personajes se entregan a un desenfreno sexual que incluirá no solo el incesto, sino que la procreación de un hijo en común que morirá y que ambos devorarán. También, pasajes de violencia sadomasoquista y violencia de género. Además, los personajes, desde sus propias enunciaciones, se describirán como víctimas del ataque y asedio de otras presencias que no tienen voz, pero que, siguiendo el relato de Donis y Ella 1, los persiguen y lastiman. Al cierre, él la ahorcará, bajo la mirada distante de Ella 2, para que al fin Ella 1 se enuncie a sí misma en un estado ingrávido y fantasmal.

Para finalizar con esta introducción, señalo que el informe de grado tendrá tres etapas. En la primera defino el marco teórico que prefigura la forma particular que leo en la estructura dramática de la obra; después, me aventuro a determinar el sentido que subyace a dicha forma; y luego, cerraré con el análisis de la pieza, donde reúno ambas perspectivas. Con todo, pretendo examinar la obra en tanto fábula del rodeo, la que leo como una forma que indaga en la relación

íntima y monstruosa de los personajes, cuyas voces y discursos dramáticos los entenderé desde la idea de testimonio, el que se disgrega en un lugar, persona y tiempo de la enunciación dramática.

## I. LA FORMA DRAMÁTICA DESCOMPUESTA

Es en las dramaturgias moderna y contemporánea donde se verifica la fractura provocada por el cuestionamiento de la forma tradicional del drama. Esta, definida bajo los fundamentos estético filosóficos de la *Poética* y las *Lecciones sobre la estética*, admite, desde mediados del siglo XIX, profusas revisiones de sus elementos constitutivos los cuales, eventualmente, devienen descomposición. En consecuencia, las sólidas categorías instaladas por Aristóteles y Hegel respecto de la fábula, personaje y discurso se astillan en variadas formas y sentidos. Así lo advierte Jean-Pierre Sarrazac en su introducción al *Léxico del drama moderno y contemporáneo*:

Sometida a la presión, a la invasión de nuevos contenidos, de nuevos temas [...] la forma dramática –en la tradición aristotélico-hegeliana de un conflicto interpersonal que se resuelve a través de una catástrofe– comienza a fracturarse por todas partes (Sarrazac *Léxico* 23).

Atendiendo a esto, y considerando como base la descomposición de la fábula, revisaré algunas alternativas contemporáneas para cada elemento constitutivo del drama, estableciendo puntos vinculantes tanto con la tradición dramática como con el objeto de estudio.

### I.1 LA FÁBULA DEL RODEO COMO RECOMPOSICIÓN DE LA FÁBULA DESCOMPUESTA

#### I.1.1 LA CRISIS DE LA FÁBULA

A lo largo de la *Poética*, Aristóteles atribuye un valor esencial a la fábula<sup>2</sup>, llegando a declarar que sin esta no hay tragedia. Como definición, el filósofo señala que “[...] la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos” (Aristóteles 1450<sup>a</sup>, 4-5). Respecto de esto, añade que la imitación de la acción debe ser “completa y entera, de cierta

---

<sup>2</sup> Al utilizar el término ‘fábula’ admito esta convención teórica de su uso y soslayo la extensa y fecunda discusión respecto del *muthos* aristotélico. El debate se resume en la siguiente duda: “[...] cuál de las distintas traducciones modernas de la palabra griega *muthos* da mejor cuenta, en principio, del concepto aristotélico y, en un segundo momento, de la evolución moderna del conjunto de acciones que se verifican en una pieza” (Sarrazac *Léxico* 94).

magnitud<sup>3</sup> [...]. Es entero lo que tiene principio, medio y fin” (Aristóteles 1450<sup>b</sup>, 25-26). Esta estructura se explica según la idea de “gran acción” instaurada por los trágicos griegos, la que “primero es proyectada, luego comienza con el inicio de la obra y que encontrará su acabamiento al final” (Danan 37). Tomando esto en consideración, Aristóteles instala la metáfora de un organismo cuyas partes están compuestas de manera ordenada y causal, concluyendo que la fábula bien construida es como un “bello animal”, tal como lo sugiere Sarrazac. Ahora bien, si además se contempla la sujeción de esta al estatuto de mimesis, en tanto imitación de acciones humanas, se puede dimensionar su linde pues se establece que el drama tradicional imita la realidad basado en una estructura orgánica.

Con Hegel, esta descripción de la fábula gana espesor al añadir las nociones de conflicto y catástrofe. En *Lecciones sobre la estética* se indica que la acción dramática consiste en un “actuar *colisionante*, y la verdadera unidad sólo puede tener su fundamento en el movimiento total [entendido como] el *avance* continuo hacia la catástrofe final” (Hegel 836-838. Énfasis suyo), donde el conflicto, al ser restaurado o superado, logra un orden o “enquiciamiento”, que otorga sentido lógico a la obra.

Pues bien, al recoger estos criterios se puede entender a la fábula como acción o secuencia de hechos, comprendidos en tanto unidad y concatenados de manera ordenada, orgánica, donde se presenta un conflicto que debe, necesariamente, progresar hasta su término en la catástrofe. Son estos principios los que se astillan en la fábula moderna y contemporánea.

En efecto, tal y como lo evidenciará “Ese Cuento del Amor”, la concatenación de acciones con una lógica causal se trastoca. En la entrada del *Léxico* “Fábula (crisis de la)”, Sarrazac indica que los tratamientos que se realicen a este elemento constitutivo ya no tendrán “base en un ideal

---

<sup>3</sup> Por “magnitud” se entiende al tiempo en el que transcurre la acción –o el tiempo necesario para una inversión de fortuna–, establecida en la *Poética* según “una revolución solar”.

natural [...] La obra ya no es más un todo orgánico sino un \*fragmento” (Sarrazac *Léxico* 95. Énfasis suyo). Por lo mismo, tomando como ejemplo la propuesta de Diderot respecto de su dramaturgia del *cuadro*, señala que en esta nueva división fragmentaria la “noción de *situación* tiende a dominar a la de acción” (Sarrazac *Léxico* 94. Énfasis suyo). Así, basados en ideales modernos “que proceden mediante montaje, que son de fragmentación, de desconexión, de discontinuidad [...]” (Sarrazac *Léxico* 95), la fábula ya descompuesta camina hacia nuevos rumbos.

Uno de estos caminos en particular presenta a la descomposición de la fábula con un sentido oblicuo. No es una mirada directa o imitativa de la realidad, sino que la soslaya deliberadamente con la intención de acercarse. En otras palabras, se constituye bajo la noción de rodeo. Es a partir de este tipo de movimiento que se propone la idea de “fábula del rodeo” o “forma-rodeo”, estrategia compositiva que trabaja como alternativa de recomposición sobre la astillada fábula aristotélico-hegeliana.

### **I.1.2 LA FÁBULA DEL RODEO**

El asunto del rodeo es una propuesta teórica del ya mencionado Sarrazac quien, en *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*, la relaciona con una forma de realismo que no se funda en la imitación de lo vivo, por el contrario, este “se presenta como un realismo del cuestionamiento” (Sarrazac *Juegos* 23), en tanto resultado de una estrategia que permite expandir y acentuar los contornos hasta deformarlos.

Emparentada con el distanciamiento brechtiano y el extrañamiento de Shklovski, la estrategia del rodeo, por ende, “[...] desnaturaliza, desembaraza la invención teatral del yugo –de la ideología– de lo ‘vivo’” (Sarrazac *Léxico* 209). Así, el realismo del rodeo –desatado, emancipado–, logra la apertura de un espacio y tiempo inéditos, en los que se admite una mirada

amplia, reflexiva y, por supuesto, desnaturalizada, donde “lo próximo [lo rutinario, lo habitual] no es en definitiva accesible sino a través de este paso por lo lejano [...]” (Sarrazac *Juegos* 21). Teniendo esto en consideración, el rodeo “[...] permite un retorno sobrecogedor –*que produce extrañeza*– a esta realidad de la que querríamos dar testimonio” (Sarrazac *Léxico* 210. Énfasis suyo). Esta última cita es importante, pues resume en esencia las dos fórmulas que se ofrecen como atajo para abordar la vastedad de posibilidades otorgadas por la poética del rodeo.

La primera de ellas propone un retorno al drama como forma secundaria del drama representado según principios aristotélico-hegelianos. Se implica con esto que el drama se vuelve o se pliega sobre sí mismo mediante diversas estrategias, sean estas, por ejemplo, metadramáticas, épicas o ambas, en la que el movimiento total hegeliano “se encuentra relativizado por este otro movimiento de reposición, de repetición, de retorno sobre el drama” (Sarrazac *Juegos* 31).

La otra fórmula manifiesta la sustitución del “drama EN la vida” –de ese realismo fundado en la imitación de lo vivo– por el “drama DE la vida”. La variante preposicional conlleva un cambio en la perspectiva. Si antes el drama se movía en –dentro de– la vida, ahora la observa a distancia y la cuestiona. En otras palabras, la representación imitativa, objetiva, de la realidad deviene imposible ante la representación de una verdad subjetiva donde la figura del testigo es central.

Las fórmulas descritas coinciden en que “la catástrofe no es terminal [...] sino que deviene inaugural” (Sarrazac *Juegos* 33), contradiciendo el planteamiento de Hegel. Es así como surge la necesidad de dar testimonio de aquella catástrofe ya ocurrida. Lo que se presenta en las dramaturgias moderna y contemporánea entonces es “una problemática del *testimonio*” (*Ibid.* Énfasis suyo). Para abordar este problema Sarrazac propone dos caminos denominados Proceso y Pasión, los cuales, a pesar de sus diferencias, se pueden entrecruzar y combinar.

Sabido es el vínculo existente entre fábula y proceso judicial, cercanía heredada desde la *Orestiada* que injiere todo el teatro posterior y que Brecht pretende reincorporar en su teatro épico. Así pues, la estructura procesal brechtiana se ha presentado como una “intervención ‘en caliente’ en la historia [...] a contracorriente, como un retorno sobre lo que acaba de acontecer” (Sarrazac *Juegos* 38), donde el cerrado encadenamiento cronológico de principio-medio-fin se trastoca. El testigo, por lo tanto, comparece ante un acontecimiento, o ante la Historia misma, para testimoniar sobre los detalles de, y alrededor de, esa catástrofe pretérita. Ofrecido el testimonio, el consecuente juicio o dictamen termina dilatándose en la reflexión del lector-espectador. En suma, la apropiación de la estructura procesal permite al teatro abrir y cuestionar el acontecer histórico, instalando ahora a la catástrofe como punto de inicio, lo que conlleva, inevitablemente, a exigir una reparación.

Respecto de la Pasión, es esencial la figura del testigo. Su sentido etimológico equivale al de mártir y se relaciona tanto con Cristo como con la muerte voluntaria de Sócrates en la lectura de Walter Benjamin. En ambos se puede encontrar el modelo de Pasión del Hombre postulada por Mallarmé, la que se bifurca en las consecuentes caída y redención. El postulado mallarmeano pretendía secularizar la Pasión de Cristo presente en los Misterios medievales para así representar los padecimientos “[...] más modestos vinculados a la condición humana” (Sarrazac *Juegos* 41). Sin embargo, esto mismo ya estaba inscrito en las Moralidades del medioevo, dispuestas como cuadros sucesivos donde “se veía al Hombre en el camino de la vida” (*Ibid.*), drama de estaciones que, en las dramaturgias posteriores, permiten la apertura de la intimidad subjetiva e individual de un testigo que se observa enfrentado al mundo. Una de las características de este testigo-mártir es la del consecuente desdoblamiento que sufre para testificar sobre su experiencia de vida. La catástrofe ha silenciado sus propias palabras, por lo tanto, necesita escindirse “[...] a otro distinto



de sí –o a otro en sí mismo” (Sarrazac *Juegos* 36) para así lograr proferir ese testimonio enmudecido por el dolor. En resumen, Pasión, caída y posible redención se ofrecen como un camino donde el personaje es “testigo de sí mismo” (Sarrazac *Juegos* 35), a través del testimonio de su existencia patética.

Lo mencionado anteriormente se encara con la forma dramática de la pieza, puesto que esta se divide en tres partes cuyas didascalias se titulan de manera interrogativa: “Dónde”, “Quién”, “Cuándo”. Por lo tanto, admitiré al testigo como una presencia que se vería interpelada y que comparece ante esas indagaciones. Asimismo, detrás de estas me parece encontrar a la figura compositora del autor rapsoda (véase apartado 1.3) y, como implícito receptor y juez, evidentemente al lector-espectador. Este último sería guiado por la indagatoria didascálica y, así, verá ante sus ojos el surgimiento de un testimonio de carácter íntimo. Lo íntimo y las didascalias serán esenciales para entender el curso de este informe, pues observo en ellos una relación dialéctica que gana pleno sentido bajo el concepto de indagación.

Para el caso de lo íntimo, me remito a la entrada del *Léxico* escrita por Catherine Treilhou-Balaudé. Dar cuenta de lo íntimo implica necesariamente una exploración en la sima del yo “ya se trate de que sea yo quien acceda o de abrir el acceso a otro (una relación íntima)” (Treilhou-Balaudé 111). Esta exploración se caracteriza por el discurso en primera persona, forma que permite la mirada íntima a través de estrategias narrativas o confesionales, entre otras. Asimismo, en este tipo de dramaturgia –concebida por Strindberg en su Teatro íntimo en 1907– “actúa en una tensión fecunda entre el yo y el mundo, entre el yo dramático y el yo \*épico” (Treilhou-Balaudé 112). Por lo mismo, este yo en primera persona que se establece en tensión con un exterior sufre de errancia, acaso por lo que he revisado antes con el testigo-mártir que se debe desdoblar para dar cuenta de sí mismo. Este “yo errante”, propuesto por Sarrazac en *Teatros íntimos*, aparece

escindido de su propio yo a partir del cual “se desarrolla un teatro de voces supra o infrapersonales, en que ‘eso’ habla de lo más profundo, en lo íntimo, sin que esas voces sean de sujetos identificables en un mundo determinado” (*Ibid.*). En definitiva, el teatro íntimo favorece la apertura, la manifestación, a través de la palabra y de los silencios, “de lo más escondido, de lo inexpresivo, de lo irrepresentable” (*Ibid.*).

Respecto de la didascalia, también denominada texto acotacional o, en el caso de Pavis, texto secundario, cabe mencionar que, inicialmente, “[...] ilumina la situación o las motivaciones de los personajes y, por tanto, el sentido del discurso” (Pavis 473). Me aferro a esta definición para extrapolarla a las didascalias mayores de “Ese Cuento del Amor”. Ya he mencionado que esta se divide en una estructura de tres grandes partes que se presentan como interrogantes, las que he admitido como indagación. Continuando con lo dicho, y sumando la actual definición de didascalia, estas interrogantes iluminan la situación de enunciación que contienen. Ahora bien, cabe preguntarse qué es lo que indagan estas partes interrogantes en cada situación. Retomando la mención sobre lo íntimo, interpreto que esta indagación esclarece una intimidad particular dentro de la obra, la cual desarrollaré en el siguiente capítulo.

Para cerrar esta parte, abordaré una serie de elementos formales que operan con la finalidad de establecer ese extrañamiento que permite el retorno dentro de la fábula del rodeo y que resultan necesarios para el análisis del objeto de estudio: me refiero a los de situación, cuadro, montaje y ritmo.

Para el primero, la diferencia que se establece entre las nociones de situación y acción radica en el movimiento. La acción, como ya mencioné, implica progresión. La situación, por el contrario, siguiendo a Sarrazac, se entiende como un segmento estático-dinámico. Esto es abordado por Patrice Pavis en *Diccionario del teatro*: “Describir la situación de una obra equivale

a tomar una fotografía en un momento dado [...] a ‘congelar’ el desarrollo de los acontecimientos para establecer el balance de la acción” (Pavis 425). La definición de Pavis, aunque todavía subordina la situación a la acción, permite entender que la primera se contiene en sí misma sin que implique concatenarse causalmente, así pues, anula toda posible unión y desenlace. En consecuencia, al estar autocontenida en una suerte de pausa movедiza facilitaría, al igual que el cuadro y el montaje como ya mostraré, cierto ejercicio reflexivo o, incluso, cuestionador.

Ahora, el cuadro es definido por Mireille Losco como “un tipo de secuencia relativamente autónoma en relación con la dinámica discursiva del \*conflicto dramático, tradicionalmente organizado en escenas y actos” (Losco 68). Además, lo caracteriza como “una composición de signos gestuales que se constituye en un islote de sentido” que permite “abrir el campo de la imaginación y la reflexión” (*Ibid.*). El cuadro será entonces, para el presente trabajo, una alternativa formal a la estructura de actos-escenas y un mecanismo de apertura de sentido.

