



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

DIÁLOGO DRAMÁTICO Y CONFRONTACIÓN EN *EN LA SOLEDAD DE LOS
CAMPOS DE ALGODÓN* DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

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

ÁNGELA MARIANA GONZÁLEZ DÉLANO

Profesora guía
Carolina Brncić Becker

SANTIAGO DE CHILE

2017

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia, por su paciencia y constante apoyo durante estos años. A mis abuelos, María Luisa Azócar y Poli Délano, por heredarme el placer por la literatura y por su compañía fundamental.

Quiero agradecer también a Florencia Astica, por su ayuda y presencia incondicional todo este tiempo. A mis amigos, por su apoyo moral y afectivo.

Y particularmente le doy las gracias a mi profesora guía, Carolina Brncić, por la lucidez de sus correcciones, su disponibilidad, su generosidad y su contagioso entusiasmo.

Agradezco igualmente el financiamiento de esta tesis, otorgado en el marco del proyecto Fondecyt Iniciación 11130269, dirigido por la investigadora responsable Carolina Brncić.

“Por mi parte, solo tengo ganas, un día, de contar bien, con las palabras más simples, la cosa más importante que conozca y que pueda contarse, un deseo, una emoción, un lugar, luz, sonidos, cualquier cosa que sea un fragmento de nuestro mundo y que le pertenezca a todos.”

Bernard-Marie Koltès

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. KOLTÈS Y LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA.....	3
CAPÍTULO II. EN LA SOLEDAD DE LOS CAMPOS DE ALGODÓN.....	18
INDETERMINACIÓN Y DESEO.....	19
LENGUAJE Y VIOLENCIA.....	25
OPOSICIONES Y AFECTO: CONFLICTO.....	28
LA SOLEDAD Y EL ENCUENTRO.....	33
CONCLUSIONES.....	42
BIBLIOGRAFÍA.....	45

INTRODUCCIÓN

Bernard-Marie Koltès nace en Metz, Francia en 1948 y muere tempranamente en 1989, en París. Su dramaturgia se ha caracterizado por dar voz a las motivaciones e inquietudes humanas, sustentando su fuerza dramática en un profundo trabajo con el lenguaje y sus formas de contacto. Así, problemáticas como la ausencia, la curiosidad, el deseo y la violencia hacia el otro, han tomado lugar en una escritura que se va revelando en una mirada inquisitiva sobre el mundo y sobre los individuos que en él transitan. En efecto, es a partir de un cuidadoso manejo de la palabra, que Koltès construye a sus personajes y situaciones dramáticas, cuestionando el universo dramático tradicional.

Koltès expresa el pensamiento en su escritura, su movimiento y estancamiento, haciendo del lenguaje el elemento fundamental. Supo plasmar su universo dramático a partir de estructuras arduamente trabajadas, en que el discurso es transmitido según una lógica determinada. Las acciones de los personajes dependen de sus palabras y así, el estado y la potencia del habla se constituyen como la esencia de las obras del dramaturgo. Por lo demás, en sus textos la estructura dramática y su respectiva conjugación con las infinitas formas de estar y comunicar, dan cuenta de una concepción poético-dramática que inserta la escritura de Koltès en la dramaturgia contemporánea.

En nuestro trabajo, abordaremos específicamente los dispositivos dramáticos que Koltès hace funcionar, anclando nuestra exposición y reflexión en las consecuencias de las crisis del drama de fines del siglo XIX y principios del XX. Veremos entonces en un primer capítulo cómo el dramaturgo ha expresado los problemas cotidianos que vinculan al ser humano al mundo, en nuevas formas de comunicación y de construcción de subjetividades. Koltès hace de su drama el espacio para un lenguaje que emana desde lo más íntimo e instintivo del ser humano. Podemos decir que la palabra predomina y sostiene el movimiento y ritmo verbales, y nos permite acceder a una textualidad que se expande a medida que la palabra lo hace. La composición de relatos fragmentados, la materialización del silencio o de la voracidad del habla, finalmente conducen a un constante juego con lo que se dice y lo que no se dice.

Es este lenguaje ambiguo, pero sumamente elaborado, el que nos interesa ahondar en el presente trabajo. Queremos destacar los elementos de la textualidad dramática koltésiana que son indispensables para analizar la violencia del lenguaje. Considerando la predilección de Koltès por los enfrentamientos y sus negociaciones, nuestro segundo capítulo se centrará en la obra *En la soledad de los campos de algodón*, escrita en 1985, cuatro años antes de la muerte del autor, y representada por primera vez en 1987.

Para efectos de nuestro objeto de estudio, veremos cuáles son los procedimientos dramáticos y argumentativos que permiten construir la tensión necesaria para la confrontación verbal. Sostendremos que *En la soledad de los campos de algodón* presenta en su discurso dramático, una confrontación verbal que revela mecanismos de atracción y rechazo. La acción está sujeta al movimiento interno del texto, al flujo verbal y a la fuerza poética. Teniendo en cuenta que hablar implica por lo general, la presencia o ausencia de otro, analizaremos cómo se configura la relación comunicativa desde la individualidad y los motivos que la mantienen. Finalmente, nos interesa detenernos en las formas de lenguaje, en la violencia del ataque, pero también en el afecto y la reciprocidad que este contiene.

CAPÍTULO I. KOLTÈS Y LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA

Hacia finales del siglo XIX, en la década de los ochenta, la forma dramática entra en crisis al buscar responder a las nuevas inquietudes del ser humano, debido al surgimiento de nuevas maneras de relacionarse con la sociedad y el entorno. El momento histórico pide un llamado de atención hacia la individualidad del hombre, como refleja, por ejemplo, el rechazo de la generación simbolista hacia el realismo practicado por el teatro naturalista.¹ Hay que entender este nuevo vínculo como *separación*. En el siglo XX el ser humano pasa a ser un individuo separado de los otros, de la sociedad, “de Dios y de las potencias invisibles y simbólicas, separado de sí mismo, escindido, estallado, hecho piezas” (*Léxico* 22). El teatro ve reflejadas las consecuencias del paso de una representación figurativa hacia una no figurativa, hay un interés por reflexionar sobre la conciencia individual que se manifiesta en una diversidad estética y cuestiona el universo dramático tradicional.

Peter Szondi llama a la forma cerrada del drama “drama absoluto”², la que entra en crisis con la situación histórica de una civilización técnica que influye en el imaginario y en la dimensión simbólica de la sociedad, impulsando una comunicación entre lo público y lo íntimo. Desde una perspectiva de análisis marxista, Szondi atribuye este fenómeno a los cambios sociales, a la formación de una conciencia de clase, así como a la nueva posición del ser humano como un individuo y un ser social. Este desplazamiento de enfoque sobre el hombre implica pensar la conciencia individual, aislando el momento presente. Es en este sentido que el impacto estético en el drama contribuye a la producción de formas más libres, reflejando una separación de sujeto y objeto:

esta síntesis dialéctica de lo objetivo (lo épico) y de lo subjetivo (lo lírico) que llevaba a cabo el estilo dramático –interioridad exteriorizada, exterioridad

¹ Diderot consideraba que, en el teatro, la perfección estaba dada por la imitación lo más exacta posible de una acción en la cual el espectador imagina formar parte. Con los intentos del teatro naturalista por representar la realidad con herramientas de la realidad misma, la estética de la imitación se disuelve hacia finales del siglo XIX.

² Jean-Pierre Sarrazac toma como referencia la *Teoría del drama moderno* de Peter Szondi y realiza un trabajo crítico para entender los puntos en común y las divergencias respecto a la crisis de la forma dramática.

interiorizada— ya no es posible. A partir de entonces, universo objetivo y universo subjetivo dejan de coincidir y se encuentran reducidos a un enfrentamiento de los más problemáticos que puedan existir (23).

Szondi considera que la crisis del drama es causada por una tensión entre lo Nuevo y lo Antiguo, entendiéndose como lo épico y lo dramático respectivamente. Lo épico triunfaría sobre lo dramático, pero para Jean-Pierre Sarrazac esta idea del teatro épico³ como fin del teatro dramático debe abandonarse. Por el contrario, adjudica al drama el rasgo fundamental de constituirse como un cuerpo vital, aunque esté fragmentado, en que la *forma rapsódica* permite a una obra dramática configurarse como montaje de formas breves, de distintos géneros reunidos —épico, dramático y lírico— pues aquello que nombra *rapsodización*⁴, genera una forma libre, lo que no significa que esté ausente de forma. Estaría entonces operando un diálogo libre entre los géneros, dando lugar a una hibridación formal, a una superposición entre la mimesis y la diégesis:

Dramaturgias consideradas hoy como esenciales —quiero hablar de los teatros de Bond, de Bernhard, de Koltès, de Müller, de Kane...— se esfuerzan por conjugar lo más estrechamente posible, sin que lo primero subordine nunca lo segundo, el régimen de la escena dramática (de la relación catastrófica con el otro y consigo mismo) y el del cuadro épico-lírico (de la relación con la sociedad, con el mundo, con el cosmos) (*Léxico* 31).

Es justamente esta apertura hacia una combinación genérica lo que va otorgando al drama una autonomía del texto, la forma dramática se desplaza de un estatus primario a un estatus secundario⁵, en que la acción dramática se puede caracterizar como un *retorno*, en términos

³ El teatro de Bertolt Brecht buscaba desmarcarse de la concepción aristotélica del drama, manteniendo la fábula como condición al interior del drama, pero basándolo fundamentalmente en la narración y no en la acción. Así, su teatro épico proponía dar cuenta de la realidad y de la historia, introduciendo distancia, reflexión, para apelar a la crítica del espectador. La concepción aristotélica en cambio no fomentaba la crítica por parte del espectador, al sacrificar el realismo a favor de la continuidad de las acciones (*Léxico* 85).

⁴ Sarrazac retoma al rapsoda homérico para situar la multiplicidad de escrituras dramáticas que se desarrollan en el los siglos XX y XXI.

⁵ Esta transición se va a efectuar “ya sea por la vía del metadrama (escisión del microcosmos dramático, evocación del “drama-objeto” a través de su propio comentario), como en Pirandello, o por la vía de la epicización del drama, como en Claudel y en Brecht, o por el entrecruce de los dos, como en Strindberg.” (31)

de Sarrazac (*Nuevos territorios* 18), o sea, que la acción mira hacia un pasado, hacia una catástrofe que ya ha ocurrido. Por lo demás, la *epicización* que se produce al separarse sujeto y objeto, y perderse la noción de “absoluto”, intensifica el componente narrativo “con el fin de permitir un teatro dialéctico, filosófico y político expandirse y dar cuenta, mediante fábulas que golpean la memoria y reclaman la interpretación del espectador, de un mundo moderno con una historia compleja, que la forma dramática tradicional no puede ya abarcar” (*Léxico* 87).

¿En qué sentido Sarrazac habla de *catástrofe*? Esta noción proviene de la estética clásica del drama y sufre una reactualización en la dramaturgia contemporánea. Desde la *Poética* de Aristóteles, la catástrofe se define como el desenlace que invierte el curso favorable de la fortuna hacia una desgracia, ocasionando un efecto violento y emociones trágicas, pero en el drama contemporáneo, ya no se trata de una catástrofe final, sino que inaugural. Es decir, que constituye una condición previa para la obra dramática. Es en este sentido que Sarrazac plantea la catástrofe como gran transformación del teatro moderno y contemporáneo: “Desde este punto de vista, la catástrofe parece sufrir en el teatro contemporáneo una pérdida de sentido radical que pone en cuestión sus funciones tradicionales y su existencia” (49).