Ahora, es necesario añadir el procedimiento por el cual los cuadros son ensamblados. Me refiero, en el contexto del objeto de estudio, al montaje. Este, al igual que la situación y el cuadro, tal y como lo he planteado, toma distancia de la fábula orgánica pues se basa en la “idea de una discontinuidad temporal” (Baillet y Bouzitat 142). Su ejecución, al igual que el cuadro –acaso ambos potencian esta característica–, “es portadora de sentido, tiene un alcance simbólico, incluso ideológico [y] un rol de impugnación, de crítica” (Baillet y Bouzitat 145). Esta cita, de alguna manera, ya instala la presencia de un ideólogo, antes mencionado como autor rapsoda, y que precisaré más adelante bajo la idea de pulsión rapsódica. Asimismo, este procedimiento no solo implica un mero ‘montar cuadros’, sino también “una manera de escribir, de ensamblar textos, citas” (*Ibid.*). Con todo, el recurso de montaje, como discontinúa el flujo del tiempo, establecerá para la obra un sentido atemporal que retomaré en el análisis.

Para finalizar, considerando la característica temporal del montaje, entenderé ‘ritmo’ según lo planteado por Geneviève Jolly, atendiendo a la acentuación del discurso, a la puntuación y a la prosodia –siguiendo a H. Meschonnic–, como la redefinición del movimiento dramático que establece “una temporalidad o *tempo* subjetivos” (Jolly 206), participando en tanto “momentos inscritos en la irregularidad y singularidad de un movimiento de la palabra” (*Ibid.*). Entonces, entenderé al ritmo como complemento de la discontinuidad temporal establecida en el montaje.

De esta manera, situación, cuadro, montaje y ritmo serán comprendidos como elementos de esta fábula del rodeo. Por lo tanto, para el caso de las tres partes que conforman la obra “Ese Cuento del Amor”, identificaré en ellas formas interrogativas –“Dónde, “Quién”, “Cuándo”– las cuales admiten ser interpretadas bajo el concepto de INDAGACIÓN, iluminando situaciones de enunciación dramática particulares<sup>4</sup>. Asimismo, los cuadros y textos que integran cada una de las partes, organizados mediante el procedimiento del montaje, permitirán abrir fragmentariamente los testimonios sobre los que se indaga, estableciendo ritmos particulares. Todo esto será desarrollado en el capítulo III.

En resumen, es a partir de la fábula del rodeo que me permito dimensionar y calibrar los aspectos formales y significativos presentes en “Ese Cuento del Amor”. Será desde aquella forma-rodeo que accederé al resto de los elementos constitutivos que revisaré a continuación.

## **1.2 EL DISCURSO Y EL PERSONAJE DRAMÁTICO CONTEMPORÁNEO**

Como mencioné al inicio de este capítulo, para el presente apartado me remito al discurso y al personaje ya no considerando su crisis, pues el objetivo de este trabajo es abordar analíticamente el objeto de estudio a partir de la descomposición de la fábula. Por lo tanto, me aproximaré a estos

---

<sup>4</sup> Véase el apartado 1.2.2 “El discurso dramático contemporáneo”, p. 23.

elementos constitutivos del drama orillando sus estatutos clásicos y centrándome solo en sus formulaciones contemporáneas.

### **I.2.1 EL PERSONAJE DRAMÁTICO CONTEMPORÁNEO**

En el teatro contemporáneo el personaje se presenta despojado de singularidad o identidad fija, por lo mismo, es problemático hablar de “personaje” desde la idea de carácter, en tanto huella personal –su historia de vida, sus anhelos, frustraciones, etc.– que desenvuelve en la ficción dramática. En palabras de Sarrazac en su artículo “El impersonaje: Una relectura de *La crisis del personaje*”, este se vuelve un “espectador pasivo e impersonal del drama de la vida” (Sarrazac “El impersonaje...” 366). El ahora denominado ‘impersonaje’, aunque desligado de sus cualidades, paradójicamente significa “que está proveído de mil cualidades pero de ninguna unidad ni sustancia identificadora” (Sarrazac “El impersonaje...” 368). Entre esas cualidades se pueden reconocer algunas que permitan recomponer al personaje erosionado. Es así como Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon, en *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición* ofrecen algunas alternativas para su reconocimiento.

El nombre aparece como el primer medio a través del cual se reformulan los fundamentos del personaje, con procedimientos que lo reducen, tuercen o amplifican. En la deformación de sus contornos se pueden encontrar, por ejemplo, la utilización de siglas, que pueden estar enumeradas o no, las que se presentan como “[...] formas de designación desindividualizadas, estrictamente funcionales, que no abren ningún horizonte hermenéutico ni comprometen ninguna proyección por parte del receptor” (Ryngaert y Sermon 69). Asimismo, las identidades genéricas –que ya no buscan la representación de diferencias en el mundo mediante figuras ejemplares– son denominaciones cuya función contemporánea es “[...] singularizar, en un minimalismo concreto,

las diferentes polaridades imaginarias entre las que la palabra va, posteriormente, a repartirse, atravesar, contrastar, resaltar [...]” (Ryngaert y Sermon 76). Estas dos definiciones se encuentran en armonía con la presentación onomástica que se observa en “Ese Cuento del Amor” respecto de Ella 1 y Ella 2, pronombres en tercera persona del singular que reposan bajo el criterio de enumeración y que comparten ambas una misma presencia sin voz, llamada Alicia, que atraviesa sus discursos y que, asimismo, predomina en el de Donis. Este, a su vez, se caracteriza por su “notable materialidad fonética” (*Ibid.*) pues su sonoridad, a priori, lo acerca a la de “Adonis”, dios griego de la muerte y renovación vegetal, pero, además, se vincula con un personaje del mismo nombre que aparece brevemente en la novela *Pedro Páramo*. Estas elucubraciones tendrán lugar al momento del análisis de la obra.

Se puede agregar, en el contexto de mi objeto de estudio, que se busca

proponer un teatro de voces, de fantasmas, de presencias, que se perfilan, aparecen y desaparecen según los movimientos del texto en los que la existencia se reduce, por lo tanto, a un tiempo limitado de enunciación (Ryngaert y Sermon 60).

Esta cita es clave para entender al ‘impersonaje’ que se presenta en “Ese Cuento del Amor”, pues en efecto lo entiendo desde la noción de voz, en tanto fantasma o presencia, siempre bajo el arco de una situación de enunciación que lo muestra y lo oculta, que lo admite desdoblado de la ficción o padeciéndola.

Para el concepto de voz adhiero a la entrada de Geneviève Jolly y Alexandra Moreira da Silva quienes, en el *Léxico*, la definen primero como dato físico y fonético, luego como “una ‘voz’ dramaturgica, incluso poética [que hace] volar en pedazos la identidad o la integridad de la voz propia de los personajes”, voces que también “pueden surgir del texto didascálico” (Jolly y Moreira 226 y 228). Esto refuerza, en primer lugar, la noción de ‘impersonaje’ que emerge como fantasma o presencia quebrada, escindida o desdoblada y, luego, en tanto didascalías que se ofrecen como voces que indagan o comentan desde fuera de la ficción. Así se establece una “confrontación entre

dos formas de dialogismo: el del texto dialogado y el del texto didascálico” (Jolly y Moreira 229). Con todo, cabe señalar que la noción de voz remite tanto al personaje como al discurso, volviéndose un canal en que ambos elementos constitutivos confluyen.

### **1.2.2 EL DISCURSO DRAMÁTICO CONTEMPORÁNEO**

Según Anne Ubersfeld en *El diálogo teatral*, los enunciados dramáticos suponen una situación de enunciación que es concreta –esto también incluye entornos “abstractos”– y que se puede plantear como un enigma para el lector-espectador. Para el caso de “Ese Cuento del Amor”, esta situación se guía por cada una de las tres partes, cuyas didascalias se enuncian como indagaciones –“Dónde”, “Quién”, “Cuándo”– las que instalarían la presencia de un lugar, persona y tiempo de la enunciación. Sin embargo, estas abstracciones se cruzarán con los discursos de las presencias, las que enuncian, a lo largo de las tres partes, lugares –casa, sótano, tumba, etc.–, personas –Donis, Ella 1 y Ella 2– y tiempos –marcas textuales y de puntuación, prosodia, etc.–. Es en este cruce donde se instala un enigma para el lector-espectador: ¿desde qué lugar-persona-tiempo se está enunciando el discurso? Así pues, la “ignorancia ‘relativa’ pone al espectador en una posición de inquieto *voyeurismo*” (Ubersfeld 63). Esto se complementa con el concepto de indagación, pues la mirada del voyeurista, que implica escarbar en la intimidad de un otro, no estaría exenta de interrogantes. De esta manera, se podría establecer una relación entre la indagación implícita y explícita en las didascalias que anuncian las tres partes de la obra y la mirada voyeurista del lector-espectador.

Evidentemente, en cada situación de enunciación dramática se observan discursos con fundamento dialógico o monológico. Este último, en las dramaturgias moderna y contemporánea, se vuelve un “[...] espacio abierto de una palabra en busca de interlocutor o [un] universo cerrado

de una comunicación imposible” (Hausbei y Heulot 137). Entre la búsqueda y la incomunicación radica el tipo de monólogo que se ofrece en la parte “Dónde” de la obra, representado en un intercambio discursivo entre Donis y Ella 2 –una presencia que, en ese momento específico, a ratos enuncia–. Esto, Ubersfeld lo plantea como un monólogo “dirigido a un otro ausente, muerto, desaparecido, imaginario” (Ubersfeld 23) y que conecta muy bien con la situación dramática. Además, este monólogo en primera persona del singular acentúa su carácter íntimo.

Por otro lado, en el diálogo dramático contemporáneo se trunca, desde su sentido etimológico, el “intercambio a distancia” indicado por Sarrazac, pues pareciera que se estuviera “Demasiado lejos o demasiado cerca, a la vez agregados los unos a los otros y aislados el uno respecto del otro” (Sarrazac *Léxico* 75). En esta inadecuada distancia para establecer un diálogo interpersonal observo dos particularidades dentro de la obra.

La primera es señalada por Ubersfeld como el “dúo amoroso” caracterizado por la “repetición temática, pero también por la unidad del tema y su carácter fútil, siendo esencial la palabra en eco, que subraya el sentir idéntico” (Ubersfeld 29). Observo este tipo de diálogo en las relaciones que se establecen entre Donis con Ella 1 y Ella 2, donde existe un tema que se reitera –por ejemplo, la vieja ropa de Alicia que Ella 2 rechaza– y la unidad temática dada por la palabra en eco, la cual también podría ser definida como palabra en resonancia –que se muestra principalmente en la tercera parte: “Donis: [...] ¡Un dolor! ¡Dulce! / Ella 1: Dulce dolor” (Eid y Aramburo 144)–.

Asimismo, esta dinámica dialógica a ratos se aproxima a la idea de conversación. Tal y como señala Ryngaert en su entrada del libro *Nuevos territorios del diálogo* la conversación “estaría deshilvanada, sería imprevisible, despojada de toda ambición que no sea ocupar el espacio vacío al que ella misma da lugar [...]” (Ryngaert 23) y cuya particularidad consistiría, además, en



“intercambios banales constituidos de nimiedades y preocupaciones cotidianas [...] rica en repeticiones y accidentes de todo tipo” (*Ibid.*). Además, se caracteriza por su sentido implícito, pues los presupuestos discursivos son conocidos por todos los participantes<sup>5</sup>. Esta dinámica se proyecta en el lector-espectador, quien, si desconoce los presupuestos, presenciara la conversación excluido de las claves para seguirla o entenderla y, por lo tanto, estaría constantemente haciéndose preguntas respecto de lo que ve. Esto se relaciona con la “ignorancia relativa” antes señalada y que es abordada desde el concepto de indagación. Con todo, aquí no se puede hablar de conversación o diálogo en un sentido puro, sino de una constante mixtura entre ambos.

Por lo demás, cabe recordar que el diálogo contemporáneo, al igual que el monólogo, se renuevan en sus formas a partir de la crisis del discurso dramático tradicional. A su vez, de esta crisis surge también un tipo de discurso y de presencia prácticamente imperceptible en esta obra, aunque fundamental. Me refiero a lo que Sarrazac ha denominado bajo el título de pulsión rapsódica, una alternativa más amplia y flexible que la reconocida forma épica del drama.

### **I.3 LA PULSIÓN RAPSÓDICA Y SU DISCRETA PRESENCIA AUSCULTADORA**

Desde su sentido etimológico, el rapsoda es un cosedor de cantos. En el libro *Poética do drama moderno* Sarrazac se apropia de esta figura, que toma del rapsoda de los poemas homéricos y del rapsoda medieval, y la traslada a la forma dramática contemporánea como pulsión rapsódica. Si bien se relaciona con el modo épico, la forma rapsódica se complejiza, pues “pratica a alternância dos modos dramático, épico e lírico [...]” (Sarrazac *Poética* 255). La pulsión rapsódica se manifiesta concretamente en una obra “Às vezes um pregoeiro, às vezes uma didascália sendo expressa por meio de um teatro de vozes, às vezes uma personagem-rapsodo, ponendo ainda

---

<sup>5</sup> A diferencia de lo que ocurre con el diálogo, del que, en general, se espera que explicita “el sentido de la palabra y nos informe también del resto (acción, intenciones, personajes), sin dejar nada en la sombra” (Ryngaert 24).

asumir um papel mais abstrato de ‘operador’, no sentido de Mallarmé” (Sarrazac *Poética* 271). No obstante, en “Ese Cuento del Amor”, la existencia de una pulsión rapsódica es discreta y solo su estructura tripartita y sus cuadros dispuestos mediante montaje ofrecería evidencia de su aparición.

En efecto, la forma sería clave para entender la presencia del rapsoda en esta obra, pues, “A pulsão rapsódica interrompe o curso da peça [...], substitui-se uma decupagem em quadros ou em outros elementos discretos, metodicamente espaçados uns em relação aos outros, desligados uns dos outros” (Sarrazac *Poética* 273). Por lo tanto, la fractura de la fábula aristotélico-hegeliana permitiría el surgimiento de un operador que toma los fragmentos y los reordena según su propio criterio, con la pretensión de mostrar las costuras para dar cuenta de una visión crítica del mundo.

A pesar de lo antes mencionado, la pulsión rapsódica logra camuflarse. Las interacciones de las presencias apenas dan con algún indicio, por ejemplo, en la monologización de Donis o en el desdoblamiento de Ella 2. Sin embargo, se puede rastrear en las didascalias que rigen cada una de las tres partes, las que ya he interpretado como indagación.

Aquí me permito reformular la idea utilizada por Kerstin Hausbei y Geneviève Jolly respecto del punto de vista del autor en el drama moderno y contemporáneo. Para este caso, señalo que el autor-rapsoda, en tanto presencia que ordena los fragmentos, se ve en la necesidad de asentar “[...] una instancia no ficticia para orientar explícitamente el juicio del lector, o incluso del espectador” (Hausbei y Jolly 187). Atribuyo esta cita al concepto de indagación, puesto que las tres partes interrogantes que favorecen su planteamiento no pertenecen a la dimensión intraficcional, sino que son establecidas desde afuera. Esta mirada externa fragmenta el acontecer –toma una fotografía del momento, siguiendo a Pavis– y lo ciñe a la pregunta que rige cada parte, por lo mismo las planteo desde el concepto de situación. No obstante, las indagaciones se injertan en las otras según los testimonios que surgen, imbricándose y problematizándose mutuamente.

Así pues, al considerar todo lo dicho, se puede asumir que la presencia rapsódica ausculta desde estas didascalias las situaciones de enunciación dramática en que se disponen los ‘impersonajes’ o presencias. Es esta pulsión rapsódica la que hilvana la forma-rodeo de la presente pieza, convirtiéndose en un aspecto clave al momento del análisis.

## II. MONSTRUOSIDAD REVELADA

En este capítulo abordaré ‘lo monstruoso’ como contenido temático presente en “Ese Cuento del Amor” a partir del tratamiento que se hace del amor y la muerte en la relación entre los personajes. Primeramente, ofrezco una mirada amplia acerca del referente poético histórico sobre el cual se basa la pieza. Luego, propongo dos posibles caminos para entender la monstruosidad que observo como parte del vínculo íntimo entre los amantes.

### II.1 MANCHAY PUITU. UNA HISTORIA COLONIAL DEL CENTRO SUR ANDINO

El texto que antecede el inicio de la fábula es una aclaración acerca del referente directo sobre el cual descansa “Ese Cuento del Amor”. En ella se menciona que la obra “basa su texto (de manera lejana y libre), en la tradicional historia del ‘Manchay Puytu’” (Eid y Aramburo 136). Se presentan, además, tres fuentes que contienen o han trabajado sobre esta misma, a saber: las múltiples crónicas de la Villa Imperial de Potosí<sup>6</sup>, la leyenda y el poema rescatados por el investigador Jesús Lara, y la novela de Néstor Taboada Terán *Manchay Puytu el amor que quiso ocultar Dios*.

De estas tres fuentes, me parece que las más adecuadas son la leyenda y el poema, traducidos del quechua al español por Lara en *La poesía quechua*, y algunos pasajes de la novela de Taboada Terán<sup>7</sup>. Sumo además la descripción lingüística realizada por Jorge A. Lira en el

---

<sup>6</sup> Al buscar en las crónicas de la Villa Imperial de Potosí, entre las que se cuentan, por ejemplo, las *Crónicas potosinas* (1892) de Modesto Omiste y la muy relevante *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (1705-1736) escrita por Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, no logré dar con un pasaje que aludiera directamente a la leyenda del Manchay Puitu. El texto que roza ciertos puntos similares se puede encontrar en la crónica “En que se refiere la perdición de las almas de un caballero corregidor y de un indio cacique, con otros sucesos y bandos sangrientos que hubo en esta villa” (Arzáns tomo 2, libro VIII, capítulo 18, pp.73-75), desde el párrafo que empieza con “Quiero advertir...”. Sin embargo, ese relato no es la leyenda. Adelanto que, posiblemente, su eventual ausencia por escrito responda a la severa prohibición esgrimida por la Iglesia Católica durante la Colonia contra este tipo de expresiones. No obstante, espero que una investigación más acabada pueda arrojar luces respecto del vínculo directo entre el Manchay Puitu y las crónicas de la Villa Imperial de Potosí, pesquisa que excede los objetivos del presente informe.

<sup>7</sup> De esta novela atenderé solo a fragmentos específicos, pues coinciden con situaciones instaladas en la obra dramática. Cabe señalar que, en general, es un texto que usa como armazón lingüístico el estilo de Arzáns en su *Historia...* y, además, utiliza progresivamente los versos del poema a medida que avanzan los capítulos. El académico Keith

*Diccionario kkechuwa-español* que permite vincular, desde su étimo, a la obra con su referente. Los textos de estos tres autores ayudarán a iluminar pasajes esenciales de esta historia.

### II.1.1 ALGUNAS NOTAS SOBRE EL MANCHAY PUITU

Según el diccionario de Lira, el *manchaypúytu*, siguiendo la grafía con que la escribe este investigador<sup>8</sup>, refiere a un instrumento musical “consistente en un cántaro o aríbalo y una flauta de (Kkena) hueso humano dentro, que produce música triste, profundamente fúnebre, aterradora y macabra” (Lira 623 [1944]). El étimo de esta palabra se compone de *manchay*, que quiere decir “Susto, acción de asustar o de asustarse. Cosa digna de veneración o de respeto. Asustar, dar o infundir miedo” (Lira 622 [1944]) y *púytu*, que refiere a un “Cántaro pequeño de arcilla negra por lo general de base romboidal. Aríbalo” (Lira 777 [1944]). La palabra compuesta se traduce como caverna tenebrosa, cueva, gruta o, específicamente para el caso del instrumento, cántaro macabro. Añade que el “instrumento es precolombino” (Lira 623 [1944]). Respecto de la leyenda, Lira señala que dataría aproximadamente del siglo XVII, durante la Colonia española en América y, según Alba María Paz Soldán, esta al parecer se origina a partir de “un mito etiológico que explicaba el origen [del] instrumento musical” (Paz Soldán 9).

Esta última aseveración discute con la versión de Jesús Lara quien asegura que la leyenda nace de un hecho histórico colonial cuyo fruto es el poema<sup>9</sup>, no aventurando su vínculo con el instrumento. Con esto quiero señalar que la existencia de un mito etiológico es una de las muchas posibles explicaciones originarias, asimismo como existen múltiples versiones y variantes de la

---

Richards, en la introducción a la novela, la califica de neobarroca. Destaco su calidad literaria y su capacidad para profundizar e innovar algunos aspectos de la leyenda.

<sup>8</sup> Para este informe utilizaré la grafía de Jesús Lara “manchay puitu”, pues establezco su versión como fuente.

<sup>9</sup> Según Lara, su traducción fue publicada en *El Republicano* de Cochabamba el año 1922.

leyenda. A continuación, abordaré la investigación de Lara respecto del relato popular y de algunos versos del poema que dialogan con mi objeto de estudio.

Como ya mencioné, el investigador atribuye el surgimiento de la leyenda a un acontecimiento ocurrido durante la Colonia en el siglo XVIII –fecha que contradice la señalada por Lira–. Dice Lara que “su autor quedó convertido en personaje de leyenda a raíz de una tragedia amorosa que acabó con su vida” (Lara 127). El académico revisa dos versiones, una peruana escrita por Ricardo Palma<sup>10</sup> y la boliviana que él oyó en Cochabamba. Respecto de la primera, cabe destacar que la historia se ubica en una parroquia de Cuzco, con personajes definidos que ostentan nombres españoles y una edad determinada. Esto es discutido por Lara, quien prefiere la versión boliviana establecida en Potosí o sus alrededores –en la que sus protagonistas carecen de nombre–, pues la juzga con un sentido más humano y, también, porque “ella ha perdurado en el pueblo mismo y porque sus versos y su música han sido conservados en toda su pureza e integridad” (Lara 131). Con esto no busca discutir la certeza territorial de una versión por sobre otra, sino otorgar a la de Bolivia su justa importancia cultural y estética.

La leyenda cuenta la historia de un indígena de la provincia de Chayanta que consiguió ser admitido como sacerdote en la Villa Imperial de Potosí. Su única compañía fue una sirvienta igualmente indígena. Ambos se enamoraron y empezaron un romance secreto. Tiempo después el cura fue enviado a Lima por un largo periodo. Esta separación hizo que la mujer muriera de amor por su ausencia. Al regresar, el sacerdote descubre su pérdida y poco a poco abandona sus deberes eclesiásticos, entregándose a recordarla. A menudo la visitaba en el cementerio, pero un día

[...] comenzó a arañar la sepultura, dispuesto a descubrir los restos de su amante. A la noche siguiente, provisto de los instrumentos necesarios, cavó largas horas y logró su propósito de tenerla en los brazos. Pero se hallaba cerca de la hora del amanecer y, antes de devolverla a la fosa, le separó una tibia.

---

<sup>10</sup> Véase “El Manchay-Puito”, *Tradiciones peruanas*, tomo II, cuarta serie.

La tibia fué luego convertida en quena. En ella tocaba el cura un *yaraví* que él mismo había compuesto [...] (Lara 129).

El texto precedente muestra con claridad el tópico del amor *posmortem*. Con esto no quiero apelar solo a su definición clásica, sino a una situada en el contexto de producción del poema. Lo anterior se explica por la categoría específica en que se enmarca la creación, denominada *yaraví*. Robert Neustadt en su artículo “Bone Flutes and Quechua Love Songs: Excavating Traces of Colonial Trauma in Nestor Taboada Teran’s *Manchay Puytu*” señala que esta corresponde a un tradicional género poético quechua. Destaca las investigaciones de Rómulo Cúneo-Vidal y de la pareja Raoul y Marguerite D’Harcourt. El primero concluye que el étimo refiere a raíces fúnebres, por lo que representaría un diálogo con los muertos. Los etnólogos franceses, por otra parte, indican que en realidad el *yaraví* es la deformación de la palabra quechua *haravi*, que quiere decir “historia cantada” y concluyen que el género es la canción de amor<sup>11</sup>. Se suma a esto la reconocida connotación fálica de la flauta en diversas culturas, asociándolas con ritos de fecundidad. En cita a Samuel Martí se indica que por eso “se suelen encontrar en entierros arqueológicos y se les liga con el amor y la muerte” (Neustadt 35). La sugerente disposición de una quena dentro de un aríbalo, el símbolo fálico dentro de una gruta o caverna –un útero metafórico, siguiendo a Neustadt, pero también una posible tumba– adelanta una imagen mucho más explícita en el canto fúnebre amoroso. Debido a todo lo anterior, utilizaré la conjunción de estas observaciones en la idea del amor *posmortem*, pues definen tanto el sentido del poema como el de la pieza dramática.

En “Dónde”, la primera parte de la obra, coinciden algunos contenidos esenciales del *yaraví*, los cuales también han sido mencionados en la leyenda. Por ejemplo, el verso “Voy arañando la tumba en que duermo,” (Manchay Puitu 181) alude al momento en que Donis escarba

---

<sup>11</sup> Asimismo, en Lira se consideran ambos aspectos, pues *yaráwi* significa “Música y canción lúgubre que se entonaba en las ceremonias necrológicas, de un género que se puede llamar romántico o sentimentalista” (Lira 341 [1982]).

con sus manos la tierra de la sepultura de Alicia. De la misma manera, los versos “Con el calor más tierno de mi aliento / Conseguiré devolverte la vida / La abrazaré, la besaré y mis besos / Despertando la irán suavemente.” (*Ibid.*) sugieren solapadamente el posterior acto de necrofilia con el que el hombre pretende resucitar el cadáver de la mujer. Asimismo, el verso “Mas, no. Quiero algo de ella... ¡He de arrancarle un hueso” (*Ibid.*) se relaciona con el progresivo descuartizamiento del cuerpo de Alicia por parte de su amado. De esta manera, es posible advertir en la fábula dramática la incorporación e interpretación de algunas situaciones extraídas desde el poema.

Asimismo, en la novela *Manchay Puytu el amor que quiso ocultar Dios* se instala de manera evidente la necrofilia sugerida en el *yaravi*:

Días y noches, semanas y meses, el clérigo puso su cuerpo en María Cusilimay. Oh, Kantuta amada, paloma mía, juntos gocemos de la dicha inefable. En posturas obligadas, exageradas y grotescas la infortunada difunta, con los ojos abiertos, nocturnos y abismales, seguía sin entender lo que sucedía entrambos (Taboada Terán 78).

Esta innovación explicita la idea del amor *posmortem* hasta el coito mismo, con lo que incluso se hiperboliza el sentido del relato tradicional, pero, al mismo tiempo, manifiesta la idea arcaica del instrumento musical. Así, es posible señalar que los cuerpos dispuestos a la manera del *manchaypuitu* estarían representando un rito de resurrección<sup>12</sup>. A la incursión sexual con el cadáver se suma la desazón al notar que los intentos son vanos en el cumplimiento de su objetivo: “De nada servían los baños calientes, las caricias para encenderle los sentidos, los abrazos y las demasías buscando las fuentes de la exaltación” (Taboada Terán 88). Estos episodios son retomados en la primera y segunda parte de obra dramática. Como ya mencioné, Donis comete

---

<sup>12</sup> Sobre este punto, véase el apartado II.2.1, p. 37.



actos de necrofilia con Ella 2, su cuerpo es partido, la somete a baños de agua hirviendo y al uso forzado de vestimentas con la finalidad de restaurar la presencia invisible de Alicia<sup>13</sup>.

En suma, se advierte en el Manchay Puitu un relato con múltiples versiones y formatos. En los ejemplos se pueden apreciar manifestaciones que van, primeramente, desde la dimensión épica, relacionada con la leyenda y la novela, y luego desde la lírica, si atiendo al poema<sup>14</sup>. También se observa la variante de la necrofilia, que dialoga con la imagen del instrumento musical y que innova en una situación particular –el intento por devolver la vida a la amada–. Sin embargo, esto no afecta a la estructura general de la historia. En todos esos casos se construye un argumento con una línea de acción que considera un inicio, medio y fin, que forma un arco completo, orgánico si lo leo aristotélicamente, y con personajes muy definidos en sus caracteres. De esta manera, podría asumir que esta historia tradicional se aproxima a lo que antes mencioné como realismo fundado en la imitación de lo vivo. Por el contrario, es desde su visión lejana y libre en “Ese Cuento del Amor”, en tanto realismo del cuestionamiento, que este relato popular tan arraigado será sometido a una alteración radical.

### II.1.2 EL MANCHAY PUITU COMO MATERIAL SUBVERSIVO

Durante la Colonia muchas expresiones culturales y religiosas originarias fueron prohibidas por la Iglesia católica. Según Eduardo Valenzuela en *Maleficio: historias de hechicería y brujería en el Chile colonial* el sistema de censura impuesto no se aplica por primera vez en Latinoamérica, sino que se remonta hacia el siglo IV con el mandato de extirpación idolátrica en Hispania. A través de

---

<sup>13</sup> Tanto en la versión de Palma como en la de Taboada Terán el amante viste y adorna el cadáver de su amada. Solo en el segundo se instala el acto de necrofilia.

<sup>14</sup> El vínculo entre lo épico y lo lírico se puede observar en la actual versión dramática, lo que da cuenta de su contemporaneidad y, por lo mismo, de un gesto organizacional referido a la pulsión rapsódica. Este tema será retomado en el análisis.

este largo periodo la Iglesia intentaría eliminar el paganismo de la península ibérica. Llegado este proyecto al continente americano el proceso de evangelización incluía el castigo y la censura de los cultos originarios. Específicamente en las culturas andinas, los intelectuales que debían lidiar con las problemáticas de la idolatría enfrentaban “una población con un imbricado sistema de creencias, cuyas raíces se encadenaban, naturalmente, con el sistema social y económico completo” (Valenzuela 35). Si bien los investigadores no coinciden en una fecha para la leyenda, lo cierto es que ya en el año 1610 se registra un nuevo tipo de sujeto, nativos “que habiendo sido bautizados seguían practicando su religión y debían, por tanto, ser tenidos por ‘apóstatas’ o ‘herejes’” (Valenzuela 36). El protagonista de la historia se podría encontrar en este trance, por su condición de sacerdote con un origen indígena, el cual resurge desde el amor y muerte de su amada.

La censura del *yaraví* tiene relación con lo antes mencionado. Neustadt refiere a la prohibición católica de tocar yaravíes con una quena dentro de un aríbalo –registrada por los etnólogos franceses D’Harcourt– “por miedo al retorno al culto pagano y del supuesto poder –diabólico– de sus presuntos encantamientos” (Neustadt 34). Asimismo, en Lara podemos observar que uno de los castigos es “la excomunión mayor del arzobispo de la Plata para todos aquellos que propagasen, cantasen o guardasen la música o los versos del sacerdote sacrílego” (Lara 130)<sup>15</sup>. La censura dejaba en una situación crítica a aquellos que quisieran conservar esa obra, pues al perder la comunión con Dios también perdían su redención, así como la promesa de la vida eterna, sin perjuicio de una inmediata condena a muerte en el plano físico. A pesar del castigo, Margot Beyersdorff, en su artículo “La tradición oral quechua vista desde la perspectiva de la literatura”, indica que “existen documentos históricos y periodísticos del mismo período que muestran la supervivencia de cantos de procedencia indígena, tales como el Yaraví y sus

---

<sup>15</sup> Este castigo también se encuentra en la versión de Palma y de Taboada Terán.

variaciones, el Triste y la Vidala, todas ellas ya formas mestizas” (219-220). El mestizaje fue una de las maneras que adoptaron los cultos indígenas para sobrevivir al dominio español.

Debido a este contexto, estimo que el valor subversivo del *Manchay Puitu* radicaría, primeramente, en el contenido de la historia, pues altera los valores católicos impuestos a la población nativa. Luego, por su atributo oral originario, permite la apertura a nuevas versiones y formas de expresión las que, como he señalado, abarcan el género épico y lírico. No obstante, aunque admite variantes, cabe destacar que ellas se afirman en una arraigada tradición indígena. Esto se observa de manera especial en el *yaraví*, ya que, por ejemplo, el hablante lírico no clama al dios judeocristiano ni a ninguna idea relacionada. En él solo se mencionan elementos propios de la cultura quechua, por lo tanto, existe un predominio de esa cosmovisión, como si desafiara a españoles o, incluso, a criollos<sup>16</sup>.

Considerando lo anterior, la utilización de esta historia como material para componer “Ese Cuento del Amor” se torna problemática. En primer lugar, porque toma distancia de las ideas quechua que le atribuyeron su especial valor estético y subversivo, instalando una versión efectivamente “lejana y libre”. Por otro lado, la obra añade, además de la necrofilia, el incesto, el canibalismo, el fratricidio, el sadomasoquismo, la violencia sexual y de género, con lo que la noción de amor *posmortem*, antes hiperbolizado, ahora se lleva al paroxismo –más adelante me referiré a esto—. Asimismo, como ya he mencionado, descompone la causalidad argumental vista en los referentes, para así recomponerlos en un relato fragmentado en tres partes que funcionan como situaciones dramáticas relativamente autónomas. Como última cuestión, cabe consignar que la pieza igualmente instala otros referentes, distintos de la tradición indígena, como, por ejemplo,

---

<sup>16</sup> Destaco la referencia al mito del ciclón que, en el verso 30, señala: *Múyuj wayra usqámuy*, que quiere decir “Ven, no tardes, ciclón” (Lara 181). Este concepto alude al “aliento arrollador con que *Pachamama*, diosa que representaba a la Tierra, manifestaba su ira por algún mal comportamiento de los hombres” (Lara 133). Luego de la Conquista y Colonia, los religiosos cristianizaron el mito, transformándolo en la representación del demonio católico.

el Donis de *Pedro Páramo*, la relación fonética de ese nombre con Adonis; también, el eventual vínculo del amor-muerte con el paso del tiempo en el mito de Saturno; y, por último, cierto resabio que evoca al filme *El imperio de los sentidos*. Todo lo mencionado evidencia un texto híbrido, donde se entrelazan el sustrato y sus versiones, las innovaciones y añadiduras violentas e hiperbólicas, las diversas referencias textuales y culturales, sumadas a la descomposición estructural ya advertida.

Las alusiones previas encuentran pleno sentido en el concepto del injerto textual derridiano. En *La diseminación* se postula la existencia de un texto dentro del cual se desestima la distancia establecida en una cita o en una referencia, proponiendo su absoluta imbricación en un texto nuevo que no podría ya existir sin esos injertos. De esta manera:

[...] los dos textos se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición, en el hilado de un sobrehilado. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar al nuevo terreno (Derrida 533-534).