Por lo tanto, el hecho de que la noción de catástrofe se vea modificada para asociarse con una ausencia de conclusión, en que ya no cumple la función de desenlace pero sigue siendo fundamental para comprender las estrategias estéticas, la redefine y confirma la vitalidad que le otorga al drama. La dinámica de la forma dramática se comienza a cuestionar, problematizándose el contenido y el papel de la historicidad: la imagen aristotélica del “bello animal”, que remite a la unidad de acción de la tradición clásica, es decir a la idea de *fábula* como ordenamiento lógico causal y lineal, se desintegra. El plasmar a individuos que interactúan en un presente absoluto, en un encadenamiento de acciones, ya no es posible.

La subversión de esta concepción de totalidad se refleja en el surgimiento de obras dramáticas que dan lugar a universos fragmentados, lugares *heterogéneos* que se rebelan contra la totalidad orgánica y proporcionan autonomía a las partes. Una nueva forma de

percepción de la realidad se impone, conduciendo a una búsqueda constante por propuestas estéticas que den cuenta de un nuevo diálogo entre forma y contenido. Sucede que la ficción es transformada en reflexión, al surgir el *autor rapsoda*, pues su presencia rompe justamente con la definición de acción dramática aristotélica. Al considerar al escritor como sujeto que lleva a cabo un doble gesto, en tanto une y desune las distintas formas poéticas (épica, dramática, lírica y argumentativa), Sarrazac entiende la figura del rapsoda como un “hilvanador-deshilvanador”: el autor está presente en su obra y realiza una mediación entre los personajes y también entre estos y los espectadores. Así, tiene lugar una nueva repartición de voces en que opera la *rapsodización*, es decir, la relación de elaboración de la forma teatral en que conviven el género épico y el dramático. Esto implica considerar la estructura dramática a partir de un *devenir* para abrir el texto híbrido compuesto hacia un tercer elemento: el lírico. Esta composición dinámica se refleja en procedimientos de escritura como el montaje y el collage.

Retomando la consideración de Peter Szondi, a propósito de la narración en el drama —en que un sujeto épico hace referencia a la presencia y punto de vista del autor— la mediación de la visión del autor por el rapsoda viene a ser una característica fundamental en la estructura y desarrollo de las obras contemporáneas. La libertad con la que se ha caracterizado a la escritura de Koltès⁶ se asocia con una tendencia a buscar y recolectar formas teatrales variadas. Sarrazac, Jean-Pierre Ryngaert y Patrice Chéreau coinciden en este punto y observan en la composición dramática del dramaturgo un montaje de formas que se mueven y no permanecen nunca estáticas. Sumado a esto, los textos de Koltès se destacan por una estructura, que se presenta por lo general sin divisiones escénicas, dando cuenta de una cualidad dramática en que el diálogo y la fábula se diluyen, en paralelo a una no-identificación de los personajes. Los discursos de estos últimos son a veces guiados detalladamente por las acotaciones que se repiten y precisan el movimiento del habla; en otras ocasiones, la ausencia de las acotaciones es significativa. Los silencios y las pausas van tomando forma entonces en función de la oralidad e integran la materialidad de la escena.

⁶ Patrice Chéreau, director de teatro que trabajó en varias ocasiones con Bernard-Marie Koltès, expresa que esta libertad “está en relación con la reversibilidad de la confrontación intelectual y de la pantomima exterior y con la elección de un tratamiento literal, es decir, físico, del pensamiento.” (*Juegos de sueño* 122)

En *La noche justo antes de los bosques*, por ejemplo, el texto se presenta con una larga extensión y de una sola tirada, no hay didascalias ni ninguna indicación respecto a la fuente de enunciación. Se evidencia una estructura aparentemente monológica, en paralelo a la acción que ocurre en tiempo presente, pero la ausencia de elementos que dispongan lo dicho por esa voz que habla consigo misma y –sin embargo, se dirige a otro– tienden a crear la impresión de estar frente a la técnica del flujo de conciencia de la narración épica.

Paralelamente a las formas compuestas, Koltès ocupa técnicas de escritura en que las acciones de los personajes dependen de su *palabra*. La palabra como acción constituye el pilar de su dramaturgia, pues en ella, las inquietudes individuales y las relaciones que se forman con los otros son manifestadas a través de un lenguaje que se sitúa por sobre los acontecimientos. Es mediante la palabra hemorrágica, los enfrentamientos verbales y el cuidado otorgado a cada expresión, que Koltès transmite los pensamientos de los sujetos que transitan en sus obras, les permite posicionarse entre sí y “atraviesa las formas conocidas como si éstas no fueran más que pantallas de papel. Como si quisiera con urgencia salir del teatro, fugarse de él” (*Juegos de sueño* 123).

No se debe perder de vista que las entidades de obra dramática y obra teatral son distintas, como expresa Juan Villegas, la primera es creación de lenguaje y posee virtualidad teatral –o sea, la posibilidad de representarse– en cambio la segunda es texto y espectáculo a la vez (*La Interpretación* 16). Tanto la dimensión dramática como la teatral, sufren transformaciones con la crisis del drama, múltiples y novedosas formas de trabajar el lenguaje van a contribuir a provocar una fractura respecto a la obra de arte y su vínculo con la realidad, lo que provoca que el tránsito hacia el drama contemporáneo presente un gran interés por adentrarse en la lucha del hombre con el mundo, entiéndase con el medio, con las fuerzas invisibles, cósmicas y simbólicas que traman su destino⁷, dejando en segundo plano las relaciones interpersonales, vale decir, la concepción de drama como acontecimiento interpersonal en el presente. Cambia así el paradigma, como apunta Sarrazac, al nombrar “drama *de* la vida” a la forma dramática que viene a reemplazar al “drama *en* la vida” instalado desde el Renacimiento, debido a que el drama pasa a enfocarse en plasmar algo que

⁷ Cfr. Sarrazac, Jean-Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato, 2011. p. 41.

tuvo, está por tener, o que podría tener lugar. Surge así un problema relacionado a la extensión de una obra, ya que se dificulta medirla cuando se busca dar cuenta de una existencia en su totalidad. Se trata de una crisis permanente, sin horizonte preestablecido⁸.

A partir del siglo XIX, lo *íntimo*⁹ adquiere gran despliegue en la dramaturgia, al dar cuenta de los conflictos en las relaciones humanas que se manifiestan en distintas modalidades discursivas. La crisis del drama influye en la manera en que se mira al individuo, en cómo se le considera aislado y separado de los otros, de sí mismo. Es por esto, que el diálogo va a diluirse para dejar lugar a una voz individual que busca diferenciarse del resto. Si el diálogo tradicional es entonces visto en relación al “drama absoluto”, las transformaciones que sufre el diálogo dramático durante el siglo XX pueden entenderse al prestar atención a los distintos mecanismos de composición que están funcionando, tanto en la relación entre personajes, como con el espectador.

Recordando la noción de *rapsodia*, el drama contemporáneo posibilita el montaje de fragmentos y exhibe el tejido que hay detrás. “Se opera una nueva partición en la que el gesto –el de la composición, de la fragmentación y del montaje reivindicado– y la voz del rapsoda –que no se expresa más que a través de las didascalias, que se inmiscuyen en los discursos de los personajes– se intercalan entre las voces y los gestos de los personajes” (77). La hibridación en las escrituras contemporáneas parece ir de la mano con una búsqueda por emancipar el diálogo dramático de la univocidad, del monologismo (*Léxico* 78).

Dentro de este marco de amenaza y tensión para el diálogo dramático, Koltès hace surgir una forma muy particular de plasmar la comunicación dialógica, suele abordar el combate verbal, articulándolo similarmente al *agon* de la tragedia griega, pero ajustándose a su época. Se observa una búsqueda de apertura absoluta cuando los interlocutores afirman su

⁸ Cfr. Sarrazac, Jean-Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato, 2011. p. 31.

⁹ Sarrazac apunta que “lo íntimo se define como lo superlativo del “adentro”, el interior del interior, el nivel más profundo del yo, ya se trate de que sea yo quien acceda o de abrir el acceso a otro (una relación íntima)” (*Léxico* 111).

postura desde un discurso que nunca se cierra: como veremos en el siguiente capítulo, la confrontación es de hecho la estructura que articula la obra *En la soledad de los campos de algodón*, la profunda individualización de los personajes permite una no-resolución mientras desfilan opiniones que se oponen, se rozan y se distancian.

Koltès da cuenta de un *distanciamiento* del personaje respecto a sí mismo, siendo el lenguaje lo que permite configurar un punto de vista y consolida un lugar físico en el mundo, “el agonista, en la Antigüedad, era el combatiente en la justa verbal, pero era, en primer lugar, el atleta, el luchador. Koltès juega todo el tiempo con esta correspondencia entre disputa intelectual y compromiso físico” (*Juegos de sueño* 121). Efectivamente, el enfrentamiento mediante el lenguaje implica el uso de una *violencia verbal* sumamente pensada, que sigue una retórica racional y suspende el contacto físico. Será interesante más adelante ver cómo opera la suspensión de esta resolución entre el Cliente y el Dealer de *En la soledad*, pues resulta curioso cómo el dramaturgo recurre al uso de diálogos que se escapan de la estructura tradicional, produciendo discursos de un lirismo que arraza con esa lógica en que los interlocutores responden y formulan en lo que se dice, pues la sonoridad y la forma misma de expresión pasan a ocupar el lugar principal. Se trata de un lenguaje que revela la interioridad de los personajes y deja de lado lo esperable en una situación de intercambio comunicacional.

Por su lado, el monólogo dramático contemporáneo está en sintonía con la nueva configuración del diálogo, ya que pasa a expresar la imposibilidad de este y deja de ser considerado de acuerdo a la convención tradicional. La palabra se transforma en el lugar de transmisión de los pensamientos, acapara el texto dramático y apela a desahogar las problemáticas individuales y colectivas propias de un contacto estrecho entre ser humano y sociedad: “El monólogo es hoy en día una forma neurálgica de intercambio que tropieza contra los límites del silencio o desemboca en una corriente de discurso cuya retórica ha dejado lugar a una musicalidad que el otro parece interrumpir de manera casi arbitraria” (*Léxico* 137). Por lo tanto, el desajuste es impresionante respecto a lo que se dice, pero sobre todo a cómo se dice. Koltès pone en marcha el *casi-monólogo* –noción propuesta por Anne Ubersfeld– para dar cuenta de una enunciación que está subvirtiendo al diálogo y al

monólogo tradicionales, y con ello echa abajo la noción de totalidad en el personaje y la fábula.

Las obras *Quai Ouest* y *La noche justo antes de los bosques* hacen patente la imposibilidad de diálogo, las distintas voces provienen de personajes que no están o que no pueden hablar. De esta forma, la interioridad sale a flote, mostrando la preferencia de Koltès por combinar elementos épicos e íntimos al difuminar los límites entre diálogo y monólogo. Joseph Danan afirma que el tipo de conexión y la distancia al interior de la estructura dramática puede conducir a una disolución extrema del vínculo entre interlocutores. El diálogo entonces podría desembocar en un montaje de monólogos fragmentados cada personaje estaría dialogando consigo mismo (*Nuevos territorios* 28).

La posibilidad de no ensamblarse libera al monólogo y al diálogo de criterios sometidos a la objetividad, abriendo el drama a una sistematización del punto de vista que acopla interioridad y exterioridad, puesto que da cuenta de una individualidad que no es absoluta, apelando a la psique del espectador. En este sentido, el monólogo se encuentra con el silencio y se articula en un discurso que busca quizás una musicalidad interrumpida por el otro, desenvolviéndose en una palabra fragmentada. Es en la suspensión del diálogo que el monólogo encuentra la esencia de su redefinición, el ritmo dado por las pausas discursivas, por las anotaciones de silencios, es finalmente contenedor de “*momentos* inscritos en la irregularidad y la singularidad de un movimiento de la palabra”.¹⁰

Por su parte, el diálogo, como situación de enunciación precisa, estalla, se cruzan las réplicas, respondiéndose o no, se dislocan los segmentos que, como señala Danan, dan lugar a voces que incluso pueden fingir responderse, compartiendo solamente el espacio y el tiempo de la representación. Lo que sucede es clave para entender la noción de

¹⁰ Esta cita continúa: “Asimismo, la diagramación de un drama depende igualmente de su ritmo y permite aprehenderlo en su globalidad: el blanco tipográfico apareja o disgrega las réplicas, las escenas o los cuadros; constituye incluso un discurso propio que domina al texto, en lo que puede ser el ritmo escénico. Si produce un efecto visual de discontinuidad, el blanco inscribe, entre otros, la continuidad de una subjetividad; y ese vaivén que se instaura, por intermedio suyo, entre el diálogo y las didascalias, puede entonces considerarse como un nuevo modelo de “diálogo” teatral que se establece entre el hecho ficcional y la instancia o el *sujeto* de la escritura.” (*Léxico* 206)

direccionalidad que permite identificar el destinatario del discurso teatral. Se desprenden dos tipos, la direccionalidad interna y la externa, respectivamente remiten a los personajes (al interior de la ficción) entre los cuales opera el diálogo y al discurso dirigido al espectador, entendido como un diálogo. El importante uso de la direccionalidad, acompañada de la heterogeneidad de los sistemas dramáticos, funciona cuestionando también los límites de la ficción, como en el caso del monólogo, en que se contagian entre sí la direccionalidad interna y la externa.

A raíz de estos cambios que se dan en la dramaturgia contemporánea, surge la pregunta acerca de cuál es la configuración de *acción* que está operando, si se considera que la concepción de realismo del drama tradicional y decimonónico se ha vuelto imposible. La acción que parte con el comienzo de la obra y se termina hacia el final de esta, da cuenta de una visión global y coherente, de la constitución de la fábula (secuencia de acciones) propuesta por Aristóteles en la *Poética*. Por lo tanto, la desconexión de sus partes proporciona autonomía a cada una, lo que permite afirmar que ahora, la crisis del drama, si bien implica un replanteamiento de las categorías tradicionales (acción, personaje, discurso dramático, tiempo y espacio) no quita importancia a la dimensión textual del drama.

Cuando el discurso se hace consciente de su nuevo lugar, la manera de comprender la realidad y la expresión poética de las relaciones intersubjetivas, finalmente llevan a reflexionar respecto del lugar de la escena y el vínculo con la mirada del espectador. Habiéndose desligado del requisito de una acción, de una temporalidad, la escena se piensa desde el fragmento; ya no se asocia a una sucesión de actos que funcionan lógicamente, y la importancia que adquiere la participación del espectador en la generación de imágenes da cuenta de un proceso mental frente a la escena y sus elementos invisibles. En la segunda mitad del siglo XX, el discurso dramático comienza a recoger las problemáticas identitarias que tienen un impacto en la organización de la acción, como se aprecia en la dramaturgia de Samuel Beckett o Heiner Müller, entre otros. Por ejemplo, Beckett en *Not I*, está cuestionando la acción a través de un lenguaje que se desintegra en repeticiones de palabras, de sonidos, hasta hacerlos perder el sentido. Müller en *Hamletmaschine*, expresa la inmovilidad y hace uso del collage para construir una serie de cuadros autónomos que no

están sujetos a una fábula. Precisamente, la desintegración se conjuga con nuevas formas de concebir el texto y su relación con la escena en el drama.

El personaje, que en las dramaturgias tradicionales es vector de la acción, soporte de la fábula, transportador de la identificación y garante de la mimesis, entra a su vez en crisis (*Léxico* 167). Los cambios en la construcción del personaje se dan en múltiples aspectos, ya no es una entidad claramente definida ni posee una historia con pasado y futuro. Robert Abirached definió al personaje según tres elementos –el carácter, el rol y el tipo– reflejando una desmultiplicación. En tanto convención histórica, social y antropológica, el personaje se actualiza según las características de una época determinada. Tras el paso de las generaciones, el imaginario colectivo que se ha nutrido de distintas fuentes construye una memoria común que se va renovando según modelos y tipos propios. Si el “tipo” es, según Abirached, aquello que permite al personaje escaparse de la subjetividad del autor y que refleja los rastros de una colectividad, la idea de personaje, sin embargo, siempre encuentra su límite en el texto. De este modo, las interpretaciones varían en el tiempo, pero se limitan a la información entregada por el texto en su labor de fijar al personaje, este pasa a ser un receptáculo de identidad que lo hace existir antes del texto y antes de la escena.

Según Jean-Pierre Sarrazac, el personaje moderno no posee carácter, la identidad fija ha desaparecido y, por lo tanto, la coherencia en su actuar y la de la misma fábula dan lugar a un borramiento: esta presencia de un ausente o esta ausencia vuelta presente refleja al personaje moderno e implica ser considerada en su relación con la palabra. Hay entonces un flujo de voces que ya no pertenecen estrictamente a un sujeto, pues está fracturándose el espacio entre lo dicho y quién lo dice. La palabra en la obra de Koltès no pertenece a ningún constructo figurado, recorre los enunciados que toman un estatus universal, manifestando funciones, y sigue camino hacia una desposesión del lenguaje¹¹. Es decir, el personaje contemporáneo no está en función de lo que dice, y por lo demás, aquello que es dicho no se

¹¹ “Evidentemente el personaje no está ya detrás de las palabras que pronuncia, para retomar la fórmula de Szondi, sino literalmente atravesado por toda suerte de discursos estereotipados que él se esfuerza, bien o mal, en asumir por su cuenta” (*Léxico* 170).

le atribuye necesariamente. Se incrementa así la brecha entre los personajes y los discursos. La palabra se vuelve independiente y atraviesa al personaje.

Koltès plasma lugares ambiguos, oscuros, rincones que no se alcanzan a percibir bien, que se escapan de la mirada. El lugar no definido, como espacio de movimiento de la palabra, es característico de su forma de aprehender los momentos cotidianos, las acciones que aparentemente no se piensan, constituyéndose como punto de encuentro y reflexión. El tiempo de la ficción¹² está sujeto a las descripciones hechas por la palabra, por las voces que emiten esta palabra, pudiendo entonces ser manipulado. Además, la acción física se presenta estática, pero la acción en tanto palabra posee un dinamismo constante, como se advierte en *En la soledad* en que la acción transcurre en un callejón oscuro y solitario, privilegiándose un espacio-tiempo indeterminado. Podemos suponer que esta voluntad por entregar al espectador un “espacio de transición” se debe a un llamado de atención sobre su propio entorno. Sería entonces metáfora de la vida, del quehacer de todos los días, expresando en este caso de una profunda soledad. Además, la elección que realiza el dramaturgo para la escritura de los lugares de transición, remite a la dificultad de elaborar un tiempo dramático que esté en consonancia con el espacio.

De a poco el personaje va perdiendo las características que lo consolidan como una conciencia racional y estable y pasa a ser un elemento ambiguo. Cuando la acción rompe su estructura convencional, el personaje se desintegra; si en el drama tradicional el personaje hace cuerpo con su palabra (*Léxico* 62), la crisis impulsa la noción de espontaneidad y es justamente esta impresión que se tiene al leer *En la soledad de los campos de algodón*: los personajes hablan sin detenerse, llevan un ritmo acelerado que no da lugar al silencio e incrementa la sensación de que lo que se está diciendo está surgiendo en ese instante preciso. Sin embargo, es paradójico cómo el Dealer y el Cliente dejan ver en sus respuestas, desfasadas a ratos y largas, que no está operando una simple improvisación. Si se tratara de una conversación articulada en base a un razonamiento preparado, no sería equivocado pensar en que un proceso de rapsodización está posibilitando la convivencia de lo épico con

¹² Definido por Patrice Pavis como no exclusivo del teatro, propio de todo discurso narrativo que anuncie la temporalidad y fije el marco temporal de la ficción por todo tipo de indicaciones. (*Diccionario del teatro*)

lo dramático para expresar las relaciones conflictivas entre los personajes. Una relación de este tipo redundaría en una relación conflictiva del individuo consigo mismo.

En el marco de un teatro de catástrofe, el conflicto que se experimenta radica en la subjetividad del individuo. Cuando Koltès escribe discursos en primera persona, revela una narración de la interioridad, una tensión entre el *yo* y el *mundo*, inscribiéndose dentro de un teatro de lo íntimo.¹³ Esta tensión muestra, en el drama contemporáneo, situaciones extremas, de una soledad y un desarraigo absolutos. Viene al caso el *yo errante* del que habla Sarrazac, dado que consiste en una palabra difusa, en voces desde las cuales emana lo más profundo de la interioridad. Este *yo errante* es una constante presencia en un texto como *En la soledad*, en que la subjetividad de ambos interlocutores proviene de su no identificación fija, del mundo indeterminado en el que se desenvuelven, así como de la ambigüedad de sus motivaciones.

Así, la relación con el otro se manifiesta en el lenguaje mediante la forma de conflicto, Koltès trabaja la subjetividad con un ritmo voraz que atraviesa a las figuras mismas. Entendiendo conflicto como enfrentamiento, el intercambio comunicacional koltésiano hace patente una violencia que se desata de principio a fin presentándole al lector/espectador un panorama de *soledad hablada* sumamente poético: “y tú estás aquí, te quiero, y todo lo demás, cerveza, cerveza, y nunca sé cómo podría decirlo, qué confusión, qué quilombo, camarada, y después siempre la lluvia, la lluvia, la lluvia, la lluvia” (*La noche justo antes de los bosques* 140). En el fragmento anterior se aprecia una necesidad de retener al otro, de acercamiento mediante el lenguaje. Esta necesidad del otro instala el motivo del *deseo* y atraviesa la relación del ser humano en varios textos de Koltès. La violencia del lenguaje parece ser inherente a las relaciones interpersonales en sus obras. Es un deseo que descansa en la fuerza violenta del “yo”, en la capacidad de expresar la desesperación por estrechar la distancia con el otro. La noción de deseo que discute Roland Barthes en *Fragmentos de un*

¹³ La introspección en el teatro íntimo se presenta mediante una tensión entre el movimiento psíquico y la inmovilidad física de los personajes. El proyecto de Strindberg de un teatro íntimo implica un espacio-tiempo dramático que manifiesta una exploración del inconsciente, un mecanismo psíquico. Se ahonda en la práctica de lo íntimo en la representación, marcando el inicio de una dramaturgia que gira en torno a las problemáticas intersubjetivas.

discurso amoroso hace hincapié en el acto de esperar al ser amado y en la violencia que implica. Así, el hecho de dominar a un individuo, manipularlo hasta conseguir el objetivo deseado requiere de esta espera: “*Hacer esperar*: prerrogativa constante de todo poder...” (126). Necesita entonces de la presencia que se toma su tiempo para entregarse al otro, como si se tratase de hacer decaer el deseo, de agotar la necesidad (126).