Con esto admito que el nuevo texto, la pieza dramática, discute y tensiona a sus injertos a la vez que se deja intervenir por ellos. Subvierte la tradición cultural del relato y canción populares al mismo tiempo que la enaltece y profundiza en sus intersticios. Asimismo, tensionaría, por medio de distintas alteraciones morales, la honda devoción religiosa de la sociedad boliviana actual<sup>17</sup>.

## II.2 PERSPECTIVAS DE LO MONSTRUOSO

Lo señalado hasta el momento prefigura el sentido monstruoso que atribuyo a la representación de la intimidad en mi objeto de estudio. Se pudo advertir este sentido en, por ejemplo, el aspecto

---

<sup>17</sup> Hasta antes del derrocamiento de Evo Morales en noviembre de 2019, tanto por el lado indígena como por el lado cristiano se observaba un cierto equilibrio respecto de ambas tradiciones religiosas, con evidente preponderancia de la última. Esto se quebró luego del golpe de Estado y la posterior persecución contra los pueblos originarios.

sacrílego del *yaraví* que, en posteriores versiones, devino necrófilo, incestuoso, sadomasoquista, etc. A continuación, ofrezco dos posibles perspectivas complementarias a través de las cuales abordaré la monstruosidad manifiesta en la pieza dramática.

### II.2.1 LA MONSTRUOSIDAD RITUAL

La secreta exhumación del cadáver, la necrofilia, el incesto, el canibalismo y todas las otras perversiones en “Ese Cuento del Amor” se presentan en el ámbito de la relación íntima entre Donis y Alicia –como ya he mencionado, esta es una presencia sin voz escindida en Ella 1 y Ella 2–. En el capítulo anterior señalé, citando a Sarrazac y a Treilhou-Balaudé, que aproximarse a lo íntimo implicaba hablar de lo más profundo, de un yo errante cuya voz no pertenece a sujetos identificables en un mundo definido y que esto, además, facilita el surgimiento de lo escondido e irrepresentable. Esta definición se relaciona con el tipo de ‘impersonaje’ que he descrito, pero también por la manera en que su intimidad se va exhibiendo.

El movimiento ascendente por medio del cual aflora aquella intimidad sombría tiene relación con la idea de la peste formulada por Antonin Artaud en *El teatro y su doble*. Dice el dramaturgo francés que esta “[...] toma imágenes dormidas, un desorden latente, y los activa de pronto transformándolos en los gestos más extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo” (Artaud 33). Considero que la pieza dramática se encuentra en este trance, pues ya advertí que, de todas las versiones presentadas, solo esta logra, progresivamente, exacerbar las pasiones.

Este paroxismo que identifico en las perversiones que surgen a medida que avanza la obra está en plena sintonía con el sentido pestífero que Artaud otorga al teatro, pues “[...] como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se

localizan en un individuo o en un pueblo<sup>18</sup> todas las posibilidades perversas del espíritu” (Artaud 37). En este punto quisiera insistir en el movimiento ascendente. El teatro que propone Artaud como exteriorización de un fondo de crueldad se puede vincular con el sentido de lo íntimo que presenta la pieza, pues en ambos casos se insiste en el surgimiento de perversiones subterráneas. Es precisamente en ese ascenso desde un fondo perturbado hacia una superficie formal donde se puede instalar una primera idea de monstruosidad.

Para entender lo anterior quisiera recuperar la imagen de la monstruosidad con que Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* explica su ontología de la diferencia:

[...] el fondo sube a la superficie, sin dejar de ser fondo. Hay algo cruel, y aun monstruoso, de una y otra parte, en esa lucha contra un adversario inasible, donde lo distinguido se opone a algo que no puede distinguirse de él, y sigue uniéndose a lo que se divorcia de él (Deleuze 61).

El movimiento ascendente toma así un carácter violento y transformador donde la crueldad y la monstruosidad se ofrecen como brotes esenciales. Esto se puede relacionar con la presencia de Alicia, en tanto fondo que se escinde en las formas Ella 1 y Ella 2, quienes, a su vez, tensionan su propia pertenencia, toman distancia, la niegan o la aceptan. Un ejemplo concreto de esto se observa en el siguiente enunciado, luego de que Donis interpela a Ella 2 respecto de cuál es su nombre: “Ella 2: No es Alicia, no quiero ser Alicia, mi cuerpo no se encarna en el de ella [...]” (Eid y Aramburo 143). La disolución de la forma provocada por el ascenso del fondo constituye una descomposición sombría, confusa. El reconocimiento de ambos, según Deleuze, radicaría en la determinación que establece su diferencia, la que resulta monstruosa. Al respecto advierte, recordando a Artaud, que: “[...] la crueldad es sólo LA determinación, ese punto preciso en que lo determinado mantiene su relación esencial con lo indeterminado, esa línea rigurosa abstracta que

---

<sup>18</sup> La relación individuo-pueblo se puede vincular con la “tensión fecunda entre el yo y el mundo” que Treilhou-Balaudé atribuye a la experiencia de la intimidad en el teatro (véase p.17). En el siguiente apartado mostraré que esta relación también es una dinámica intraficcional determinante para un tipo de monstruosidad.

se alimenta del claroscuro” (Deleuze 62). Así, se descubre la intensidad subyacente de lo íntimo, “[...] la pasión bajo la calma aparente o los límites de lo organizado. Encuentra el monstruo” (Deleuze 81). Para el caso de la pieza dramática, la determinación deleuziana se puede identificar en el eventual componente ritual del *Manchay Puitu*, que provoca reverberaciones simbólicas en torno al amor y la muerte. Este logra encausar fondo y forma, tensionando a su vez la percepción del lector-espectador.

El sentido ritual lograría, siguiendo a Artaud “resolver, e incluso aniquilar, todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y la forma, de lo concreto y lo abstracto, y fundir todas las apariencias en una expresión única” (Artaud 67). Aquí cabe retomar la acción necrófila mediante la cual Donis busca resucitar a Alicia –Ella 2– y que dispone sus cuerpos a la manera de un *manchaypuitu*. Es dable amplificar esta suerte de rito a toda la obra, pues la búsqueda particular de Donis surge determinada por la forma-rodeo de la pieza, que indaga en tres situaciones dramáticas. Si bien antes las presenté como partes fragmentarias, mediante el rito podrían recomponerse y encontrar una relación profunda, puesto que en cada una persiste el complementario y contradictorio sentido simbólico del amor-muerte. Por un lado, ese sentido busca la resurrección del cuerpo de la amada, pero, por el otro, se presenta como un sacrificio. Esto se verá en la tercera parte –la más intensa en cuanto a número y tipo de perversiones–, pues mostraría el presunto origen de la relación de los amantes, con Alicia como Ella 1 plena de vida y deseo, hasta que la exacerbada pasión de ambos determinará su inmólación a manos de Donis. Así, el amor *posmortem* de las dos primeras partes deviene en una suerte de resurrección dramática en la última, precisamente cuando estalla el paroxismo.

El vínculo de amor y muerte como si fueran una misma cosa, también fecundidad-muerte, se podría relacionar con los ritos *chiaraje*, *tocto*, *tinkuy*. Estos, que intentan asegurar procreación,

cosechas y ganado, consisten en batallas de tipo festivo entre hombres y mujeres de pueblos vecinos. Olinda Celestino señala que morir en esos combates implica una ofrenda sacrificial a la *Pachamama*, significa que “La muerte [...] alimenta y nutre a la tierra que está preñada” (Celestino). Trasladando esta descripción al objeto de estudio, es posible observar al cadáver como una semilla entregada al sacrificio de germinar, nacer o resucitar hacia formas diferentes.

En suma, la leyenda poema en la cual se basa la pieza dramática tendría un profundo aspecto ritualista. Este gesto de retornar al relato colonial, cuyo sentido se extiende hasta la cultura incaica, se vincula con lo que Christopher Innes propone en *El teatro sagrado* como “la exploración de estados oníricos o los niveles instintivo y subconsciente de la sique, y un enfoque casi religioso en el mito y la magia, la experimentación con pautas rituales y ritualistas de actuación” (Innes 11). El teatro de vanguardia abriría esas vetas con el propósito de provocar un quiebre en la sociedad contemporánea y motivar un cambio profundo en las personas. Ciertamente, esto se traduce en obras que atacan de manera directa las costumbres y el orden establecido. Considero que “Ese Cuento del Amor”, con lo que he revisado hasta el momento, podrá integrar con plena autoridad esta categoría.

## **II.2.2 LA MONSTRUOSIDAD LATINOAMERICANA**

El siguiente sentido monstruoso se da desde una dirección opuesta a la revisada en el apartado anterior. Me refiero a la que se determina desde la mirada exterior y ya no como el surgimiento de un fondo. Esto resulta paradigmático en el contexto latinoamericano, pues desde la Conquista y durante la Colonia fue solo la visión europea la que determinó qué era o no monstruoso. En este sentido, Miguel Rojas Mix en *América imaginaria*, explica que “Europa, eurocéntrica por convicción y doctrina, solo fue capaz de concebir los mundos extraeuropeos a su imagen y



semejanza, de manera tal, que todo lo que se apartaba de los modelos biológicos o culturales fue considerado una deformación” (Rojas Mix 112). En la cita se puede advertir la distancia que toma la Europa colonial de Latinoamérica para observarla como si estuviera en un banquillo de acusado. Aquello que excede sus parámetros fue juzgado como monstruoso.

Como ya he indicado, el *yaraví* Manchay Puitu fue duramente censurado por el catolicismo. Se justificó esta exclusión, pues aquellas expresiones culturales originarias eran inferiores o peligrosas para el establecimiento de la verdad cristiana. Es factible asimilar este acontecimiento con la ficción dramática, puesto que existe una dicotomía entre una mirada externa inquisitoria y la intimidad monstruosa.

De esta manera, se observan presencias sin voz, ajenas a la relación de Donis con Alicia, que son enunciadas como hostiles, que los atacan, los humillan o los persiguen: “Ella 1: Mirando al suelo, sin decir nada, parados nos miran, con la voz odiosa preguntando si creemos que está bien, si no sentimos vergüenza, si nos parece normal” (Eid y Aramburo 145). Esta tensión adolece de un punto de vista moralmente superior, pues se asume que, en el enfrentamiento con las presencias externas, los amantes son definidos como monstruosos. De esta manera, la relación se extrapola a la perspectiva que podría tener el lector-espectador como jurado del testimonio íntimo que ve aflorar con la representación de cada cuadro, pero también a su vez respecto del punto de vista que el autor-rapsoda ha propuesto en cada parte indagatoria. Así, lo íntimo se encuentran en una relación de poder con lo externo, problematizando tanto la mirada de las presencias hostiles como la del lector-espectador y la del rapsoda. Esa misma relación incluiría, cual sinécdoque, al devenir histórico que vincula a Latinoamérica con Europa.

En suma, se visualiza un flujo en que las presencias hostiles a la intimidad de los amantes aquilatarán el peso de la monstruosidad representada. En otras palabras, el parámetro de

normalidad desde donde se delimitará lo monstruoso ha de discriminar lo públicamente aceptado de lo repulsivo.

Habiendo dicho lo anterior, también es posible entender la monstruosidad no solo desde aquella mirada exclusivamente europea sobre una presencia indígena pura, sino como un flujo de incesante transformación. En este sentido, Bernardo Subercaseaux en su artículo “La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura latinoamericana” señala que

el proceso de apropiación niega la existencia de un núcleo cultural endógeno incontaminado, rechaza el mito del purismo cultural y los esencialismos de cualquier tipo, puesto que lo latinoamericano no sería algo hecho o acabado, sino algo que estaría constantemente haciéndose (Subercaseaux 132)<sup>19</sup>.

Me parece que las dos perspectivas de lo monstruoso que acabo de presentar no se excluyen, es más, se imbrican en la pieza dramática como un todo que se nutre a la vez que se tensiona y transforma. Permiten iluminar la intimidad de las presencias y, consecuentemente, entrar en diálogo con las didascalias que indagan en esa intimidad. La forma-rodeo, al facilitar esta indagación, lograría recomponer la fragmentariedad presente en “Ese Cuento del Amor”.

---

<sup>19</sup> Cabe destacar que esta cita discute con la propuesta de Lara, cuando alude a la pureza del relato oral y del poema Manchay Puitu (véase p. 30). En este caso, aquel esencialismo resulta, antes, un punto de inicio arbitrario determinado por la traducción y la publicación impresa del poema y la leyenda, soslayando el potencial transformador de la oralidad. Esta última idea responde a la manera en como la pieza dramática se ha entendido con su referente, por cuanto ambos admitirían la subversión y el injerto, modificándose de forma recíproca.

### III. ANÁLISIS DE “ESE CUENTO DEL AMOR”

En las siguientes páginas examinaré la pieza dramática a partir de la idea de fábula del rodeo en la representación de una intimidad monstruosa. Para desarrollar esta propuesta me enfocaré primero en el vínculo entre indagación y testimonio, abordando tres problemas formales: el lugar, la persona y el tiempo. Luego, relacionaré lo antes mencionado con la idea de una monstruosidad que surge y que revelará implícitas manifestaciones rituales que ayudarían a establecer vínculos simbólicos entre los dispersos fragmentos de la obra.

#### III. 1 OBSERVACIÓN PRELIMINAR

Me parece necesario analizar particularmente el título de la obra: «“Ese Cuento del Amor” (relato en tres partes)». Debido a las marcas gráficas contenidas en él, de manera excepcional lo presento aquí entre comillas latinas, tal y como lo advertí en la introducción. Son aquellas marcas las que le otorgan un alcance especial, como por ejemplo, las palabras ‘Cuento’ y ‘Amor’ que se enfatizan en altas –destaco que el frecuente uso de altas y bajas será característico en el texto dramático—. Este gesto ya las dispone bajo la idea de nombre propio, no obstante, también establece en ellas un acento que las carga de significado. Pues bien, si muevo cada palabra hacia sus otras acepciones, ya se puede advertir una profundidad semántica: “Cuento”, como narración breve, pero también en tanto timo, embuste, patraña; y “Amor”, como sentimiento cálido y recíproco, así como el amor mayúsculo que reside en el martirio colmado de santidad, pero también en el apetito sexual, en el coito mismo, etc. Estas lecturas admiten cierto resabio irónico respecto del tema a tratar. Es una advertencia sutil acerca de la historia de amor que se representará y que, posiblemente, busca desconcertar. El adjetivo demostrativo “Ese” establece una distancia prudente, como la de un presentador señalando aquello que se mencionará, o la de alguien que señala con curiosidad o

desprecio. La contracción “del” alude a un tipo de amor particular con valor de propio. Reemplazar esto por la preposición “de” –como aparece en la versión argentina de 2010– cambia por completo el significado del título y convierte a ese ‘amor’ en una categoría amplificada de lo romántico, para nada exclusivo. Sin duda, en esta pieza dramática, el “Amor” representado es pasmosamente único. El paréntesis que indica la división tripartita antecede la estructura de la obra, aunque infiero en la palabra “partes” un guiño al descuartizamiento del cuerpo, así como a las tres presencias enunciantes.

### **III.2 LA FORMA-RODEO EN LA INDAGACIÓN Y EL TESTIMONIO**

Para dar curso a este apartado es necesario profundizar en los conceptos de indagación y testimonio, vinculados respectivamente con los de didascalía y lo íntimo, ambos atendidos en el primer capítulo. De manera preliminar propongo que la correspondencia entre indagación y testimonio se justifica en base a la existencia de didascalías de carácter interrogativo y del aspecto íntimo que observo en las enunciaciones proferidas.

Primeramente, escogí el término ‘indagación’ debido a que concuerda con el sentido observado en las didascalías que titulan las tres partes de manera mucho más precisa que, por ejemplo, ‘interrogación’ o derechamente ‘pregunta’. Aún así, he mantenido estos otros vocablos como alternativas para aludir al concepto. Pues bien, tanto en el diccionario RAE como en el Clave –ambos en línea–, el verbo ‘indagar’ se relaciona con un “intentar” o “tratar” de averiguar o llegar al centro de algo desconocido. Entonces, la indagación se compone de un gesto intencional que no pretende ser resolutivo sino solo tentativo. Me parece necesario poner aquí el énfasis, de cara al vínculo advertido con el testimonio.