Por lo demás, el deseo se vincula a la paciencia amorosa que encuentra su origen en su propia negación, en tanto la sucesión de actos de expresión de una voluntad de poner fin a una situación en particular, se conjuga con la duración insoportable. Barthes comenta que en el sentimiento amoroso “nada se arregla –y sin embargo dura” (164). De aquí que la pregunta acerca del vínculo entre esta paciencia amorosa y el proceso de conocer a un otro conduzca inevitablemente al deseo entendido como hemorragia. Pues, si en el esfuerzo del sujeto amoroso por conocer a alguien, opera el querer conocer su deseo como forma de definir al otro, pero también como forma de afirmarse a sí mismo, se tensa inevitablemente la relación entre los individuos. Si Barthes propone considerar a estos últimos como *fuerzas*, concluyendo que el otro se define en función del placer o el sufrimiento que otorga a un individuo, se constata un ímpetu por penetrar en aquello que se resiste. Entonces, la insatisfacción producto de algo que se escapa, que no se consigue, halla en la espera el motivo de un cansancio para el otro.¹⁴

Cuando el deseo se oculta, colocando una máscara a la pasión, detrás se encuentra el propósito de evitar el exceso y el asfixiar al otro y el lenguaje permite, en efecto, ocultar. Pero si, como dice Barthes, la pasión está hecha para ser vista, el gesto justamente de ocultar estaría siendo pensado para advertirse. Si el *deseo* está implicando una búsqueda de afecto, entendido como vínculo íntimo, pero rodeada de violencia verbal, Koltès está tal vez adentrándose en un trabajo conjunto entre teatro íntimo y teatro de la violencia, en que los personajes encarnan el deseo y van dejando al otro percibirlo progresivamente mientras la violencia va aumentando. La subjetividad aflora y se ve afectada por esta experiencia y la presencia constante del deseo. Es un deseo que, como se verá en *En la soledad*, muestra no

¹⁴ “He aquí la fatiga amorosa: un hambre sin satisfacción, un amor boquiabierto. O incluso: todo mi yo es sacado, transferido al objeto amado que toma su lugar: la languidez sería ese pasaje extenuante de la libido narcisista a la libido objetal.” (*Fragmentos* 167)

solo una necesidad de aproximarse, sino también un querer reducir al otro mediante la palabra.

Según lo expuesto por Slavoj Žižek, el lenguaje implica una violencia incondicional: la actitud de comprender y acercarse al otro se complementa con la distancia que se va construyendo en la situación comunicativa y da espacio a empujar el deseo más allá de los límites pensados, “elevándolo a una compulsión absoluta que nunca puede satisfacerse” (*Sobre la violencia* 83). “En el lenguaje, en vez de ejercer violencia directa sobre el otro queremos debatir, intercambiar palabras, y tal intercambio, incluso cuando es agresivo, presupone un reconocimiento mínimo de la otra parte” (79). Comentando a Simone Weil, Žižek señala que el querer más, sin importar la necesidad, es la consecuencia de un deseo sin límites, porque de lo contrario, al ponerle límites, se le permite a los adversarios superar su conflicto.¹⁵

Amor y deseo se conjugan finalmente tras un intento del individuo en soledad, quien intenta fortalecer vínculos, pero que al parecer son posibles en la superficie, porque a la hora de un enfrentamiento la identidad se desmorona. De esta forma, las expectativas y la desconfianza que se instalan en las relaciones humanas dan cuenta de una preponderancia de la ausencia. Una ausencia de esperanza, de deseo, de amor. Es en efecto la expectativa frente al otro y frente al mundo, que inserta la escritura de Koltès en el drama contemporáneo. Está en juego la subjetividad, que mediante las distintas técnicas dramáticas –como el hacer dialogar una serie de monólogos– se mueve conforme va avanzando el diálogo. Diálogo que por lo general se fragmenta y se desvía, haciendo que el texto nos presente una confrontación respaldada en un lenguaje poético que distrae. Siendo entonces el lenguaje la causa de una insatisfacción, puesto que implica una violencia en el reconocerse y busca desbordar el deseo, la violencia verbal es el punto culmine de la violencia humana.¹⁶ La distancia con el otro y el mantenimiento de esta es posible gracias al lenguaje en que, si opera un intercambio violento, está implícito un “reconocimiento mutuo”. Comprender al otro se completa con la actitud de apartarse de su camino, manteniendo una distancia apropiada implica poner en

¹⁵ Cfr. Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós. Buenos Aires: 2009. p. 82.

¹⁶ Cfr. Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós. Buenos Aires: 2009. p. 85.

práctica un nuevo código de discreción¹⁷, y el intercambio entre subjetividades se basa en un desequilibrio del que emerge una exigencia creciente.

El lugar del ser humano ha sido puesto en entredicho a través de la fuerza de la estructura dialógica que Koltès configura en sus obras. La palabra humana y, por lo tanto, el hecho de hablar en escena, constituyen un desafío al momento de adentrarse en su lectura o presenciar la representación. Es posible afirmar que en su drama el sentido está dado por las formas particulares de composición que decide poner en contacto, donde los relatos cotidianos y los “trozos de vida”¹⁸ se organizan minuciosamente, desmontando el ensamblaje tradicional de la acción completa, con principio, medio y final. La noción de fragmento convoca a una multiplicación de puntos de vista y a una simultaneidad que se entrelazan con el propósito de transmitir la inestabilidad del mundo para abrir las posibilidades de interpretación respecto a lo que falta, al vacío que deja la fragmentación.

Pareciera que los personajes no reflexionan ni cuidan la forma en que se expresan, sin embargo, la sutileza del lenguaje y los registros empleados escapan de lo esperable en una situación dicha “espontánea”. La palabra hablada transcurre con una facilidad que refresca la ficción, se asemeja a la oralidad y vuelve sobre sí misma. Tenemos acceso a fragmentos de la individualidad de distintas figuras y Koltès se encarga en sus monólogos y diálogos de transmitir una voluntad de aferrarse a la vida muy notable, así como una acumulación extrema de la sucesión de palabras en las que descansa la narración de lo íntimo. Así, el hablar y escuchar constituyen el motor del universo koltésiano, en que las imágenes desfilan ante nuestros ojos a partir de una fuerza de la textualidad que nos convoca, a nosotros lectores y espectadores, a asistir a la vida de la palabra, a su fuerza y sonoridad y sin duda, a su derrumbe.

¹⁷ Cfr. Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós. Buenos Aires: 2009. p. 77.

¹⁸ “[tranche de vie], propuesto por Jean Jullien a finales del siglo XIX: un estado fragmentario del antiguo drama, que ya no está sometido a los preparativos de una exposición ni a las necesidades de un desenlace.” (Léxico 99)

CAPÍTULO II. EN LA SOLEDAD DE LOS CAMPOS DE ALGODÓN

En la soledad de los campos de algodón de Bernard-Marie Koltès despliega una de las características esenciales de su dramaturgia: la violencia del lenguaje y la construcción de una relación con el otro mediante la confrontación verbal. En este drama compuesto de una sola escena asistimos al encuentro no planificado entre dos seres –Dealer y Cliente– que se cruzan en un lugar indeterminado, de noche y a una hora desconocida. Comienza una discusión en que entra en juego el deseo del Cliente que el Dealer dice poder satisfacer. A lo largo de este *deal*, ni el Cliente dirá lo que desea ni el Dealer lo que tiene para ofrecer. Quizás sea el Dealer quien desea, quizás el Cliente quien ofrece. Hiriéndose mutuamente a través de la palabra, tal vez antes de un enfrentamiento físico, buscan esquivarse, pero también posiblemente acercarse. Para analizar los componentes de la confrontación en esta obra, es primordial considerar al lenguaje como mecanismo de violencia que busca reducir al otro.

En este capítulo, se impone en un primer momento dar cuenta de la indeterminación espacio-temporal presente en el discurso dramático, puesto que contribuye a la configuración de una forma de contacto que girará a su vez, en la ambigüedad del deseo. Así, para comprender la relevancia de la violencia del drama de Koltès y su vínculo con el deseo, nos apoyaremos en las nociones de deseo y expectativa que Roland Barthes discute, y en la noción de violencia que propone Žižek, que hemos introducido en el primer capítulo. Nuestro objeto es analizar cómo se va conformando una relación tortuosa –que a la vez deja lugar al afecto y a la fascinación por el otro, teniendo en cuenta que todo intercambio implica una cooperación, y que en un encuentro violento los interlocutores colaboran para poder comunicar. Procederemos a ver cómo la rivalidad no se plantea de forma absoluta, centrando nuestro análisis en las características dramático-textuales de la escritura de Koltès.

Veremos entonces cómo se explota la potencialidad de la estructura dramática a partir del diálogo de monólogos y de la disposición argumentativa, con el fin de dar cuenta del movimiento de la palabra. El lenguaje construye discursos individualizados que a su vez se extrapolan a las relaciones humanas, desde esta óptica la importancia de la universalidad y la singularidad permitirán ver la progresión de la violencia, así como el fortalecimiento del contacto. Finalmente, evocaremos la carga poética contenida en la confrontación Dealer-

Cliente. Nos apoyaremos en las nociones de diálogo y monólogo de Anne Ubersfeld, teniendo en cuenta los planteamientos de Sarrazac, para así comprender la conjugación del rechazo, la atracción y la soledad. Consideraremos la noción de actos de habla de Ubersfeld respecto al diálogo teatral para ver cómo funcionan la defensa y el ataque con el objetivo de manipular y reducir al oponente mediante lo dicho y lo no-dicho en esta confrontación verbal.

Indeterminación y deseo

El primer acercamiento al texto de *En la soledad de los campos de algodón* está marcado en su inicio por la definición del término *deal*. Esta es presentada en una acotación introductoria que constituye el elemento de apertura a la recepción de la obra y que informa acerca de las consecuencias de esta “transacción comercial basada en valores prohibidos o estrictamente controlados” (143). Se instala así la importancia de lo indeterminado que será clave para comprender el desarrollo de esta obra dramática, pues se le da un lugar importante al espacio en que toma lugar un *deal*, explicitando que debe ocurrir en un sitio neutro que no haya sido pensado para la situación de ilegalidad que está por surgir en el momento de un intercambio “entre proveedores y clientes, por acuerdo tácito, signos convencionales o conversaciones con doble sentido” (143).

Este doble sentido mencionado está apuntando a la precaución que se debe tener para no caer en una estafa, entendiendo que hay una gran posibilidad de que ocurra algo así. Esta definición inicial es entonces crucial para comprender tanto la temática que va a desplegarse como el contraste con la ausencia de acotaciones que le sigue. Los únicos otros elementos parte del discurso acotacional¹⁹ son aquellos que designan a las dos figuras que se distribuyen la palabra en la obra: el Dealer y el Cliente. La pregunta respecto al por qué de la ausencia de didascalias viene inevitablemente a la mente del lector, un espectador puede quizás no advertirlo en la representación y pensar que la serie de indicaciones dada a los actores estará guiada por indicaciones del texto mismo, pero no es así y el lector lo constata apenas comienza a adentrarse en el diálogo.

¹⁹ Patrice Pavis define acotación como todo texto (generalmente escrito por el dramaturgo) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra.

Considerando que en el drama contemporáneo, el discurso acotacional ha sido múltiples veces el motor del discurso dramático, y que, como bien señala Pavis, a partir del momento en que el personaje se universaliza, dejando de ser un “simple papel”, se vuelve fundamental dar cuenta de estos datos en un texto adjunto, su importancia en esta obra dramática de Koltès radica en su ausencia. El gran silencio aparente del autor, justificado por lo que parecería ser un gesto deliberado de dejar la palabra absoluta a las figuras en escena, permite aventurar que esta decisión de hacer interactuar al Dealer y al Cliente, sin un añadido que explicite sus movimientos, sus gestos –sin siquiera, por ejemplo, puntualizar la forma en que respiran, si acelerada o pausadamente– está en relación con la construcción de un escenario de *soledad hablada*.

La situación dramática es la siguiente: se produce un encuentro entre dos figuras a las que se les atribuyen los roles de Dealer y Cliente en un lugar no determinado. La figura del Dealer habla primero, introduciendo el *deseo* como motivo del intercambio que se va a realizar, y planteando desde ya una interpelación al Cliente, su interlocutor:

Por eso me acerco a usted, a pesar de la hora que es, en la que comúnmente el hombre y el animal se lanzan salvajemente uno sobre el otro; me le acerco con las manos abiertas y las palmas orientadas hacia usted, con la humildad del que ofrece, frente al que compra, con la humildad del que posee, frente al que desea, y veo su deseo como se ve una luz que se enciende en una ventana en lo alto de un edificio durante el crepúsculo. (143)

Entre Dealer y Cliente comienza un curioso combate, el primero tiene algo para vender, para intercambiar y hace su ofrecimiento. No se sabe lo que es, pero se sabe que desde su perspectiva el deseo está siempre y constituye una carga de la que tiene que librarse. Manifiesta el sentimiento de satisfacer el deseo de quien pasa al frente suyo, lo que contribuye a crear una atmósfera inquietante. La afirmación del Dealer establece como inherente al hecho de transitar por “la calle a esta hora y por este lugar” el desear algo. El Cliente tal vez está listo para comprar, pero hay un problema, y es que ni el objeto mercantil ni el deseo de esta transacción son precisados, ni lo serán a lo largo del texto, pero el lector/espectador irá planteándose sus propias hipótesis a partir de las numerosas metáforas e imágenes.

La circunstancia de incertidumbre en cuanto al espacio-tiempo en que transcurre el inicio del intercambio verbal entre Dealer y Cliente se mantiene a lo largo de la obra. El horario establecido legalmente se rechaza desde la acotación inicial y se deja de lado para dar paso a un horario no fijo, pero se enfatiza que lo más probable es que un *deal* se lleve a cabo cuando el comercio cierra: entonces, el encuentro transcurre de noche, en la oscuridad, cuando falta la luz y sobra el silencio, a la hora de las *relaciones salvajes* entre hombres y animales, cuando ningún encuentro puede ser fortuito. Si la noche se asocia al cese del ruido y al poco movimiento, se puede también vincular a una posibilidad de hacer lo que en el día no es posible o no se debe, a una libertad al trasladarse, a la posibilidad del disimulo, quizás a una libertad de hablar.

Inmediatamente se plantea un acercamiento desde el Dealer hacia el Cliente a partir del *deseo* como elemento que gatilla el movimiento y que posibilita el entregar, en apariencia, la impresión de que se trata de un acercamiento no-violento. En efecto, el supuesto de que aquella hora indefinida es propicia para el encuentro salvaje entre *hombre y animal* se contrapone a la aproximación tranquila y respetuosa, como si se tratara de mostrar que se está a disposición del otro sin nada que ocultar. El Dealer quiere transmitir transparencia, la idea de una entrega absoluta en que la humildad es ofrecida como un privilegio para su interlocutor. De esta manera, se va generando un fluir de la palabra que gira en torno al deseo que el Dealer adjudica al Cliente y que asegura poder satisfacer. Insiste en que, sin saber de lo que se trata, sea lo que sea, lo va a poseer.

Así, este *deseo* que es visto como una “luz” se presenta como la razón que atrae al Dealer a moverse “casi afectuosamente” hacia el Cliente. Según el Dealer, el deseo del Cliente es un misterio, “que solo pide ser revelado y que para serlo requiere de un tiempo; como un regalo al que recibimos embalado y nos tomamos un tiempo para desatar” (144). Como se mencionaba en el capítulo anterior, el lenguaje conlleva violencia, por lo tanto, este hacer esperar al otro implica una acción violenta indirecta que desencadena un sentimiento de angustia a través del poder ejercido sobre el otro.

En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes reflexiona acerca de la espera²⁰, considerando el establecimiento de una relación agresiva en que paradójicamente la construcción de afecto se debe al acto de esperar. Quien realiza la espera depende de “una presencia que se divide y pone tiempo a su darse” (126). Entonces, si el objetivo parece ser que el deseo del que espera se agote, el impacto en el otro puede ser absolutamente aniquilador, como se aprecia más adelante, al interior de un parlamento del Dealer:

Pero cuanto más correcto es un vendedor, más perverso es el comprador; todo vendedor busca satisfacer un deseo que no conoce todavía, mientras que el comprador somete siempre su deseo a la satisfacción primera de poder rechazar lo que se le propone; así, pues, su deseo oculto es exaltado por el rechazo, y olvida su deseo por el placer que siente al humillar al vendedor. (152)

El Cliente obtiene placer al rechazar el ofrecimiento hecho por el Dealer, cuya satisfacción es imposibilitada debido a la avidez del Cliente por humillarlo y retenerlo en una espera ante la incertidumbre. Ayuda visualizar cómo se construye el movimiento de esta espera verbalizada: se trata de una avalancha de palabras que se extiende y que parece reducir la distancia comunicacional entre las figuras, distancia que incluso da la impresión de acortarse físicamente. ¿Hace cuánto que el Dealer está ahí esperando? La indeterminación se instala también en referencia a lo acontecido previamente a la situación de habla, es decir a un estado de espera muy posiblemente anterior, por lo que la sensación de angustia es enorme. La certeza que el Dealer parece tener acerca de las causas del encuentro hace pensar en lo cotidiano y lo frecuente que ha de ser efectivamente este tipo de situación para un vendedor que se mueve al margen de las reglas.

Tras haber abordado el Dealer al Cliente, la situación de habla que transcurre en la noche, en esa hora y lugar que no pueden ser definidos, es direccionada desde un *yo* a un *usted* en que se genera directamente un intercambio comunicacional. De esta forma se pone en juego la individualidad de cada quien en un enfrentamiento verbal que parece ser en sí mismo el verdadero objetivo: “Entonces, sepa usted que lo que más me repugna en el mundo, incluso más que la intención ilícita, más que la actividad ilícita misma, es la mirada del que presume que uno está lleno de intenciones ilícitas o acostumbrado a tenerlas” (148). En este

²⁰ Espera definida como “Tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos...” (*Fragmentos* 123).

fragmento se aprecia cómo el Cliente interpela a su interlocutor desde la rabia y lo ataca interpretando su comportamiento. El *usted* une al locutor –el Cliente– con su alocutario –el Dealer– situándolos en un mismo plano existencial, pero con cierta distancia; el *uno* contribuye a este sentido de unidad y también de universalidad, pues el uno integra tanto al yo como al *usted*. (*El Diálogo* 213).

El Cliente, en su condición de sujeto de enunciación, manifiesta entonces su opinión personal subordinándola al “usted”, expresando su voluntad de informar al Dealer, para enseguida incluirlo mediante la atribución de responsabilidad debido a la mirada que se ha vuelto un motivo recurrente. Anteriormente el Dealer aseguró haber interceptado la mirada del Cliente y que por esta razón se encontraron inevitablemente. El Cliente quiere dejar clara su molestia respecto a la sospecha del Dealer. Así, cada uno se construye en función de la mirada del otro. Por lo demás, constatamos que este componente de universalidad manifestada desde la confrontación supone una violencia inherente al contacto humano.

Desde el primer parlamento del Cliente se percibe la importancia del movimiento físico en este encuentro “fortuito”:

No camino por cierto lugar o a cierta hora; camino, a secas, yendo de un punto a otro, por asuntos privados que se tratan en esos puntos y no en el trayecto; no conozco ningún crepúsculo ni ninguna clase de deseos y quiero ignorar los accidentes de mi trayecto. Yo iba desde esa ventana iluminada, detrás de mí, allá arriba, hasta esa otra ventana iluminada, allá abajo, delante de mí, según una línea bien recta que pasa a través de usted porque usted está deliberadamente ubicado ahí. (145)

La recurrencia de términos vinculados al movimiento “camino”, “yendo”, “trayecto”, “iba” apuntan a un tránsito constante que resulta en un encuentro aparentemente inesperado e indeseado. Habría que preguntarse entonces por qué se habla de accidente, considerando que el Cliente responsabiliza al Dealer por haberse topado. Cuando posteriormente, el Dealer se refiere a aquella supuesta línea recta, desecha esta teoría del Cliente y argumenta que debido al instante en que se produce la mirada, el encuentro era inevitable:

la línea sobre la cual caminaba, por recta que fuera, se torció cuando me vio, y capté el momento preciso en que su camino se volvió curvo, y no curvo para alejarse de mí, sino curvo para acercarse a mí, de lo contrario nosotros nunca nos hubiéramos encontrado y de antemano se hubiera alejado de mí, porque usted

caminaba a la velocidad de quien se desplaza de un punto a otro y yo tranquila, casi inmóvilmente, con el andar de quien no va de un punto a otro sino de quien, en un sitio invariable, acecha al que pasa delante de él y espera a que modifique ligeramente su trayecto. (147)

El Dealer insiste en que el Cliente le haga saber lo que desea y este sostiene que no conoce ningún tipo de deseo para centrar el interés de la conversación hacia el *cómo* se han llegado a topar en el “aquí y ahora” que los convoca. Respecto a esto, se observa que Koltès ha instalado un tiempo que, aunque indeterminado, se aferra al momento presente. Para dos figuras que se van configurando en una suerte de oposición, pareciera justamente que el límite lo pone el presente, en tanto implica una certeza de que algo se está produciendo, por más que se ignore *qué*. Posibilita, además, el despliegue para la palabra del Cliente y el Dealer a partir de una conciencia de que *se está ahí*, frente a frente, y frente a una situación que ha surgido abruptamente y que debe ser resuelta:

EL CLIENTE: [...] Pero no, lo turbio del lugar y de la hora me hace olvidar que alguna vez pude haber tenido algún deseo del cual acordarme; no, no tengo ningún deseo, ya no tengo más que ofrecerle y va a tener que desviarse para que yo no tenga que hacerlo, salirse del eje que yo seguía, anularse, porque esa luz, arriba, en lo alto del edificio, a la que se acerca la oscuridad, continúa imperturbablemente brillando... (146)

El Cliente dice no tener deseo alguno y lo expresa como un impedimento para seguir en este intercambio, sin embargo, deja lugar al deseo hipotético y comienza así a instalar en sus parlamentos las consecuencias que habría en caso de existir y expresarlo: “Mi deseo, si existiera uno, al expresárselo quemaría su rostro, le haría retirar las manos con un grito y usted huiría en la oscuridad como un perro que corre tan rápido que no se le ve la cola” (*En la soledad* 146). Por su parte, el Dealer insiste en lo afectuoso de su movimiento hacia él, aunque nunca lo plantea de forma absoluta y sostiene que no está ahí para dar placer, “sino para colmar el abismo del deseo, llamar al deseo, obligar al deseo a tener un nombre, arrastrarlo por el piso...” (152).