La forma interrogativa didascálica intenta iluminar las enunciaciones y las presencias dentro de la ficción dramática. Estas, consideradas en tanto testimonio, son enfocadas de manera fragmentaria, puesto que no existe un correlato unificado –como sí pasaba con los otros textos relacionados al *Manchay Puitu*–, sino que son apenas retazos de una intimidad escabrosa. Esta fragmentariedad se acentúa dramáticamente a través de los cuadros y el montaje. Por lo mismo es apenas una tentativa, debido a la inestabilidad del territorio en el que indaga. No obstante, el testimonio, sin ser una respuesta directa, se revela a medida que la indagación lo ilumina. Asimismo, las presencias tienen la necesidad de testificar, de dar cuenta respecto de su vida. De esta manera, el movimiento sería recíproco. Por un lado, se ilumina un fondo centrado en una situación de enunciación dramática específica, determinada por la indagación; por el otro, el testimonio surge, brota como aquellas bestias subterráneas que son encandiladas por la linterna del espeleólogo y, a causa de ello, revolotean erráticas en distintas direcciones, entregando fragmentos de intimidad que deberán ser reunidos *ex post*. Además, cabe recordar que el testimonio, siguiendo a Sarrazac, contempla al Proceso y a la Pasión como definiciones integrantes. El primero instala la idea de tribunal, por lo que el testimonio tomaría un cariz compareciente ante la indagación, pero, asimismo, revela un fondo de intimidad en ebullición de cuyo seno brota la presencia de un mártir que identificaré, inicialmente, en el nombre de Alicia.

De esta manera, la indagación –relacionada con las didascalias, las situaciones de enunciación dramática, además de los cuadros y el montaje– y el testimonio –que desde lo íntimo abarca a las presencias y enunciaciones– realzarían en conjunto la evidencia de una fábula del rodeo donde se recomponen los fragmentos de esa vida, en un movimiento circundante, de aproximación y distancia, permitiendo la representación de una intimidad que he definido como monstruosa, desde donde brotarán reminiscencias rituales en torno al amor y la muerte.

Ahora bien, las didascalias presentan un atributo tanto dramático como teatral. Existen en el texto, pero también se materializarían en el escenario. Así, luego de nombrar a las presencias en escena –Donis, Ella 1 y Ella 2– el texto dramático destaca que “(Las didascalias, pueden ser enunciadas)” (Eid y Aramburo 136). Con esta sola posibilidad ya se advierte el atributo de ‘voz’ como dato fonético, que ‘suena’ en el escenario sin hacerse presente dentro de la ficción, pero que gravitará materialmente sobre las enunciaciones intraficcionales.

Se puede demostrar lo antes dicho en la primera parte de la pieza, que inicia con el adverbio interrogativo “Dónde”. El cuadro ‘(1)’ tendrá como presencias enunciantes a Donis y Ella 2. La primera acotación indica que ‘(Ella 2 está en la sombra)’, directriz que se reitera para Ella 1 en el cuadro ‘(2)’. Esta sola indicación ya insinúa el lugar de enunciación de ‘Ellas’, la sombra, pero no queda claro el de Donis. No podría ser simplemente ‘la luz’, por mera contraposición, pues eso no se indica en el texto. De hecho, la palabra ‘luz’ solo se menciona tres veces en toda la obra. La primera se indica casi terminando la parte “Dónde”, cuando Donis ya ha desistido en sus intentos por resucitar a su amada: “Y aún leo en las noches pero con una lámpara pequeña para que la luz no te haga enojar” (Eid y Aramburo 141). En las otras dos, son Ella 1 y Donis quienes la profieren, aludiendo a un lugar de descanso, quizá eterno. Él le dice que ella llegará a un lugar con mucha luz, Ella 1 responde “[...] muy pronto veré luz” (Eid y Aramburo 148). Por lo mismo, no se puede determinar que Donis está ‘en la luz’, pues esta se presenta como un espacio remoto desde donde ninguna presencia enuncia. La alternativa que me parece más efectiva es la de negar la sombra. Si ‘Ellas’ están en la sombra, él estaría en la no-sombra, lo que vislumbra un lugar de negación que retomaré más adelante.

En suma, lo anterior sirve de ejemplo para entender cómo opera la forma-rodeo. Muestra cómo las didascalias gravitan sobre la ficción, en las situaciones de enunciación y en las

enunciaciones de las presencias. Así es como cada didascalia interrogativa intenta establecer un margen con el que pretende indagar, desde una situación definida desde un “Dónde”, “Quién” y “Cuándo”, acerca del problema del lugar, persona y tiempo de la enunciación. Indico que es un problema puesto que, según lo mencionado, la indagación es tentativa y no resolutive. Además, porque la situación iluminada no esclarece las enunciaciones, pues estas no se dejan encausar, no se ciñen al margen indagatorio, no le responden directamente, sino que surgen de manera fragmentaria. En otras palabras, si la primera parte se titula “Dónde”, el problema del lugar que intenta esclarecer no se remite solo a esta, sino que se injerta en las otras partes. Así pasará con “Quién” y “Cuándo”. De esta manera, asumo que las enunciaciones testimoniales brotan desde un lugar-persona-tiempo indeterminado que relacionaré con el fondo monstruoso deleuziano que rebulle a medida que se lo encandila.

### III.2.1 EL PROBLEMA DEL LUGAR

De aquí en adelante me enfocaré en la didascalia “Dónde” –primera parte de la obra– y el intento de indagación acerca del lugar, que considero como una de las situaciones de enunciación dramática, y la manera en que aquella se extrapola a las otras partes.

Respecto de la indagación didascálica, esta tendrá eco directo en la búsqueda de Donis por una presencia sin voz que él denomina Alicia. Así, observo anáfora en ‘dónde’, adverbio que se reitera cuatro veces en el cuadro ‘(I)’. La ficción dramática se inicia con la palabra proferida por Ella 2, “Viento”<sup>20</sup>, ante la cual Donis enuncia:

Donis: ¿Alicia?  
¿Dónde fuiste? ¿Dónde te llevaron?<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Este ‘Viento’ enunciado por Ella 2 se puede relacionar con el mito quechua del ciclón, que augura como un susurro el brote de la perversión e instala el sentido ritual que revisaré más adelante.

<sup>21</sup> El tono de secuestro en este uso de tercera persona plural ya antecede el carácter hostil de aquellas presencias sin voz, ausentes pero enunciadas, que serán gravitantes en la definición de monstruosidad.

...  
Ella 2: No busques más  
Donis: ¿Dónde está? [...] ¿Sabes dónde está? (Eid y Aramburo 137).

El eco de los adverbios implica una traslación sutil, en que la indagación, desde un lugar de tentativa duda, se enfrenta a la búsqueda de Donis, establecida en un espacio de firme incertidumbre. De la misma manera, en “Quién”, cuadro ‘(4)’, se reitera el adverbio, esta vez ya no para conocer el paradero de Alicia, sino el de sus vestidos:

Donis: ¡Dónde están sus cosas!  
          ¡Dónde están todas sus cosas!  
Ella 2: Guardadas como deben estar, yo también puedo guardar sus cosas  
Donis: ¿Dónde?  
          (*Golpea*) (Eid y Aramburo 142).

Entonces, la didascalia interrogativa no es respondida sino solo con otras preguntas en eco, por lo tanto, se problematiza el sentido indagatorio. Aquí advierto lo que Jolly y Moreira definen como confrontación dialógica entre texto dialogado y texto didascálico. Ambas voces se asientan en dimensiones diferentes: una fuera de la ficción, como palabra sin una presencia; la otra, intraficcional, con presencias que se constituyen en función de sus palabras. Por lo mismo, la búsqueda que Donis inicia en “Dónde” excede esa parte y se proyecta en otra indagación, referida al “Quién –a la persona–, como lo evidencia la segunda cita, por lo que el problema del lugar trasciende el propio límite establecido por la forma-rodeo.

La indagación respecto del lugar abarca distintos espacios, alcanzando el propio cuerpo de la amada. Se los podría identificar como lugares íntimos, de una profundidad que excede su sentido referencial y se tornan altamente simbólicos. La ruta que quisiera trazar no seguirá una inexistente cronología dramática, sino que irá desde un presunto exterior hasta alcanzar las capas más cercanas a lo íntimo. Acerca de esto, debo señalar que en las enunciaciones se advierte tangencialmente la existencia de un espacio abierto y externo. En general, ese lugar es el punto de conflicto con las



presencias sin voz que, desde los enunciados de los impersonajes, se perfilan como entidades hostiles.

Así, en la primera parte, luego de que Donis saca de la tierra el cuerpo de Ella 2, al que llama “Alicia”, y lo arrastra afuera, se encuentra con un otro sin voz, del cual nos enteramos a través del relato del amante: “Yo Solo Ella En realidad ella sólo se siente muy mal Pero todo bien Yo me hago cargo Normal Todo normal ¡No! Mejor no tocarla Por favor Sí Se ha ensuciado un poco [...]” (Eid y Aramburo 139). Este encuentro fortuito, fuera de mostrar una suerte de autoconciencia respecto del delito que acaba de cometer, y por lo mismo advierte al otro como un entrometido, muestra también al espacio exterior como transitorio. Esto se puede demostrar en los siguientes enunciados de Donis y Ella 2 en la parte “Quién”, cuadro ‘(1)’, cuando ambos se encuentran en el contexto de su presunta luna de miel: “Donis: [...] Sigo tropezando en el camino [...] Ella 2: [...] He caminado mucho para venir a ti” (Eid y Aramburo 142). En estos casos, el camino representa el lugar de tránsito paradigmático, la vía de acceso a otro espacio que puede ser expedita o abrupta. Con todo, el exterior mantiene su indeterminación, alimentada por el relato de las presencias. Se puede demostrar esto en la pregunta que Donis le hace a Ella 1 en “Cuándo”, cuadro ‘(4)’: “Dime, afuera, ¿cómo es?” (Eid y Aramburo 146). La duda no queda resuelta. Más adelante mostraré que la respuesta no será un lugar específico, sino un cúmulo de significaciones comprendidas en la hostilidad, el rechazo, la violencia desde donde se delimita uno de los sentidos monstruosos. Por lo tanto, se puede concluir que el exterior sería todo lo que excede el espacio íntimo de las presencias en escena. De esa forma, serán sus testimonios los que muestren esos retazos de intimidad, así como de exterioridad.

Se concluye entonces que el exterior es una vía de acceso por el cual se transita hacia distintos planos de lo íntimo. Así, el primer espacio de intimidad estaría representado en la casa,

un lugar intermedio que aún tiene cierto contacto con ese exterior hostil. No obstante, no podría considerar a esta ‘casa’ en función de un referente del mundo real. No hay didascalía que defina el ‘lugar-casa’ ni sus detalles. Es, por lo tanto, un espacio abstracto solo anclado al lenguaje mediante el significante. Es en este sentido en que se prevé aquel realismo del cuestionamiento indicado por Sarrazac y configurado por la forma-rodeo.

Volviendo a “Dónde”, posterior a la exhumación del cuerpo, Donis profiere en tres oportunidades el plano ‘casa’: “Espero llegar a casa sin más problemas [...] Finalmente en casa [...] Estamos en casa, a salvo” (Eid y Aramburo 139). Queda en evidencia que es un espacio de seguridad, de cobijo, un lugar en el que es necesario permanecer. Este mismo sentido tiene en la tercera parte, “Cuándo”. Aunque el significante ‘casa’ se mencione menos, es por su campo semántico que se puede identificar como tal. Por ejemplo, en el cuadro ‘(I)’: “Ella 1: Las cosquillas debajo de la mesa, dentro del ropero, debajo de la cama [...]” (Eid y Aramburo 144). La casa, en este sentido, es el lugar que da inicio al incesto, el espacio en que los hermanos conocen y reconocen su frenesí, el que alcanzará su paroxismo hasta terminar en la muerte. Esto lo revisaré en el apartado III.3. Por ahora, ya la cita antecede espacios de mayor interioridad. Se insiste en los deícticos ‘debajo’, ‘dentro’, que anuncian la reclusión por la que deberán optar ante las agresiones del exterior.

En efecto, el siguiente plano de intimidad es el sótano. Este lugar se debate entre ser un espacio de cobijo y también una prisión. Se podría entender como un plano transicional antes de llegar a la tumba. La indeterminación sobre el propósito del sótano se observa en las siguientes líneas:

Ella 1: El sótano

A salvo, vivimos

Donis: Atrapados, abandonados, no quiero salir, caliente, la casa, nos pegan  
No salimos, nos quedamos (Eid y Aramburo 145).

Ante la hostilidad, ambos deciden ocultarse bajo la casa. Para uno es un lugar de resguardo; para el otro, de encierro. El movimiento descendente también permite aventurar la manera en que estas enunciaciones testimoniales abren su intimidad; cómo, en su relato, se demuestra la necesidad por contar cada detalle de su vida. Más adelante se podrá demostrar que, mediante ese descenso, se exacerbará su fondo monstruoso. No obstante, a pesar del encierro las presencias reconocen allí el deseo sexual tanto como la escasez. Así, luego del nacimiento y muerte del hijo, seguidamente de haberlo devorado, Donis convence a Ella 1 de salir a buscar alimento: “Donis: Sigue el hambre, eres grande, bonita, sal, sal solita Del sótano, sal, trae comida” (*Ibid.*). Con esto se puede inferir que el exterior es tanto un espacio que debe evitarse o, en su defecto, al que se accede irremediamente por necesidad. Hacia el final de la obra, esta salida será lo que, en definitiva, decreta la muerte de Ella 1.

El siguiente plano, la tumba, queda ligada de manera indisoluble al cuerpo de la amada. Este, en el testimonio de Donis, se vuelve un lugar cuyos miembros también resultarán espacios donde será posible depositar cosas, fluidos, emociones. La inmediata relación que se observa en la tumba-cuerpo se da en la primera parte “Dónde”, como lo muestra el siguiente testimonio:

Donis: [...] La estoy ayudando, con mis uñas, ya heridas, ya gastadas, las mismas uñas, cavo la tierra  
El lugar donde la encerraron para privarla de nuestro calor  
Es profundo, no alcanzo a tocarla  
Mi llanto remoja la tierra  
De rodillas sobre tu cuerpo, cavo Sobre tu cuerpo Perdón ¿te aplasto?  
(Eid y Aramburo 138)<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Este fragmento dramático toma su injerto desde estos versos del Manchay Puitu:

Voy arañando la tumba en que duerme,  
Mientras cae mi llanto como lluvia sin fin.  
Creo que así se ha de ablandar la tierra  
Para buscar después en el fondo a mi amada (Marchay Puitu 181).

En este punto, el autor rapsoda ya está tensionando las expectativas del lector-espectador boliviano, quien conoce al dedillo la leyenda y la considera como parte de su tradición. De aquí en más, el sentido del poema se irá subvirtiendo y ambos, drama y *yaraví*, siguiendo a Derrida, sufrirían una eventual transformación.

La tumba y el cuerpo en tanto unidad añade significado a lo mencionado en el capítulo II respecto del cadáver vinculado a la semilla que se entrega al sacrificio de germinar. Aquí ya se adelanta el sentido ritual que surge desde lo íntimo. Así también, en la cita tanto como en esta primera parte, se puede apreciar el discurso de tipo monológico enunciado por Donis. Retomando lo dicho por Ubersfeld en el primer capítulo, el monólogo en cuestión se caracteriza por dirigirse a un otro muerto o ausente, imaginario o desaparecido. Por cierto, el hecho de que mayoritariamente se profiera en primera persona del singular enfatiza el profundo carácter íntimo de la enunciación testimonial, lo que resuena en la imagen unitaria del cuerpo y la tumba.

Finalmente, otros órganos de ese cuerpo podrían ser identificados con un sentido sepulcral. Por ejemplo, la relación tumba-útero o tumba-vientre, que gana espesor simbólico pensando en el par amor-muerte. Así, cuando Donis escarba el túmulo de su amada, nota que “[...] La tierra, en mis uñas, me absorbe, me quiere llevar Hasta su vientre Donde no puedes estar” (Eid y Aramburo 138). Esta cita instala la metáfora de la tierra en tanto cuerpo en cuyo vientre recibe la semilla-cadáver, con la que se preña para dar nueva vida, tal y como señalé respecto de los mitos *chiaraje*, *tocto* y *tinkuy* en el segundo capítulo. Considerando esta metáfora, los testimonios que a continuación propongo ya toman un cariz distinto. Primero, la necrofilia con la que Donis pretende devolverle la vida a su Alicia: “Donis: [...] tu vientre se prepara para abrigar mi esperma” (Eid y Aramburo 139); y el vínculo uterino revelado en estas citas de la tercera parte: “Ella 1: [...] Y cuando estábamos dentro de esa barriga, el mismo olor, fuerte” (Eid y Aramburo 144); “Donis: No hay comida, tu barriga crece, no comemos, tu barriga crece” (Eid y Aramburo 145). Las reverberaciones simbólicas en torno al amor y la muerte en estas citas ya anteceden el sentido ritual relacionado con disponer los cuerpos como si fueran un *manchaypuitu*, con el objetivo de resucitar un cadáver o de engendrar nueva vida.

En suma, la ruta que he trazado en torno al problema del lugar ha servido para entender cómo se dispone la espacialidad dentro de esta obra y qué significancias podría alcanzar el lugar de enunciación al momento de enfrentarse al fondo monstruoso. Se pudo apreciar la dicotomía exterior-interior que, en el roce entre ambos, permite entender de mejor manera el sentido de lo íntimo. Retomando lo que señalé en el primer capítulo, en el exterior que se opone a lo íntimo quedaría en evidencia aquella tensión fecunda entre el yo y el mundo, esgrimida por Treilhou-Balaudé, a lo que se suma la errancia de Donis en la búsqueda por Alicia, la que nunca aparece como presencia, sino solo en las enunciaciones aludidas a Ella 1 y Ella 2. Ante todo, la indagación a través de las didascalías, intenta iluminar la situación fundada en el problema del lugar. A continuación, desarrollaré las situaciones de persona y tiempo de la enunciación.

### **III.2.2 EL PROBLEMA DE LA PERSONA**

Esta sección aborda el intento por indagar respecto del “Quién”. Problematizar la idea de persona implica necesariamente una tensión que aquí no empieza desde la huella personal. Según lo mencionado en el capítulo I, las presencias no pueden ser consideradas como personajes tradicionales. Por lo tanto, se debe atender en principio a su configuración denominativa, la cual manifestará retazos de intimidad.

Tal y como se ha señalado, Ella 1 y Ella 2 son identificadas por Donis bajo el nombre de Alicia. En ambos casos predomina el criterio de enumeración, por lo tanto, existiría cierta jerarquía que luego se analizará. Esta particular forma de denominación puede ser entendida desde dos perspectivas mencionadas por Ryngaert y Sermon. Es dable depositar a Ella 1 y Ella 2 entre la idea de sigla e identidad genérica. Si bien no son concretamente una u otra, el pronombre en tercera persona del singular mantiene una distancia que puedo relacionar con la superación de la

singularidad y con la designación elíptica, siguiendo a los autores. Algo similar se puede extraer de Donis.

Aunque en su caso se considere un nombre propio, este no da cuenta de una singularidad particular. Además, según lo mencionado a partir de Ryngaert y Sermon, la palabra ‘Donis’ tiene una materialidad fonética que excede los límites de la ficción. En él se injerta una sonoridad que evoca a Adonis, el dios griego vinculado a la regeneración vegetal y a la muerte. En este solo caso ya rebulle el simbolismo ritual respecto de la tierra, la fecundación, el amor, la muerte. Asimismo, su nombre echa raíces sobre el personaje de la novela *Pedro Páramo*, quien aparece brevemente y cuya historia rememora la situación de la tercera parte de “Ese Cuento del Amor”, en el que los hermanos parecieran no haber salido nunca de su casa y, luego, escapando de las presencias hostiles, terminan encerrándose en el sótano<sup>23</sup>. Así, el nombre de Donis puede considerarse como una designación elíptica en la que se injertan otras designaciones, las que le otorgan cierta consistencia. A pesar de que tanto el nombre Adonis como Donis estén rondando al de esta pieza dramática, los injertos no lo determinan ni lo singularizan, tampoco lo hará la búsqueda que ha emprendido por Alicia. Finalmente, Donis será una presencia errática puesto que no podrá encontrar a su amada, ya que siempre estará frente a Ella 1 o Ella 2. Dramáticamente, Alicia existiría solo como enunciación.

Así, por ejemplo en “Dónde”, Ella 2 le advierte a Donis respecto de la muerte de Alicia, pero este se niega a creerlo: “No es verdad / No puede estar muerta / si está muerta es porque alguien la mató” (Eid y Aramburo 137). Esta negación, que permite retomar la idea de no-sombra

---

<sup>23</sup> La siguiente cita extraída de la novela ejemplifica lo mencionado:

- ¿Cuánto hace que están ustedes aquí?
- Desde siempre. Aquí nacimos.
- Debieron conocer a Dolores Preciado.
- Tal vez él, Donis. Yo sé tan poco de la gente. Nunca salgo [...]. (Rulfo 55).

como lugar de enunciación de Donis, atisba algún grado de coherencia discursiva en esta primera parte, pues se resiste a admitir que Alicia está muerta, incluso cuando se encuentra con su túmulo: “Estoy aquí frente a la tumba de una Alicia que no tiene apellido sólo dice Alicia con marcador y así quieren que crea que eres tú” (Eid y Aramburo 138). Lo mismo ocurre cuando ya ha sacado el cuerpo e intenta devolverle la vida: “Voy a sacarte el corazón / ... / Seré cuidadoso, es la última herida, lo prometo, estarás viva para nuestro aniversario” (Eid y Aramburo 140). La aporía de extraer un órgano para dar vida representa en sí una negación o, al menos, admite un discurso torcido respecto del amor *posmortem*. Por lo mismo, se puede asumir que Donis enuncia desde la no-sombra, pues negaría la realidad *in umbra* de Ella 1 y Ella 2 sin que esto le signifique tener mayor claridad respecto de la suya propia. La no-sombra de Donis que planteo mantendría el carácter opaco e indeterminado, acaso íntimo, de la sombra y, por lo tanto, transformaría su discurso en un testimonio de la negación<sup>24</sup>.

Ahora bien, para abordar la relación de Ella 1 y Ella 2 sería necesario averiguar si los números cumplen una función específica. Si seguimos a Ryngaert y Sermon no deberían abrir ningún horizonte hermenéutico. No obstante, la enumeración sí implica un sentido jerárquico entre esas dos presencias que las ubica en posiciones distintas. Esto se evidencia en la discusión que tiene Donis y Ella 2 respecto de los vestidos de Alicia, en la segunda parte “Quién”. La presencia femenina rechaza identificarse como Alicia y Donis, quien creyó que estaba ante su amada, reacciona de manera violenta:

---

<sup>24</sup> La no-sombra puede tener eco en los siguientes versos del Manchay Puitu:

Voy siguiendo su rastro  
Voy buscando su sombra  
¿Es ella quien me da su sombra en el camino  
O es sólo la cortina de mis lágrimas?  
La voy soñando, y la beso en mi sueño. (Manchay Puitu 180).

La incertidumbre del clérigo indígena se injerta en la de Donis, encontrándose en una opacidad distinta, pero no más luminosa, de la sombra en la que yace su amada. Con todo, ambos enuncian desde la negación de la pérdida.

Donis: [...] Voy a matar a la falsa  
(*Se lanza La ahorca*)  
¿Cuál es tu nombre?  
¡Dime!

Ella 2: No es Alicia, no quiero ser Alicia [...]. (Eid y Aramburo 143).

A causa de lo anterior Donis se aleja. Ella 2 enuncia un extenso monólogo en el que reflexiona sobre el amor que le tiene. Luego de esto, reaparece Donis y Ella 2 le confiesa que, en efecto, “Soy tu Alicia, la de siempre” (Eid y Aramburo 144) y añade que es “dueña de un cuerpo destrozado haciéndose ceniza” (*Ibid.*). Esta última frase ha tenido su eco en la primera parte, puesto que es Ella 2 la que responde al llamado de Donis cuando está sacando el cadáver de la tumba:

Donis: Alicia  
Ella 2: Donis  
Donis: Eres tú  
    Mi Alicia  
Ella 2: Donis. (Eid y Aramburo 138).

En la cita se observa que Ella 2 reacciona al llamado de Donis, lo reconoce, aunque persiste la duda respecto de si es o no Alicia. Que luego confiese que sí es la amada y se identifique con un cuerpo destrozado –acaso el que Donis descuartiza intentando revivir a Alicia– propone la idea de una palabra en busca de interlocutor mencionada por Hausbei y Heulot en el primer capítulo. En este caso, el oyente sería Donis, por quien y para quien Ella 2 ha realizado las afirmaciones que la identifican con Alicia.

No obstante, en la tercera parte, “Cuándo”, es Ella 1 quien será identificada como Alicia. En esta última situación, tal y como he mostrado de manera sucinta, se reconoce un relato que muestra la intimidad de los hermanos y la perversa miseria en la que se envuelven. Quiero detenerme cerca del final, donde se advierte una suerte de transmutación entre Ella 1 y Ella 2, en el que se aprecia el uso de su jerarquía numérica con un sentido degenerativo:

Ella 1: [...] Aprieta  
    Donis, te enojas  
    No te enojas



Aprieta más  
Muy frágil, es más fácil, se rompe el cuello, se rompe la cadera, clavícula,  
mi vagina áspera, los lunares sangran  
Donis: Sangran, los ojos sangran, es más fácil, por última vez, recuerdos, imágenes,  
mi cabeza no para, sonríes, te sonrío, te gusta, eso querías, eso fue  
Ella 2: Eso fue, agradezco, sonrío, rota, con sangre, sonrío (Eid y Aramburo 148).

En la cita Donis estrangula a Ella 1. El amor que se han profesado transmutó en muerte. Una serie de perversiones que luego especificaré los llevó a esta secuencia. La transición entre una ‘Ella’ y la otra se hace mediante la estrategia discursiva del dúo amoroso planteado por Ubersfeld en el capítulo I. Se observa en el intercambio verbal la existencia de “repetición temática” a causa de la unidad del tema tratado, en ese caso, el amor que deviene muerte. Asimismo, esto se refleja por medio de la “palabra en eco” con la que se enfatiza un mismo sentir. Destaco los cierres e inicios de cada enunciado, que se hilvanan para construir un solo testimonio. Se reiteran las palabras “sangran” y “eso fue” como uniones entre textos, pero también los campos semánticos del dolor, de la muerte y de un amor llevado al paroxismo. Por ejemplo, en “se rompe el cuello” de Ella 1, que tiene eco en “los ojos sangran” de Donis y que terminan reunidos en “rota, con sangre” de Ella 2. Los tres enunciados han sido hilvanados para mostrar un único sentimiento que, ya antes he definido bajo el concepto de amor *posmortem*. Más adelante aludiré a esta parte, puesto que allí se prefigura la imagen del mártir quien, tal y como se está demostrando, sucumbe debido a un sacrificio con tintes rituales.

Con todo, es posible interpretar que Ella 1 y Ella 2 pueden describirse como cuerpos de intensidad y oralidad, siguiendo a Ryngaert y Sermon, vinculados con una Alicia que solo existe en el discurso de Donis. Por otra parte, también es posible, como he señalado anteriormente, asumir la idea de una Alicia que ha sido escindida en dos, para así poder testificar respecto de su existencia patética, tal y como se desprende de lo indicado por Sarrazac cuando aborda el testimonio en el Proceso-Pasión.

En suma, la indagación respecto del “Quién” no solo se remite a la segunda parte de la obra, sino que es superada por este hervor subterráneo que se evidencia desde el testimonio de las presencias, soltando brotes de incertidumbre acerca de la persona en todas las otras partes.

### III.2.3 EL PROBLEMA DEL TIEMPO

La indagación respecto del “Cuándo”, tal y como se ha demostrado en los apartados anteriores, no se ciñe solo a esta parte, sino que permea a las otras. Esto ocurre muy especialmente con el aspecto temporal, puesto que la composición de la obra tensiona su sentido, tanto a nivel de la ficción dramática como de la formalidad textual. Con respecto a la ficción, cabe recordar que la búsqueda de Donis se sitúa desde la primera parte en torno a la tumba y el cadáver de Alicia, bajo la forma de Ella 2. Luego, en la tercera parte, su amada, perfilada en Ella 1, se manifiesta como una presencia viva que será sacrificada por él. Este recuento situacional coincide con la idea de catástrofe inaugural o pretérita, con la particularidad de que esta retornaría sobre Donis, como un castigo del que no se puede redimir. Sin embargo, otra posibilidad es que las situaciones concurren desde el amor *posmortem* –en “Dónde” y “Quién”– a una suerte de resurrección dramática en “Cuándo”. Esto ya lo recalqué en el capítulo II y lo retomaré en la siguiente sección. Con todo, debo precisar que el problema del tiempo surge desde esta última parte, “Cuándo”, pues allí se intenta indagar respecto del origen de este amor.

En esta problemática temporal se evidenciarán tanto la estrategia del rodeo como la presencia del autor rapsoda. Ciertamente, aunque la división tripartita ya demuestra su discreta mirada, en este caso se acentúa puesto que la intervención sobre el texto –sea la ausencia de puntuación con énfasis en altas y bajas, el uso reiterado de puntos suspensivos o cierta alteración gramatical– se traduce en ritmos distintos y en un ensamblaje que responde al procedimiento de

montaje. Esto otorga a la fábula del rodeo un movimiento verbal y dramático subjetivo e irregular, tal y como lo mencioné en el capítulo I. En el siguiente enunciado ofrezco un ejemplo de este aspecto formal:

Ella 2: He venido, Donis mi amor

Traigo todo

Donis: Nuestra primera noche juntos Nuestra luna de miel Te ves hermosa

Ella 2: Tengo nervios Toma mis manos (Eid y Aramburo 142).

Se observan palabras en mayúsculas y minúsculas, la ausencia o presencia de signos de puntuación y saltos de párrafo que evocan la estructura de versificación. En este caso específico, el montaje del texto propone un ritmo subjetivo y transversal que se regirá, principalmente, por la prosodia. Esto considera dos caminos complementarios.

El primero es el énfasis de la impersonalización de las presencias enunciantes, puesto que el ritmo textual no se inscribe como marca discursiva de ninguno de los impersonajes, sino que los atraviesa a todos por igual. Con esto se refuerza el planteamiento de Sarrazac respecto de una presencia que reuniría mil cualidades, pero ninguna identidad.

La otra opción considera a la prosodia en tanto acentos que resaltan por su atributo oral, como flujo sonoro que toma distancia de la gramática y construye, siguiendo al ‘ritmo’ de Jolly, una significación propia en la circulación de la palabra. Asimismo, la prosodia se podría relacionar con el injerto referencial que justifica esta obra, el Manchay Puitu, pues es, ante todo, una expresión del potencial transformador de la oralidad. En este caso, la pieza dramática y el Manchay Puitu estarían dialogando desde distintas veredas en torno al atributo oral.

En los dos casos revisados es viable reconocer la injerencia de pulsión rapsódica, en tanto composición de texto, otorgándole un sentido y una temporalidad que gravita sobre las presencias y dispone sus discursos de manera que broten como un solo testimonio.

Otra particularidad formal es la abundancia de puntos suspensivos. La edición de 2008 cuenta hasta ochenta y dos marcas textuales atribuidas a ese signo. En esa abundancia se reconoce el procedimiento de montaje, estableciendo un ritmo particular. A modo de ejemplo:

Donis: [...] ¿Quieres que escuche tus latidos?  
...  
Voy a arrancarte el corazón  
...  
Seré cuidadoso [...] (Eid y Aramburo 140).

Al igual que en el ejemplo anterior, observo un trabajo de montaje en el que las enunciaciones son atravesadas por puntos suspensivos, por lo tanto, no se pueden considerar como marcas de singularidad discursiva. Su copiosidad ralentiza el ritmo de los intercambios verbales y establece intervalos en los discursos de las presencias que pueden ser entendidos como un presente donde el pensamiento se está construyendo, pero también como interludios reflexivos u obstáculos para el flujo de la palabra. Cabe destacar que el número de puntos suspensivos varía en cada parte. Así, en “Dónde” se cuentan cincuenta y nueve marcas; en “Quién”, ocho; y en “Cuándo”, quince. Esta estadística cuantitativa encuentra su sentido en los distintos ritmos que ganan las partes. Así, la primera es la que más ha dilatado su progresión textual. Esto se intensifica con la disposición en verso y los acentos prosódicos. La segunda parte, si bien tiene menos puntos suspensivos, se puede considerar como un momento intermedio, no solo por encontrarse en la medianía de la obra, sino por contraposición respecto del montaje textual de la tercera parte. Además, la estructura sintáctica y prosódica de los textos en “Dónde” y “Quién” son relativamente similares, como si se tratara de dos momentos cercanos, si me atrevo a instalarlos en una línea de tiempo. Sin embargo, la tercera parte presenta un montaje textual que quiebra la sintaxis y que influye en el ritmo, por ejemplo:

Donis: Dime, afuera, ¿cómo es?  
Ella 1: Cuídame, cuídame, hermanito, desde chiquitos me cuidabas, ven, ven conmigo, no solita, no sin ti, no afuera (Eid y Aramburo 146).

Aquí se observa, primero, una disociación entre enunciaciones, donde la pregunta respecto del exterior recibe una respuesta colmada de angustia e incertidumbre, reafirmando la duda sobre ese lugar. Luego se advierte un mayor uso de comas que frenan el avance textual en cortos intervalos, pero que de inmediato lo impulsan, modulando una cadencia agitada en cuya tensión-distensión se fragua un *tempo* breve y precipitado. También se notan agramaticalidades en “desde chiquitos me cuidabas” y en “no solita”, “no afuera”. Estas palabras carecen de sintagmas que podrían volverlas oraciones convencionales, como por ejemplo: “desde [que éramos] chiquitos me cuidabas”, “no [quiero estar / me dejes] solita”, “no [voy a ir / te diré cómo es] afuera”. La consecuencia demostrada en este montaje textual es de un movimiento atrofiado de la palabra que entiendo como angustia y ansia, lo que eventualmente acelera el ritmo de manera mucho más notoria que en las partes anteriores. En suma, esto me parece una evidencia más de la injerencia de pulsión rapsódica, que se entromete en la ficción, hilvana el texto, instala ritmos específicos, fragmenta el discurso, intentando indagar en el testimonio íntimo que subyace a la forma.

Ahora bien, dentro de la ficción dramática, podría decir que existe una oscilación entre el tiempo del amor y el tiempo de la muerte. El vínculo entre estos dos se fundamenta en un órgano que se establece como el objeto que marca la temporalidad. Cuando Donis abre el pecho de Ella 2 para extraerle el corazón, lo hace pensando que en su latir se encuentra el secreto de la resurrección.