¿Por qué esta necesidad de nombrar y definir, por lo tanto, al deseo? El lector/espectador debe formular su hipótesis respecto al objeto indefinido de transacción, pero lo esencial es justamente que no se dice, se busca no nombrarlo. El enfrentamiento verbal entre el Dealer y el Cliente, supeditado a una constante insistencia por saber cuál es

el deseo, si es que existe, puede vincularse a una necesidad urgente de poseer, encarnada en el Dealer. La presencia del motivo del deseo se configura como parte del engranaje comunicacional que se establece entre ambas figuras y la violencia de la palabra aumenta a medida que la incertidumbre es mayor, y sobre todo a medida que se van sucediendo los largos parlamentos.

Lenguaje y violencia

EL CLIENTE: [...] No existe noche sin luna que no parezca mediodía si usted se pasea por ahí, y ese mediodía bastante me demuestra que no es el azar de los ascensores el que lo puso aquí, sino una imprescriptible ley de gravedad que le es propia, que usted lleva, visible, sobre sus espaldas, como una mochila, y que lo ata a este momento, a este lugar desde donde usted evalúa suspirando la altura de los edificios. (145-146)

La insistencia del Cliente respecto a lo inevitable del encuentro, frente a lo inesperado del principio, muestra que se ha ido estableciendo un juego de fuerzas difícil de disolver. La hostilidad en la palabra crece y esta ausencia de deseo parece ser la verdadera amenaza que los condena a permanecer atacándose mediante la palabra, pero también defendiéndose. Según el Cliente, el Dealer por la simple condición de existir ya estaría destinado a deambular en este lugar provisorio para finalmente toparse con él. Cliente y Dealer se acercan, se alejan y el movimiento del habla en la escritura del discurso va mostrando el dinamismo de esta relación comunicativa que se construye a medida que pasa el tiempo y transcurre el habla.

La oposición que se desprende de esta confrontación verbal se articula desde la presentación de dos figuras a las cuales se les denomina en relación a su *función*. Si en la tradición clásica esta designación genérica era para los roles considerados menores, en el siglo XX, en la escritura contemporánea, “puede muy bien estar extendida al conjunto de los personajes propuestos” (*El personaje* 76). Ciertamente la calificación genérica no otorga en un primer momento una dimensión familiar como sí lo hace el nombre propio, sin embargo, no se puede dejar de lado la singularización que se produce respecto a las polaridades imaginarias con las que la misma denominación y la palabra juegan.

Los encadenamientos entre el Dealer y el Cliente ocurren, por lo tanto, al interior de un régimen enunciativo que prioriza el espacio para el habla. La palabra se individualiza y permite constituir a los personajes mediante sus puntos de vista inmediatamente cuestionados y relativizados entre sí. Lo curioso es que esto conduce a una calidad de personajes individualizados, pero al mismo tiempo alegóricos, en tanto se manifiesta una postura general de la humanidad. En cierto modo, el Cliente se comporta como defensor de una concepción de mundo, y es por esto, que debe ocurrir una confrontación con otro que manifieste su perspectiva:

EL CLIENTE: [...] Así, usted pretende que el mundo en que estamos usted y yo está sostenido en la punta del cuerno de un toro por obra de la providencia; ahora bien, yo sé que flota, apoyado sobre el lomo de tres ballenas; que no existe providencia ni equilibrio, sino el capricho de tres monstruos idiotas. Por lo tanto, nuestros mundos no son los mismos [...] (160)

Se evidencia una rivalidad en los argumentos, el Cliente se hace dueño de una suerte de verdad absoluta, niega el presupuesto del Dealer para afirmar la distancia que los separa. Sin embargo, más que un rechazo de ideas, se observa la expresión de sentimientos respecto a la vida en el mundo: la seguridad en la enunciación exhibe un tono violento, pero que va acompañado de una carga afectiva que se contiene.

EL DEALER: [...] Dos hombres que se cruzan no tienen otra opción más que golpearse con la violencia del enemigo o con la dulzura de la fraternidad. Y si al fin y al cabo eligen evocar en el desierto de esa hora lo que no está ahí, el pasado, lo soñado o lo que falta, es por no enfrentarse directamente a lo demasiado extraño. (161)

A propósito de la violencia verbal, que se alarga lo más posible, es pertinente la observación de Zizek en su reflexión sobre la violencia, acerca de la proximidad en la tortura, pues esta proximidad es inaceptable debido a un vínculo con el prójimo que no apunta tanto a la cercanía física, sino que remite más a una interacción que está “demasiado cerca”. El autor menciona que el sujeto torturado es, antes que un prójimo, un objeto “cuyo dolor es neutralizado, reducido a un factor con el que hay que vérselas como en un cálculo racional utilitario (el dolor es tolerable si se evita una cantidad de dolor mucho mayor)” (*Sobre la violencia* 61). Estas palabras hacen sentido al observar el acercamiento verbal tortuoso entre las figuras de *En la soledad* en que el movimiento es acompañado de una tensión creciente

y revela lo que el lector ha estado sospechando, la mención a la posibilidad de una violencia física.

Esta posibilidad de un acontecimiento cuerpo contra cuerpo se observa en un parlamento del Cliente en que retoma su opinión acerca de preferir la ley y la luz eléctrica, argumentando que en los elementos naturales “no hay paz ni derecho...no hay comercio en el comercio ilícito, solo hay amenaza y fuga y golpe sin objeto para vender y sin objeto para comprar y sin moneda válida...” Se advierte la desesperación que surge poco a poco, plagada de un miedo frente al otro: “y si usted me abordó es porque finalmente me quiere golpear y si le preguntara por qué quiere golpearme me respondería –lo sé– que es por una razón que ignora, que sin duda no es necesario que yo conozca” (150).

La amenaza física está entonces siempre presente y el miedo es el elemento que está incitando a golpear. De aquí que el Cliente declare que “hay que elegir ser el que ataca” (150). Le reprocha al Dealer el ocultar sus mercaderías, “como si no existieran y solo debieran ser adaptadas a la forma de un deseo”, al que, por lo demás, al no tener un nombre diría que no aceptaría. Increpar al otro es parte de la manipulación que está tensando la comunicación, dejando entrever una curiosidad impetuosa resentida por el Cliente, pero que va instalándose también en la figura del Dealer. Hay que tener presente que una amenaza verbal obliga al locutor que la declara a comportarse de determinada forma en caso de que el sujeto amenazado no satisfaga su propósito. El Cliente en este caso expresa un compromiso de intención dado que toma una postura de ataque frente a la posibilidad de que sea cada vez más real su desventaja frente a un eventual contacto físico. Asimismo, al declarar que no adoptará una actitud pasiva, provoca miedo en su interlocutor.

En este juego de intercambio ambiguo hay unas ganas de querer asir al otro. Cuando Roland Barthes se refiere a lo incognoscible²¹, comenta que la dificultad de conocer al otro se relaciona con una imposibilidad por conocer su deseo: conocer a alguien sería llegar a conocer su deseo. Lo contrario a conocerlo es entonces el sentir que no se logrará un

²¹Define lo incognoscible como: “Esfuerzos del sujeto amoroso por comprender y definir al ser amado “en sí”, como tipo caracterial, psicológico o neurótico, independientemente de los datos particulares de la relación amorosa” (*Fragmentos* 156).

conocimiento mutuo: “No puedo descifrarte porque no sé cómo me descifras” (156). Resulta que en el acto de querer definir al otro se produce un vuelco hacia sí mismo, el Dealer podría preguntarse: “¿Qué sucedería si decidiese definirte como una fuerza y no como una persona? ¿Y si me situase a mí mismo como otra fuerza frente a tu fuerza?” Ocurriría que: “mi otro se definiría solamente por el sufrimiento o el placer que me da” (157). Entonces, ¿quién complace a quién en el combate amoroso entre Dealer y Cliente?

Oposiciones y afecto: conflicto

Al no denominar a sus personajes con un nombre propio, Koltès utiliza una estrategia que deja al margen la dimensión más personal de sus figuras. Sin embargo, siguiendo a Jean-Pierre Ryngaert, el hecho de atribuir estas identidades genéricas busca menos “representar, bajo la forma de muestras ejemplares, la disparidad del mundo real, sino que tiene por función singularizar, en un minimalismo concreto, las diferentes polaridades imaginarias entre las que la palabra va, posteriormente, a repartirse, atravesar, contrastar, resaltar, según principios que son rítmicos, antes incluso de ser diegéticos” (76). Tratándose de un dealer, o sea de un vendedor, y del cliente, en tanto comprador, ambas categorías remiten a la transacción mediante un *carácter universal* de los elementos que comúnmente se reconocen en una operación de este tipo. Esta particularidad anclada en figuras que se oponen, pero a la vez se complementan, remite a una atmósfera en sí misma conformada por una universalización. Esta es bosquejada a través del sistema espacio-tiempo instaurado, en que la temporalidad adquiere cuerpo en paralelo al movimiento verbal entre el Dealer y el Cliente.

Dice el Dealer: yo tengo el lenguaje de aquel que no se da a conocer, el lenguaje de este territorio y de este tiempo en el que los hombres tiran de la correa y en el que los cerdos se golpean contra el cerco; contengo mi lengua como a un semental, por las riendas, para que no se lance sobre la yegua, porque si las soltara, si aflojara ligeramente la presión de mis dedos y la tracción de mis brazos, mis palabras me derribarían a mí mismo y saldrían despedidas hacia el horizonte con la violencia de un caballo árabe, que huele el desierto y ya no puede frenar. (149)

La isotopía²² del lenguaje se vuelve fundamental y apunta a una posesión: el Dealer dice tener el lenguaje, poseerlo y contenerlo. Se aprecian ciertos elementos que reaparecen más adelante, como la tensión entre el que ofrece y el que recibe que se manifiesta en esta imagen de las riendas que tensan al semental para evitar que se desboque, asociándose este impulso a un lenguaje voraz. La relación que establecen ambas figuras va adquiriendo la forma de un combate violento, verbal, que roza, sin embargo, la seducción y lo afectivo. El lenguaje debe comprenderse como el de un locutor en situación, dice Ubersfeld, un enunciado “supone una situación de enunciación o, más sencillamente, una situación de habla” (*El Diálogo* 63). Es justamente esta situación de habla que *En la soledad* se toma el espacio a partir del carácter enigmático de lo se está comunicando.

Si toda situación de habla implica una petición y en el teatro, las réplicas constituyen actos de habla, es el espectador/lector que, desde su posición de ignorancia relativa, da pie para buscar el origen de aquella. Ubersfeld enfatiza en que ninguno de los enunciados que emite un personaje teatral tiene sentido fuera de su enunciación, lo que supone que el sentido final en el drama está supeditado a la forma en que la enunciación ficcional se superpone a una situación escénica²³. Por lo demás, no se puede considerar en los actos de habla solo su intencionalidad, pues lo que se dice desborda lo que se quiere decir. De este modo, el teatro muestra el lenguaje en situación, es “concretamente perceptible”. Es interesante cómo en las escrituras contemporáneas el decir, y la forma de hacerlo es el foco central, mientras que el contenido del discurso queda en segundo plano respecto al lenguaje mismo. *En la soledad* se exhibe un trabajo de la palabra y de la estrategia discursiva que conforman el vínculo entre Dealer y Cliente. Los argumentos que cada uno va armando son fundamentales en la configuración de una rivalidad y reflejan un alto contenido poético en los parlamentos. En un momento, el Cliente retoma la reflexión acerca de la mirada y enuncia su arrepentimiento respecto al hecho mismo de haber mirado, explica la razón:

Mirar hacia el cielo me pone nostálgico y fijar la vista en el suelo me entristece: echar de menos algo y recordar que no lo tenemos son dos cosas igualmente abrumadoras. Entonces es necesario mirar bien hacia delante, a la altura de uno, cualquier sea el nivel donde el pie esté provisoriamente apoyado; por eso, cuando

²² Tema menor, definido por un sema (*El Diálogo* 112).