Ella 2: Mi corazón Detenido en nuestro tiempo Ya no respiro Casi no te veo  
No me olvides

Donis: Tu corazón no puede estar detenido Alicia  
Hago todo, pero no escucho latir tu corazón ¿Por qué no late? ¿No late más por mí? (Eid y Aramburo 139)

Aquí se advierte una relación entre el tiempo y el latir del corazón. Si el corazón no late, no hay tiempo o, al menos, implica la interrupción de este. Por lo tanto, en la obra, el corazón será entendido como un órgano que permite o frena el paso del tiempo. Su latir será, además, la evidencia sonora del amor por el otro. En este sentido, un corazón que no late tampoco ama ni

vive. La relación metafórica entre corazón y amor gana aquí sentido respecto del tiempo y la muerte en función de si emite o no sonido:

Donis: [...] El día de nuestro aniversario primero dan las diez, luego las once y las doce y media y después ni el día ni la noche tuvieron sentido, sonido Son (Eid y Aramburo 141).

En esta cita, el paso del tiempo es una marca que no depende de su devenir, sino del significado que las presencias atribuyen, pero, sobre todo, de su sonoridad. Es sugerente que este enunciado cierre con un “sonido Son”, pues, soslayando la tercera persona plural del verbo ‘ser’, existe una relación semántica entre uno y otro, donde el “Son” sería entendido como una música que afecta agradablemente. Si esa música ya no tiene sentido, deja de ser agradable. Asimismo, si el corazón ya no late, no emitirá el sonido que evidencia el amor y el paso del tiempo, por lo tanto, se vuelve un objeto que demuestra el inexorable estatismo de la muerte:

Ella 2: Caigo, caigo sin pisar fondo  
Tropiezo en el silencio que me has dejado (Eid y Aramburo 143).

De esta manera, el silencio, relacionado con un abismo interminable, será la representación de ese estado suspendido del no-latir, en otras palabras, del amor-muerte que, en definitiva, demuestra un no-tiempo o una atemporalidad. Este abismo silencioso y atemporal es el que he relacionado con el fondo íntimo que surge ante la indagación de la forma didascálica. Así, ese fondo donde yace la enunciación testimonial rebulle indistintamente, encandilado por las tres situaciones dramáticas. En suma, el testimonio no sería una respuesta concreta a la indagación, sino que surge como iluminada por ella, se eleva desde lo hondo hasta la superficie, donde ambas se encuentran y se tensionan.

Finalmente, quedaría demostrado que la indagación, desde las didascalias que se proponen como situaciones de enunciación dramática, escarba en el testimonio, desde donde aflora la intimidad de las presencias y sus enunciaciones. Esto evidencia una estructura del rodeo donde se

descompone la vida patética en la que se indaga y se la somete a un procedimiento de recomposición tripartita. En este movimiento de distancia y retorno se asoma la figura del autor-rapsoda como una presencia que opera desde la forma hacia el fondo indeterminado deleuziano. Ese flujo prefigura la representación de una intimidad cuyo carácter monstruoso explicaré en el siguiente apartado. A partir de esta explicación mostraré cómo su contenido permite entenderse desde el ritualismo vinculado al amor y la muerte.

### III.3 EL SURGIMIENTO DE UNA INTIMIDAD MONSTRUOSA

Algo ha sido removido por la indagación. Las didascalias han iluminado tres situaciones dramáticas cuyas enunciaciones testimoniales ya advierten un abismo bullente. En ese fondo poco a poco se va mostrando una intimidad escabrosa. Y es que lo íntimo, ya se ha dicho, implica una exploración en el interior del interior. Bajo el discurso en primera persona de Donis reverbera un ansia desesperada por el cuerpo de su amada:

Donis: [...] Me asusta verte así Desnuda Me asusta estar tan cerca de tu cuerpo, de tu carne me asusta sentir deseo Este deseo que siento (Eid y Aramburo 139)

Su temor vislumbra un ligero resabio moral, una imposición externa que no puede opacar el ansia que crece en su interior, mientras más tiempo pase junto al cadáver. Entre estos planos, en la primera persona singular y su reticente discurso al desenfreno, se triangula en Donis un testimonio de lo íntimo conflictivo e incierto que se encuentra con los de las otras presencias. Así se descubren los pormenores de una relación que muestra a esa tal Alicia errante, escindida. Las formas que adopta esa presencia sin voz resultan más bien distantes. Ella 1 y Ella 2 se vuelven así dos alternativas a través de las cuales asciende esa hondura a la que Donis busca y teme:

Ella 1: Más fuerte, mis pechos revientan en tus manos  
Golpes en mi vientre  
Sabor delicioso  
Me das tanto placer

¡Revienta!  
Antes no lo había notado  
Tan fuerte  
Donis: Basta  
No  
Basta  
...  
Ella 2: El hijo  
Lo quiero (Eid y Aramburo 147)

Alicia desborda sus formas, brota como parte de la ficción, al mismo tiempo que se desdobla. Padece y contempla. Mientras Ella 2 remarca la distancia, Ella 1 sufre el dolor físico que Donis ejerce sobre la que él cree es Alicia. Las formas “Ellas” reciben y observan el movimiento de ese fondo que brota desde el testimonio del amante. Entre la mirada voyerista de una y la miseria de la otra subyace la crueldad latente artaudiana, alborotada por las perversiones que, de cuadro en cuadro, van elevando sus hervores. De esa manera, el movimiento descendente de la indagación encuentra resistencia. Se hace difícil entrar en esa fosa enmarañada. Desde el fondo de la intimidad revolotea una crueldad inagotable, las pasiones se extreman y las arramblan hasta el paroxismo. Es en este ascenso donde lo monstruoso de aquella intimidad se perfila, primero desde las subversiones que acarrea consigo y luego ante la hostilidad de esas otras presencias sin voz con las que se encuentra.

La necrofilia, que dialoga con la presentada en la novela de Taboada Terán, se torna algo más explícita. Considerando lo dicho por Derrida, la imagen que se construye en el drama se deja injertar por la delicadeza poética de la novela y esta recibe, asimismo, la escabrosa enunciación del coito *posmortem*:

Donis: [...] Me gusta tanto estar en tu cuerpo Han cambiado pero aún puedo sentir las paredes de tu sexo No te preocupes, luego me limpio lo que se prenda a mí ahí dentro (Eid y Aramburo 141).

El monólogo adquiere un tono cotidiano, enfocado en la preocupación por la limpieza, un detalle morboso que pretende enunciarse como una trivialidad. Se evoca con esto a la



‘conversación’ de Ryngaert, como una alternativa del diálogo dramático contemporáneo, solo que, en este caso, yo lo definiría como un monologismo conversacional<sup>25</sup>. El tono y la misma enunciación contrastan con el estado del interlocutor, la presencia cadavérica a la que se dirige. Una de las características del monólogo, según lo mencionado por Ubersfeld, admite esta interacción con un otro muerto o ausente. Con todo, la cita también evoca esta relación entre la necrofilia y la disposición del instrumento *manchaypuitu*, en tanto rito de unión que pretende ya sea la fecundación de una nueva vida o la resurrección del cadáver. Antes de enfocarme en esto, es necesario volver a las subversiones morales que, desde ahora en adelante, alcanzarán su paroxismo.

El intento por resucitar el cuerpo lleva a Donis a intentar acciones cada vez más agresivas. Al evidenciar que el coito no refresca al cadáver luego de que, en la confusión del vaivén sexual, creyó ver a Alicia revivir, decide entrar en su pecho, extraer su corazón y usarlo como el objeto que permitiría resucitarla:

Donis: [...] No es fácil romper las costillas, el esternón, no es fácil desprender ese corazón endurecido por el tiempo, no es fácil carnear  
Con mis manos Abro el pecho como abrí la tierra para sacarte [...] (Eid y Aramburo 140).

Aquí surgen términos que más adelante proyectaré como simbólicos y rituales, pues leo en ellos un profundo sentido de amor *posmortem*. Se habla del corazón, que ya relacioné con el paso del tiempo, el amor y el silencio; también, el vínculo entre cuerpo y tierra, los que se retroalimentan del ritualismo andino y su importancia unida al amor-muerte.

En la tercera parte, ya descubierto el lazo de parentesco entre Donis y Alicia, los cuadros van mostrando sus secretas cópulas incestuosas, intentando agotar el deseo que los corroe al mismo

---

<sup>25</sup> Donis suele instalar este tono conversacional en gran parte de la obra, por ejemplo, hacia el final de “Dónde”, luego de notar que Alicia no volverá a la vida, él enuncia que “Ahora costuro yo mis calcetines / Ya no como pan en la cama y no dejo migas / El hilo dental lo uso una sola vez [...]” (Eid y Aramburo 141).

tiempo que se ocultan de las hostilidades externas que luego señalaré. De esta manera, la relación sexual desde el amor *posmortem*, vistas en las partes anteriores, se torna aquí en un coito vivo, brutal y físico, más cercano al apareamiento animal antes que a una demostración de amor romántico:

Donis: Solitos, chiquitos, mi hermanita penetro

Ella 1: Duele

Donis: ¿Está bien?

Ella 1: No importa, me gusta, mi garganta, se seca, me palpita, se me sube, va a explotar, no pares

Donis: Mi cabeza, mis manos, mi respiración entrecortada, voy a reventar, no puedo parar, me gusta (Eid y Aramburo 144).

Eventualmente, esta unión no será inocua, sino que tendrá un fruto. Aquí se puede establecer una afinidad con los ritos de fecundación que he relacionado con el cuerpo y la tierra, así como con la muerte. Dado esto, el hijo nace maldito, no es deseado ni tampoco entendido como vástago, sino que se lo enuncia como si fuera una cosa donde la vida no es ni será posible:

Donis: No hay comida, tu barriga crece, no comemos, tu barriga crece

Ella 1: Crece, soy grande, seguimos aquí, crece, vomito, lloro, crece

Se sale, llora, lloro, duele, es feo, se salió, no comemos

Donis: No comemos, no come, ya no llora, no se mueve, nos lo comemos, es feo

Ella 1: Es feo se salió, no lloraba (Eid y Aramburo 145).

La muerte de eso que “sale” y el posterior acto de canibalismo parricida evoca el mito de Saturno devorando a sus hijos, símbolo del corrosivo paso del tiempo, pero asimismo de un ritualismo donde trepidan antiguos sacrificios humanos para agradar a los dioses de antaño. El amor fecundo y la muerte sacrificial encuentran en esta cita raíces rituales profundas.

En este paroxismo lacerante que brota también se observan otros tipos de violencia sexual que problematiza la idea de amor romántico y la acerca a su sentido más mortífero. Por ejemplo, en la violencia de género producido por el ataque de celos que siente Donis luego de ver lo que las presencias hostiles le hacen a Alicia, cuando sale del sótano en busca de comida:

Donis: [...] Te pego, sangras, no gritas, sonrías, me da rabia, te pego más, te quiero hacer daño, te pego más, más (Eid y Aramburo 146).

La violencia que han aprendido desde la experiencia de Ella 1 en el exterior los lleva a buscar nuevas formas de entender el deseo y el encuentro sexual. Es así como ambos hacen de la violencia una manera de sentir la unión que los vincula desde el útero:

Donis: Muy flaquita, casi huesos, te parto

Ella 1: Eso, partida, por última vez, de una vez, sin miedo, entre las paredes húmedas, sin miedo, buscan tumbas, encuentran flaquitos

Donis: Por última vez, sin gritos

Ella 1: Con placer, es lo mejor, con risas, suaves

Donis: Con violencia, encuentran flaquitos, somos libres, solitos

Ella 1: Más, violencia, más placer, más violento, más placentero, sin miedo, por ellos (Eid y Aramburo 147).

El masoquismo advertido en esta cita evoca escenas del filme *El imperio de los sentidos*, en el que también ambos amantes se encierran y juntos llevan su deseo sexual hasta el martirio, hasta el punto en que hacer el amor y provocar la muerte se vuelven un solo sentir (*El imperio de los sentidos* 1:07:50-1:11:23). En el caso de la pieza dramática, Donis y Ella 1 alcanzan este estado transicional justo cuando están al borde de la muerte, desnutridos y abandonados en el sótano. De hecho, la frase “buscan tumbas” ya prefigura una relación simbólica entre ese espacio subterráneo y el túmulo que albergará el cuerpo muerto de Alicia. Así, el amor que se han profesado no forma parte de lo visible o externo, sino que del superlativo del adentro, desde donde brotan las diversas expresiones del paroxismo, y que la forma dramática ha iluminado en tanto llega a la superficie.

Desde el exterior que solo es enunciado se mencionan aquellas presencias sin voz cuya hostilidad hacia los amantes permite enfatizar el carácter monstruoso de su intimidad. Por ejemplo, en quienes descubren su relación incestuosa:

Ella 1: ¡Arrancan mi cabello, pisan mi garganta, golpean mi cara! [...]

Donis: Controlan el tiempo, controlan cuando comemos, controlan cuando nos miramos [...] (Eid y Aramburo 144).

La violencia y el control responden a un exterior que pretende imponerse sobre los instintos de los amantes. Por lo tanto, es posible leer en ese exterior la constitución de un orden establecido, de las buenas costumbres, en definitiva, de un estado de normalidad convenido. De esa manera, el exterior determinaría, a través de su autoritario ensañamiento, el grado de repulsión que les provocan los amantes y establecería un margen desde el cual dar cuenta del tipo de monstruosidad. La consecuencia de ese enfrentamiento es que Donis y Alicia, a través de su intimidad monstruosa, subvertirían aquel orden, removiéndolo y tensionándolo.

Así pues, la remoción subterránea asciende hasta encontrarse determinada por lo externo, de la misma manera en que el fondo indeterminado surge y coincide en su ascenso con la iluminación ejercida desde la forma indagatoria. Según Deleuze, es en ese transcurso donde se advierte la monstruosidad. Como he expuesto, el paroxismo en el cual se contienen las perversiones de los amantes configura un tipo de monstruosidad subterránea que, ante el encuentro con el exterior hostil, insinúa un sentido subversivo. Todo esto será de vital importancia para abordar el ritualismo enraizado en la obra y que se prefigura desde el *Manchay Puitu*.

El *yaraví* es ante todo un canto de amor fúnebre que se conecta con los ritos mortuorios, pero también de fecundidad si invoco la connotación fálica de la flauta dentro de un aríbalo, instrumento musical con el cual se interpreta dicho canto. En tanto canción que busca conectarse con los seres queridos que han muerto, el *Manchay Puitu* se constituye como una puerta que abre y justifica la idea de amor *posmortem*. Lo comenté en el segundo capítulo, ese tópico logra un significado específico en la pieza dramática, puesto que contiene en sí la conjugación ritual del amor-muerte. Esto queda demostrado en los siguientes versos del *yaraví*:

Desde la eternidad,  
Desde el origen de la luz,  
¿Es tal vez ella quien me está llamando?  
¡No, es tan solo el lamento de mi quena! (*Manchay Puitu* 181)

La voz del hablante lírico se conecta con el sonido de la quena –que fue construida usando la tibia de la mujer–, y colma al canto de desazón ante la imposibilidad de revivir a su querida. Por lo tanto, la canción, aludiendo al ritualismo descrito, sería primero un recordatorio de la existencia del Manchay Puitu y su tradición, al mismo tiempo que evoca el sentimiento de búsqueda-pérdida por la amada fallecida. Lo anterior se puede apreciar en el siguiente enunciado de la pieza dramática:

Ella 2: Deja de cantar así Donis Me haces daño

Donis: Voy a seguir cantando la canción que me hace hablar con las almas que han venido a nuestra casa, tienen penas como las mías [...] (Eid y Aramburo 142).

La canción permite el diálogo con los muertos, sin embargo, a Ella 2 le afecta dolorosamente. Esto sucede puesto que en ese momento aún no se logra identificar con Alicia y la canción, que evoca a las ánimas, estaría dirigida al recuerdo de esa mujer. Ante esto, Donis discute sobre la identidad de su interlocutora, situación que ya mencioné en el apartado III.2.2 sobre la persona. El componente ritual inscrito en la canción, en tanto que busca el diálogo con la amada muerta, constituye ya el deseo de volver a tenerla viva. No obstante, la canción sería apenas un intercambio a distancia. Lo que Donis desea es el contacto directo con el cuerpo. En este sentido, la imagen del *manchaypuitu* en tanto instrumento que, metafóricamente evoca un coito, tendrá directa relación con el intento por resucitar el cuerpo de Alicia:

Donis: [...] No te alteres Todo empieza a funcionar Tu corazón en mi mano Yo dentro de ti Los latidos El calor Todo junto Hoy Un fuerte golpe de vida que te reanimará de una vez (Eid y Aramburo 141).

La cita enumera una serie de pasos que permitirían, en la imaginación de Donis, resucitar a Alicia. Evoca, por lo mismo, un protocolo de carácter ritual que debe cumplir con ciertas etapas para que su ejecución sea válida. En el capítulo I ya he mencionado que esa búsqueda por resucitar

el cuerpo mediante la necrofilia y el descuartizamiento es injerto del Manchay Puitu, en el que se menciona con sutileza al “calor más tierno de mi aliento” como el mecanismo para resucitarla.