²³ Cfr. Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Col. *Teatrología*. Buenos Aires: 2004. p. 94.

caminaba por ahí donde caminaba hace un instante y donde ahora estoy parado, mi mirada tarde o temprano debía toparse con todo lo que estuviese detenido o en movimiento a la misma altura que yo, ahora bien, según la distancia y las leyes de la perspectiva, todo hombre y todo animal está provisoria y aproximadamente a la misma altura que yo. (150)

Se observa que nuevamente está presente la analogía hombre-animal, con lo que se expresa una violencia cotidiana, manifestando una animalización en las relaciones humanas y otorgando a la situación un carácter impulsivo e instintivo. De esta forma, se comprueba que la búsqueda por definir el deseo se enmarca dentro de un extenso intercambio en que la violencia del lenguaje parece querer llenar el espacio y la palabra a su vez, querer seguir indefinidamente. El miedo que verbaliza el Dealer se vincula a lo extraño del sufrimiento, al ser llevado a soportar un sufrimiento que no le es familiar. Si como apunta Ubersfeld, “lo dicho de la pasión es el producto de un decir indirecto” (*El Diálogo* 116) y esto da cuenta de un juego pasional, es muy acertado leer la petición del Dealer hacia el Cliente como un motor que pone en marcha un discurso que configura ahora una situación afectiva:

Entonces, se lo ruego, no se niegue a decirme el objeto de su fiebre, de su mirada puesta en mí, dígame la razón; como si le hablara a un árbol o de cara a la pared de una prisión, o en la soledad de un campo de algodón, por donde uno se pasea desnudo, de noche; dígamela incluso sin mirarme. (153)

Dealer y Cliente son oponentes debido al deseo indefinido, aparente amenaza en una sola dirección, pero es una situación que, sin embargo, se va volcando. El juego dramático comienza a constituirse en torno a dos movimientos: Dealer y Cliente quieren y buscan algo, un algo que manifiestan en el constante soltar y no soltar, en un acercarse y rechazarse. Ubersfeld se ha referido a los cruces de conflictos, entendiendo que los conflictos dramáticos se rigen por una ley general que es tener dos caras, una cara “afectiva”, cuyo objeto de deseo es un ser y una cara “objetiva, en la cual la apuesta es un fin político, un poder, o una idea” (32). En efecto, *En la soledad*, el lenguaje apunta a un poder ligado a la necesidad de afecto del otro:

EL CLIENTE: ¿Qué espera obtener de mí? Todo gesto que tomo por un golpe termina como una caricia; es inquietante ser acariciado cuando uno debería ser golpeado. (158)

El conflicto en apariencia venía expresándose como no-violento, pero en el fragmento anterior se cuestiona esta misma presentación afectiva. La violencia del lenguaje está en el querer disimular los objetivos y producir hostilidad con el uso de la palabra, arrinconando al otro. Esta situación posee ciertas semejanzas con el dúo amoroso, en que la dificultad que implica resistir en el tiempo se superpone al problema inicial del objeto de transacción desconocido. Sin embargo, el dúo amoroso se caracteriza por el equilibrio del diálogo alternado y por la repetición temática, pero también por la unidad del tema²⁴, diferencia notoria con la estructura de *En la soledad* que no presenta un intercambio simétrico y tampoco posee una clara clasificación temática.

Se tiene la impresión de que se busca llegar a un estado de equilibrio, pero este nunca se alcanza. La relación asimétrica entre Dealer y Cliente se genera en torno al placer, pero va desplegando una serie de sentidos implícitos. Barthes plantea respecto al *ocultamiento* la particularidad de ser deliberado en tanto “el sujeto amoroso se pregunta no si debe declarar al ser amado que lo ama [...], sino en qué medida debe ocultarle las “perturbaciones” (las turbulencias) de su pasión: sus deseos, sus desamparos, en suma, sus excesos...” (*Fragmentos* 196). El Dealer busca él mismo satisfacer su deseo, satisfaciendo al otro. El Cliente enfatiza “la casualidad” del ofrecimiento y enuncia que el Dealer no le ha preguntado si tiene con qué pagarle. Afirma que sus bolsillos están vacíos y le pregunta: “¿qué placer obtiene del riesgo de ser engañado?” (*En la soledad* 157) Enseguida el Cliente expresa una necesidad de integridad y considera la dulzura como impedimento, por eso la rechaza: “No vine a este lugar para encontrar la dulzura”. Termina este parlamento incitando al Dealer a enojarse argumentando que quedarán “más cerca de [sus] asuntos”.

Entonces, en lo que es, al fin y al cabo, una transacción de la palabra entre Dealer y Cliente, el Dealer oculta la razón por la que “vende”, y lo que en realidad está realizando es una petición; el Cliente por su lado no revela el deseo –deseo que no tiene– pero mantiene la comunicación. Por ende, mantiene el combate, verdadero combate verbal y amoroso,

²⁴ “La característica del dúo amoroso es suponer una relación simétrica dual en la que se intercambian el sujeto y el objeto, en la cual, entonces, cada uno es objeto (de amor) para el otro” (El Diálogo 28). Cfr. Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Col. *Teatrológia*. Buenos Aires: 2004. p. 29.

carcomido por la angustia. Nos preguntamos cuál será el objetivo de tan largo discurrir, si es que hay alguno, lo que nos conduce a pensar en la suerte de simbiosis Cliente-Dealer. Podemos imaginar que ambas figuras podrían parafrasear a Barthes y declarar: “Estoy preso en un doble discurso del que no puedo salir. Por un lado, me digo: ¿y si el otro, por alguna disposición de su propia estructura, tenía necesidad de mi insistencia?” (*Fragmentos* 197)

Directamente la figura del Dealer hace una propuesta y el Cliente la rechaza:

Por eso, le propongo, prudente, grave, tranquilamente, que me mire con amistad, porque los mejores negocios se hacen al abrigo de la familiaridad. No trato de engañarlo y no le pido nada que no quiera darme. La única camaradería con la que vale la pena comprometerse no implica actuar de cierta manera, sino no actuar; le propongo la inmovilidad, la paciencia infinita y la parcialidad ciega del amigo [...]

EL CLIENTE: Lo prefería retorcido antes que amigable. La amistad es más mezquina que la traición. Si hubiera existido un sentimiento que yo hubiera necesitado, se lo habría dicho, le habría preguntado el precio y lo habría adquirido. (161)

En este punto de la obra el encuentro violento subvierte el motivo inicial de la transacción, ligado a ese deseo desconocido que pide el Dealer, más bien entronca ahora con una necesidad de afecto que se expone nuevamente a través de una petición para el otro, pero parece haber en este gesto una desesperación desmesurada que trata de disimularse bajo la apariencia de una propuesta parsimoniosa y respetuosa. Zizek reflexiona acerca de la distancia que se establece con otro y precisa que en esta actitud radica también una actitud de comprensión con el otro, pues el conflicto va de la mano con la comunicación²⁵.

²⁵ En palabras de Zizek, el prójimo “es una cosa, un intruso traumático, alguien cuyo modo de vida diferente – o, más bien, modo de goce materializado en sus prácticas y rituales sociales– nos molesta, alguien que destruye el equilibrio de nuestra manera de vivir y que cuando se acerca demasiado puede provocar una reacción agresiva con vistas a desprenderse de él” (*Sobre la violencia* 76).

La soledad y el encuentro

Al analizar la distribución de los parlamentos y la manera en que esta se vincula con la mantención de la comunicación verbal entre ambas figuras, hay que tener presente que en el drama contemporáneo ha habido una tendencia a “encontrar placer en modos de intercambio no habituales” (*El Diálogo* 44), en que toman gran interés las estructuras monológicas. Efectivamente, se observa en la obra de Koltès una yuxtaposición de monólogos formalmente planteados como diálogo. Para Anne Ubersfeld, esta particularidad del drama contemporáneo implica una expansión de la escritura poética en que la crisis del diálogo desencadena una frecuencia de enunciados que no se responden. Precisamente, a propósito del habla solitaria, Ubersfeld acuña la noción de *cuasi-monólogo* para entender una forma de habla que implica un vínculo de proyección hacia un alocutario presente, del cual no se espera obligatoriamente una respuesta. Este vendría a ser una forma particular de soliloquio²⁶ que contiene una petición, explícita o no, que va dirigida a un interlocutor mudo.

En otras palabras, como señala Sarrazac, “el monólogo desmultiplicado de Koltès tiende hacia un nuevo dialogismo, hacia un dialogismo absoluto donde las posiciones de los interlocutores quedan siempre abiertas” (*Juegos de sueño* 117). Remite a una autonomía de las voces, incluyendo la del autor rapsoda que estaría llevando a cabo la confrontación dialógica, en que el monólogo se convierte en una palabra desarticulada, donde se devela la psique de aquellos que están solos con sus problemas y angustias²⁷. Así, Sarrazac plantea que en el drama koltésiano para que se pueda mantener un estado de confrontación, opera un desprendimiento del personaje respecto de sí mismo en el montaje de monólogos.

²⁶ De la definición de Patrice Pavis es pertinente que: “El soliloquio, aún más que el monólogo, remite a una situación en que el personaje medita acerca de su situación psicológica y moral...”. El soliloquio es entonces un tipo de monólogo que amplifica el aspecto psicológico del monólogo.

Por su parte, Anne Ubersfeld distingue el monólogo del soliloquio, en tanto este último “aparece como puro discurso autorreflexivo, aboliendo todo destinatario, aun imaginario, y limitando el rol del espectador, justamente, al de voyeur”. (*El Diálogo* 23). Respecto al monólogo, “el espectador es la instancia universal, real o postulada, delante de la cual la voz de la conciencia individual es invitada a explicarse.” (22) El punto en común entre diálogo, soliloquio y monólogo, considerando la direccionalidad por, sobre todo, sería la presencia o ausencia del destinatario (aunque sea imaginario).

²⁷ Cfr. Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013. p. 138.