No obstante, al terminar la primera y segunda parte, “Dónde” y “Quién” respectivamente, Donis no ha conseguido su objetivo. La resurrección de la amada se vuelve imposible. Después de la discusión respecto de la persona y su identidad, Ella 2 admite ser Alicia, para luego recapitular los detalles de la primera parte y adelantar los que se enmarcarán en la última:

Ella 2: [...] Me aparecen nuevas cicatrices en el cuerpo, nuevas marcas Las viejas, las que había tapado, para darnos una nueva vida Las marcas de tus manos en mi cuello, en el sótano Las marcas de tus manos en mi pecho, arrancando mi corazón [...] He recordado mi nueva vida en la anterior (Eid y Aramburo 144).

Luego de esta cita, los amantes aparecen en “Cuándo” desde su infancia, colmados de vida, aprendiendo y demostrando su amor y desenfreno. Estalla el paroxismo que antes solo se había insinuado. Lo que aquí observo podría ser denominado como una ‘resurrección dramática’, puesto que la presencia viva de la amada, en la forma de Ella 1, se concreta desde la disposición formal de los cuadros, el texto y su montaje. Entonces, si las partes anteriores abordaban el intento por revivir al cadáver, en esta última se observa a las presencias ya henchidas de vida. De esta manera, el lector-espectador asiste al presunto origen del amor entre Donis y Alicia. Se abre la intimidad de esa relación, desde la que brota toda la monstruosidad descrita en sus delirios y enmarcada por la hostilidad exterior.

Hacia el final ocurre lo que Ella 2 ya había adelantado, cuando menciona las marcas en el cuello, declaración que antecede el asesinato. A pesar de esto, no lo quisiera observar desde la posición de un crimen pasional o un femicidio, sino que, manteniendo la línea de este análisis, le otorgaré un sentido ritual en tanto sacrificio:

Ella 1: Sí, es bueno, sigue, más  
Me entrego, como nunca, nunca como antes  
Tus manos ¿No me quieres?

Vamos [...] (Eid y Aramburo 148).

Siguiendo esta cita, admito que la muerte de Alicia, en la forma Ella 1, resulta un martirio, pues se entrega al amor frenético que siente por Donis hasta dejarse inmolar a causa de esa convicción. De esta manera toma sentido lo antes visto respecto del testigo y su relación etimológica con ‘mártir’. Alicia, ese fondo en ebullición, sería el testigo-mártir que, a través de las formas Ella 1 y Ella 2, da cuenta de su suplicio, tanto por el tipo de muerte sufrida como por la distancia que ha debido enfrentar con Donis. Hacia el final de “Cuándo” el diálogo entre Donis y Ella 1 empieza a establecer una gradual distancia, la que queda demostrada en el siguiente enunciado de Ella 1: “Camino con ellos Ella también está a mi lado Eres diminuto ahora” (*Ibid.*). El alejamiento representa el ingreso de Alicia en el mundo de los muertos. Digo que es Alicia, pues considero que la frase “Ella también está a mi lado”, incluye a dos presencias que caminan bajo su mismo nombre, las que descifro como Ella 1 y Ella 2. Entonces, sería una especie de reunión o reunificación de la mujer escindida. La obra cierra exactamente con el mismo cuadro con que finaliza la primera parte. En él, Donis enuncia un monólogo de particular interés que abordaré como observación final. Comprendo este cuadro como un momento de eco, en cuya resonancia se admite un sentido cíclico de la ficción dramática que sintetizo en la secuencia cadáver-resurrección-muerte. Lo anterior reposaría sobre la forma dramática, la que se compone en tanto que fábula del rodeo, por lo que la lejanía y el retorno observados en esta intimidad monstruosa tendrían su correlato en la forma que la representa.

#### III.4 OBSERVACIÓN FINAL

Para concluir, quiero atender al cuadro que cierra la obra, como ya dije, puesto que presenta variables en todas las ediciones, sin ninguna coincidencia. Antes mencioné que este cuadro se

reitera al final de la primera y tercera parte, “Dónde” y “Cuando”, respectivamente. En concreto, me refiero al que sigue:

Donis: Hoy tampoco tocaste tu plato de comida  
Yo no puedo moverme Estoy congelado con tu corazón en mi garganta  
Me da vergüenza que me veas así, no estoy derrotado, sólo estoy cansado  
Alicia No conseguí que tu corazón empiece a latir  
El mío sigue latiendo contando el tiempo Es para ti  
Empiezo a pisar el vacío, ya no es necesario moverse (Eid y Aramburo  
141,148)

En la edición de 2010, el cuadro se denomina de dos maneras distintas. La primera, al final de “Dónde”, como cuadro número “10”, mientras que, al cierre de la obra, se denomina con los signos “++”. En *Quipus*, de 2008, el primer cuadro también lo enumeran como “(10)”, mientras que el último queda como cierre de un extenso cuadro “(8)”, sin ninguna marca particular. La versión de 2003, facilitada por las autoras, establece una coherencia que en ninguna otra edición se mantuvo. Así, ambos cuadros en cuestión son denominados bajo el signo “(+)”. Esto me parece relevante, puesto que la marca gráfica de la versión de 2003 se puede interpretar como una cruz que se traduce en un símbolo cristiano de sacrificio y eventual resurrección; por lo mismo, es la indicación con que en los cementerios occidentales se señala la existencia de un sepulcro. A causa de esto, el contenido de ese cuadro, ante la presencia de esa marca gráfica, es gravitante. Es el testimonio final de Donis, el momento en que se infiere su eventual muerte ante la imposibilidad de resucitar a Alicia. El signo “+”, por lo tanto, enfatiza su sentido agónico, serían las últimas palabras del amante, palabras que resuenan en un lugar y un tiempo estáticos, y donde la persona permanece inmóvil. Otro significado que he atribuido al signo implica también la tensión con el ritualismo indígena presente en toda la obra. El cristianismo y las culturas indígenas estarían imbricándose en esa marca gráfica. Sería, con todo, una señal del sincretismo latinoamericano, una insinuación respecto del dónde, quién y cuándo continental.



## CONCLUSIONES

A la luz del análisis textual, sostenido en los textos teórico críticos utilizados, se advierte que en la obra “Ese Cuento del Amor” existe una estructura formal tripartita que abre la obra en tanto situaciones de enunciación dramática.

Desde este punto he instalado el concepto de indagación, el que nace del carácter interrogativo con que se titula cada parte, a saber: I. Dónde, II. Quién, III. Cuándo. Adverbios y pronombre que implican un lugar, persona y tiempo de la enunciación. Estas interrogantes, antes que buscar respuestas concretas, han sugerido problemáticas en torno a las situaciones sobre las cuales indagan. Se ha demostrado que la indagación sería un vector mediante el cual se instala un punto de vista sobre una situación en particular y, consecuentemente, permite reflexionar sobre ella. Aquí reaparece la discreta auscultación del autor-rapsoda, quien estaría detrás del montaje de textos, cuadros y de la composición de cada parte. Además, el rapsoda propondría una mirada que puede o no guiar las enunciaciones de las presencias, así como los juicios del lector-espectador.

Igualmente, cada una de las situaciones referentes al lugar, persona o tiempo de la enunciación, enmarcada dentro de la correspondiente indagación, no se ofrecen aisladas en su propio contenido, sino que se injieren unas en otras. Considero que esos injertos son brotes de un contenido común que subyace a la forma-rodeo. Este contenido surge a través de la ficción dramática desde el testimonio de las presencias, quienes, en cada enunciación, van descubriendo su propia intimidad a la vez que sufren el asedio de un exterior hostil.

Asistimos entonces al rebullir de un fondo indeterminado en cuyo movimiento ascendente se descubre ceñido por las tres partes indagatorias. En este flujo se va configurando un carácter monstruoso que se constituye, desde el testimonio íntimo, como portador de un sentido ritual que se establece en función de aquel contenido común que reunificaría la fragmentación establecida

en la forma-rodeo. Identifico en el Manchay Puitu esa totalidad que aparece fragmentariamente desde los distintos injertos, los que se extrapolan a otros referentes injertados, cuyas textualidades son incorporadas en la pieza dramática, para así transformarlas y transformarse.

Se concluye que la forma-rodeo propone una estructura fragmentaria bajo la cual subyace el contenido unitario que se evidencia en los injertos vinculados a la leyenda andina, pero también en su transformación que germinará en la historia de Donis y Alicia. Estos, a través de sus enunciaciones testimoniales, develan el fondo íntimo monstruoso en su relación de amor-muerte. Finalmente, considero que lo anterior reposa sobre un hondo significado ritual que daría, según mi lectura, un sentido de recomposición a este astillado Cuento del Amor.

## BIBLIOGRAFÍA

### CORPUS LITERARIO

Eid, Claudia, y Diego Aramburo. “*Ese Cuento del Amor*” (*relato en tres partes*), [versión para registro de propiedad intelectual] 2003, archivo pdf.

Eid, Claudia, y Diego Aramburo. “Ese cuento de amor (relato en partes)”, *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007)*, tomo I, editado por Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola, Instituto Nacional del Teatro, 2010, pp. 423-448.

Eid, Claudia, y Diego Aramburo. “‘Ese Cuento del Amor’ (Relato en tres partes)”, *Quipus, nudos para una dramaturgia boliviana*, editado por Marta Monzón, Fundación Simón I. Patiño, Plural Editores, Utopos, 2008, pp. 135-148.

### BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

Aristóteles. *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Gredos, 1974.

Baillet, Florence, y Clémence Bouzitat. “Montaje y collage”, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, traducido por Víctor Viviescas, Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2013, pp. 142-146.

Danan, Joseph. “Acción (es)”, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, traducido por Víctor Viviescas, Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2013, pp. 37-41.

Hausbei, Kerstin, y Françoise Heulot. “Monólogo”, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, traducido por Víctor Viviescas, Sandra Camacho López

- y Ana María Vallejo, Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2013, pp. 137-141.
- Hausbei, Kerstin, y Geneviève Jolly. “Punto de vista / focalización / perspectiva”, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, traducido por Víctor Viviescas, Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2013, pp. 186-190.
- Hegel, G. W. F. “La poesía dramática”, *Lecciones sobre la estética*, traducido por Alfredo Brotóns Muñoz, Ediciones Akal, 1989. 831-883.
- Jolly, Geneviève. “Ritmo”, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, traducido por Víctor Viviescas, Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2013, pp. 205-207
- Jolly, Geneviève, y Alexandra Moreira da Silva. “Voz”, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, traducido por Víctor Viviescas, Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2013, pp. 226-230.
- Losco, Mireille. “Cuadro”, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, traducido por Víctor Viviescas, Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2013, pp. 68-70.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*, Paidós, 1998.

Ryngaert, Jean-Pierre, y Julie Sermon. “II. Identificar al personaje”, *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*, Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2006, pp. 53-86.

Sarrazac, Jean-Pierre. “Capítulo VI. A Pulsão Rapsódica”, *Poética do drama moderno. De Ibsen a Koltès*, Perspectiva, 2012, pp. 241-283.

\_\_\_\_\_. “Diálogo (crisis del)”, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, traducido por Víctor Viviescas, Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2013, pp. 74-78.

\_\_\_\_\_. “El impersonaje: Una relectura de *La crisis del personaje*”, traducido por Víctor Viviescas, *Literatura: teoría, historia, crítica* no. 8, 2006, pp. 353-369.

\_\_\_\_\_. “Fábula (crisis de la)”, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, traducido por Víctor Viviescas, Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2013, pp. 92-97.

\_\_\_\_\_. *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*, traducido por Víctor Viviescas, Paso de Gato, Gobierno del Estado de Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura, 2011.

\_\_\_\_\_. (dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, traducido por Víctor Viviescas, Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2013.

\_\_\_\_\_. “Rodeo(s)”, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, traducido por Víctor Viviescas, Sandra Camacho López y Ana María Vallejo,

Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2013, pp. 208-2011.

Treilhou-Balaudé, Catherine. “Íntimo”, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, traducido por Víctor Viviescas, Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2013, pp. 111-113.

Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*, Galerna, 2004.

### **BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA**

Aramburo, Diego. *Re: Algunas preguntas sobre Ese cuento del amor*, para Arturo Molina Burgos, 20 diciembre 2019, e-mail.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, traducido por Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Edhasa, 2011.

Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. “En que se refiere la perdición de las almas de un caballero corregidor y de un indio cacique, con otros sucesos y bandos sangrientos que hubo en esta villa”, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, editado por Gunnar Mendoza y Lewis Hanke, tomo 2, libro VIII, capítulo 18, Brown University Press, 1965, pp. 73-75. *Internet Archive*, [archive.org/details/historiadelavill02arzn](http://archive.org/details/historiadelavill02arzn)

Beyersdorff, Margot. “La tradición oral quechua vista desde la perspectiva de la literatura”, *Revista Andina*, año 4, no. 1, julio 1986, pp. 213-236.

Celestino, Olinda. “Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. 1. Ciclos míticos y rituales”, *Gazeta de Antropología*, 1997, no. 13, [http://www.ugr.es/%7Epwllac/G13\\_06Olinda\\_Celestino.html](http://www.ugr.es/%7Epwllac/G13_06Olinda_Celestino.html)

- Deleuze, Gilles. “La diferencia en sí misma”, *Diferencia y repetición*, Amorrortu editores, 2002, pp. 61-118.
- Derrida, Jacques. “Los injertos, vuelta al sobrehilado”, *La diseminación*, traducido por José Martín Arancibia, Editorial Fundamentos, 1997, pp. 533-538.
- Eid, Claudia. *mis respuestas*, para Arturo Molina Burgos, 23 diciembre 2019, e-mail.
- El imperio de los sentidos*, dirigida por Nagisa Ōshima, interpretada por Eiko Matsuda y Tatsuya Fuji, Argos Films, 1976.
- Innes, Christopher. “La política del primitivismo”, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, traducido por Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 9-26.
- Lara, Jesús. “4. Manchay Puitu”, *La poesía quechua*, Fondo de Cultura Económica, 1979, pp. 126-136.
- Lira, Jorge A. *Diccionario kkechuwa-español*, Universidad Nacional de Tucumán, Departamento de Investigaciones Regionales, Instituto de Historia, Lingüística y Folklore XII, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario kkechuwa-español*, 2ª. edición, Secretaría Ejecutiva Permanente del Convenio “Andrés Bello” SECAB, 1982.
- Manchay Puitu. *La poesía quechua*, por Jesús Lara, Fondo de Cultura Económica, 1979, pp. 180-181.
- Monzón, Marta. “Introducción”, *Quipus, nudos para una dramaturgia boliviana*, editado por Marta Monzón, Fundación Simón I. Patiño, Plural Editores, Utopos, 2008, pp. 9-10.
- Muñoz, Willy O. “Claudia Eid”, *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007)*, tomo I, editado por Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola, Instituto Nacional del Teatro, 2010, pp. 420-421.

- Muñoz, Willy O. “Diego Aramburo”, *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007)*, tomo I, editado por Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola, Instituto Nacional del Teatro, 2010, pp. 417-419.
- Muñoz, Willy O. “Teatro boliviano. Panorama histórico-cultural”, *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007)*, tomo I, editado por Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola, Instituto Nacional del Teatro, 2010, pp. 413-416.
- Neustadt, Robert. “Bone Flutes and Quechua Love Songs: Excavating Traces of Colonial Trauma in Nestor Taboada Teran’s *Manchay Puytu*”, *Confluencia*, vol. 23, no. 1, 2007, pp. 29-42.
- Palma, Ricardo. “El Manchay-Puito”, *Tradiciones peruanas*, tomo II, Montaner y Simón Editores, 1894, *Cervantes Virtual*, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-cuarta-serie--0/html/01559f44-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_11.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-cuarta-serie--0/html/01559f44-82b2-11df-acc7-002185ce6064_11.html)
- Paz Soldán, Alba María. “Escritura y forma cultural andina”, *Cuadernos de literatura boliviana*, no. 12, Universidad Mayor de San Andrés, 1998, pp. 5-22.
- Rojas Mix, Miguel. “Los seres que Dios creó el día en que le temblaba un poco la mano”, *América imaginaria*. Erdosain Ediciones, Pehuén Editores, 2015, pp. 67-115.
- Rulfo, Juan. *Pédro Páramo*, RM Verlag, 2015, p. 55.
- Soruco, Jorge. “La directora Diego Aramburo ya es mujer”, *La Razón*, 3 de mayo de 2018, versión en línea [http://www.la-razon.com/la\\_revista/cultura/directora-Diego-Aramburo-MUJER\\_0\\_2921707851.html](http://www.la-razon.com/la_revista/cultura/directora-Diego-Aramburo-MUJER_0_2921707851.html)
- Subercaseaux, Bernardo. “La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina”, *Estudios públicos* no. 30, 1988, pp. 125-135.
- Taboada Terán, Néstor. *Manchay Puytu el amor que quiso ocultar Dios*, Ediciones El Pájaro de Fuego, 1998.



Valenzuela Eduardo. “Superstición, hechicería, brujería: modelos y circulaciones”, *Maleficio: historias de hechicería y brujería en el Chile colonial*, Pehuén Editores, 2013, pp. 19-38.