Considerando que cada uno de los enunciados tiene sentido únicamente dentro del contexto, este otorga, por consiguiente, el sentido a cada enunciado de las figuras del Dealer y del Cliente. De tal forma que lo que “no se dice” sí se dice en un *decir implícito*. Por ejemplo, el Cliente en su segunda réplica afirma:

A mi negocio lo atiendo de día, en horarios habilitados, en comercios habilitados e iluminados con luz eléctrica. Tal vez sea puta, pero si lo soy, mi burdel no pertenece a este mundo; el mío se exhibe a la luz de la ley y cierra sus puertas en la noche, sellado por la ley e iluminado por la luz eléctrica... (147)

Y al retomar este tema más adelante parece responderse a sí mismo:

Así pues, no hacemos otra cosa que reproducir la relación común entre hombres y animales, en horarios y lugares ilícitos y tenebrosos que ni la ley ni la electricidad cercaron; y es por eso, por el odio a los animales y por el odio a los hombres, que prefiero la ley y la luz eléctrica, y tengo razón para creer que toda luz natural, todo aire sin filtrar y la temperatura de las estaciones no alterada hace azaroso al mundo... (150)

En el momento preciso de la enunciación se convoca a un detenimiento sobre cada palabra y sobre cada imagen, en que el pensamiento va y viene y se exterioriza como forma de afirmar la postura personal y de plantear la persistencia de una línea argumental. En efecto, el espectador es capaz de rastrearla e ir vislumbrando los distintos encuentros de la palabra en los discursos del Dealer y del Cliente. Desde nuestra perspectiva, Koltès realiza un montaje de monólogos en que las “tiradas individuales” dialogan entre sí y no en forma independiente: no se trata de una polifonía coral ni de monólogos por completo. Si bien, *En la soledad de los campos de algodón* no presenta interlocutores que no hablen y ambos – Dealer y Cliente– están presentes en escena, Koltès impregna el espacio dramático de *cuasi-monólogos* en el sentido de Ubersfeld, pues ciertos fragmentos no son respondidos y las figuras parecen hablar consigo mismas, aunque existe también una direccionalidad entre los parlamentos de cada locutor. Se aprecia bien cómo se responden a pesar de la extensión monológica de su discurso en los siguientes parlamentos:

EL CLIENTE: ¿Y si –**como hipótesis**– **yo admitiera** que había actuado con arrogancia –sin gusto– solo porque usted me rogó que lo hiciera cuando se acercó a mí con algún designio que todavía no adivino –porque no estoy dotado para adivinar– pero que sin embargo me retiene aquí todavía?

¿Si **–como hipótesis–** le dijera que lo que me retiene aquí es la incertidumbre acerca de sus designios y el interés que me despiertan? (158)

EL DEALER: [...] Entonces, **si como hipótesis me dijera** que por ahora está desprovisto de deseos que expresar, por fatiga u olvido, o por exceso de deseo que conduce al olvido, **como hipótesis** en respuesta **yo le diría** que no se fatigue de más y tome prestado el deseo de algún otro.²⁸

En el intercambio anteriormente citado, el lenguaje se adelanta a los posibles acontecimientos, plantea un futuro probable y se vuelve un mecanismo de defensa frente a la amenaza, pero también de ataque. “Se convoca al lenguaje para expresar el mundo” (*El Diálogo* 120), el énfasis está en lo que se dice, como apunta Ubersfeld, la función poética se centra en los elementos concretos del lenguaje. En este caso, los elementos no tienen lugar en un conjunto textual cerrado, lo hacen en una prosa poética en que el juego con el ritmo y la composición fragmentaria del diálogo remiten a lo poético presente en las tiradas del Dealer y el Cliente. Así, lo poético está destinado al lector/espectador, que percibe las disonancias y la construcción autónoma de ciertos fragmentos. Hay, en la intervención masiva de “lo poético”, una señal. Una señal, un modo de “despertar” que fuerza al espectador a “prestar atención” o, mejor, a volver su atención hacia lo que no es el mensaje evidente, a buscar el sentido del enigma, pero, sobre todo, a escuchar en la palabra otro mensaje²⁹.

En esta relación de oposición y a su vez, de complicidad, los parlamentos del Dealer y del Cliente conducen a una reflexión acerca de la mantención de comunicación en que la palabra está siendo el foco de atención. Por lo tanto, el fuerte contenido poético de los parlamentos lleva a una detención lírica. Esta convoca al placer poético de la expansión lírica, que toma lugar en paralelo a la creciente angustia entre las figuras frente a los largos intercambios con exceso de amor y exceso de violencia. Lo que se dice está entonces desviando los motivos de la violencia con el otro. Al estar funcionando una manipulación constante, el Dealer desvía la mirada de su situación de soledad que se puede extrapolar a la soledad del hombre en el mundo. El Dealer está llevando a cabo una petición de afecto, de amor del otro y la oculta bajo el ofrecimiento de un deseo:

²⁸ El énfasis es nuestro.

²⁹ Cfr. Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Col. *Teatrología*. Buenos Aires: 2004. p. 125.

EL DEALER: [...] Pero un buen vendedor trata de decir lo que el comprador quiere escuchar y para tratar de adivinarlo tiene que lamerlo un poco, para reconocerle el olor. El suyo no me fue familiar, en efecto, no salimos de la misma madre. Sin embargo, con el fin de poder acercarme a usted supuse que también, al igual que yo, usted había salido de una madre; supuse que su madre le había dado hermanos como a mí, un número incalculable, como un ataque de hipo después de una comilona y lo que nos acerca en todos los casos es la ausencia de una singularidad que nos caracterice a ambos. (160)

Esta manipulación y, por consiguiente, dependencia del sujeto manipulado se advierte en la frecuencia temática, en ciertas recurrencias que van también configurando un material rítmico, dado que opera una detención en el significante y en el movimiento verbal. Por ejemplo, en los siguientes fragmentos del Cliente nuevamente acerca de la mirada, hay una clara continuación temática en que la imagen enunciada en un primer momento cobra más fuerza tras ser retomada después de un largo pasaje, en su encuentro con el Dealer y el miedo ante la violencia:

EL CLIENTE: [...] La mirada se pasea, se posa y cree estar en terreno neutro y libre, como una abeja en un campo de flores, como el hocico de una vaca en el espacio cercado de una pradera.

[...] Somos una abeja que se posó sobre la flor equivocada. Somos el hocico de una vaca que quiso pastar del otro lado de la cerca electrificada; uno se calla o huye, se lamenta, espera, hace lo que puede, motivaciones insensatas, ilegalidad, tinieblas. (150)

Los términos e imágenes resuenan en el lector/espectador que se ha percatado de que han sido enunciados anteriormente. La mirada que se posa como la abeja en una flor, el hocico de una vaca en el cercado, todos estos elementos remiten a contactos, por lo tanto, a formas de acercamiento. Además, la personificación de la mirada sugiere una visualización de las acciones contadas y una serenidad que enseguida se revela no ser tal. La referencia a una equivocación confirma la idea de un encuentro por error de la mirada y la inclusión de ambas figuras mediante el “somos” contribuye a generar una complicidad en torno a esta situación en que Dealer y Cliente han terminado por acompañarse.

Así, la memoria funciona en el texto como mecanismo poético, es “continuación y recurrencia de elementos anteriores, pero también recuerdo (por efecto de rima y de eco) de

elementos fónicos; de ahí los efectos de reconocimiento, pero sobre todo un singular proceso de metaforización, análogo de *leit-motiv* musical, el retorno del mismo elemento que acerca dos momentos cuya carga afectiva y temática remite a una instancia anterior” (*El Diálogo* 125). El llamado a la concentración y memoria del espectador, a su percepción, se enriquece mediante este trabajo poético de la palabra, en ella se expresa la fuerza poética y adquiere materialidad el momento poético.

Una palabra poética entonces, pues declara, avanza, se repite, retrocede, con un ritmo que permite descubrir lentamente los contornos de las individualidades en juego. La importante presencia de lo poético, en esta obra de carácter prosaico, permite orientar entonces la reflexión hacia la construcción de una aparente espontaneidad. En efecto, Dealer y Cliente dialogan entre sí, pero hablando consigo mismos también. Esta particularidad de exteriorizar lo que se piensa para sí mismo, en compañía de un interlocutor, parece estar ligada al hablar sin pausa, sin dejar espacio para el silencio.

Es esta constante acción de hablar que construye finalmente la impresión de que el diálogo de monólogos es espontáneo, enunciado repentinamente y motivado por el temor de cada figura frente al peligro permanente que se ha ido abriendo camino. Sin embargo, se advierte un grado de racionalidad en sus discursos:

EL CLIENTE: [...] ¿Se intercambia una bolsa de arroz por una bolsa de arroz? No tiene nada para proponerme, por eso arroja sus sentimientos sobre el mostrador, como los malos comercios que le aplican rebajas a sus chucherías y después ya no es posible quejarse el producto.

[...] Nunca voy a querer esa familiaridad que –a escondidas– procura instaurar entre nosotros. No quise su mano sobre mi brazo, no quise su saco, no quiero el riesgo de ser confundido con usted. (162)

En los fragmentos anteriores, la figura del Cliente se expresa como portavoz de sus ideas y opiniones, transparentando una articulación pensada para el combate, en que se deja ver una postura a la defensiva, prácticamente cual batalla por turnos. La sensación de movimiento es en parte producida por este hablar hemorrágico, pero también por dejar el turno al otro. Es un combate que se va gestando a través de la organización dialógica que Koltès elabora. La organización y disposición racional y argumentativa del diálogo de los

parlamentos resulta en un dinamismo dramático que hace de la palabra un flujo extenso que avanza y rápidamente y se interrumpe.

EL CLIENTE: [...] Yo no quiero ni insultarlo, ni gustarle; no quiero ser ni bueno ni malo, ni golpear ni ser golpeado, ni seducir, ni que usted trate de seducirme. Quiero ser cero. Le temo a la cordialidad, no tengo vocación de parentela y le temo más a la violencia de la camaradería, que a la de los golpes. Seamos dos ceros bien redondos, impenetrables el uno para el otro, provisoriamente yuxtapuestos y que cada uno circule en su dirección. (163)

Frente a la voluntad de *ser cero* que expresa el Cliente, volviendo sobre su certeza en cuanto al azar del encuentro, el Dealer introduce la deuda como amenaza. Incluye, además, desde nuestro punto de vista, la amenaza para la palabra. Es “demasiado tarde” y hay una deuda que el Cliente ha de pagarle al Dealer. Puede estar queriendo decir que la palabra pronto va a llegar a su fin, en este sentido la jibarización de la palabra –que materializa el encuentro– es la reducción de la existencia misma de las figuras. La palabra y, por lo tanto, el encuentro, se van a disolver. Más adelante:

EL DEALER: Si quiere saber lo que desde el comienzo fue inscripto en su factura, y que tendrá que pagar antes de darme la espalda, le diré que es la espera, la paciencia y los cumplidos que el vendedor le hace al cliente; y la esperanza de vender, la esperanza, sobre todo, que ya convierte en deudor a todo hombre que se aproxima a otro con un pedido en la mirada. De toda promesa de venta se deduce la promesa de compra y el que rompe la promesa tiene que pagar una multa. (164)

Esta espera a la que el Dealer imperativamente se refiere como tiempo que le debe ser compensado, remite a la necesidad del otro, y se vincula a una soledad que es manifestada en la obra a través de la organización de la estructura dialógica, es decir, en la disposición e interacción de los parlamentos, pero que se oculta detrás de la violencia del lenguaje. Por lo demás, la soledad se desprende del desvío presente en el diálogo; el principal objetivo es distraer al otro con el lenguaje, distender el tiempo y así acercarse también. Es posible afirmar entonces que esta necesidad del otro, de su afecto y comunicación, es la razón que lleva a alargar la confrontación verbal y, por lo tanto, a alargar la instancia de soledad implícita. “En su aparente progresión, acción y lenguaje están sometidos a una dicotomía: el tiempo de la palabra y del relato es convertido constantemente en espacio. Un espacio que no tiene otra

vocación que la de separar para siempre a los antagonistas en el momento mismo, en el impulso en el que intentan reunirse.” (*Juegos de sueño* 125)

La suspensión del discurso se revela como mecanismo para ensanchar el tiempo y, por lo tanto, la confrontación verbal. La mantención de la violencia en la comunicación y de la comunicación misma apuntan hacia una inmovilidad, que ha sido referida en distintas ocasiones, como al inicio en que el Dealer se desplaza “lenta, tranquila, casi inmóvilmente, con el andar de quien no va de un punto a otro sino de quien, en un sitio invariable acecha al que pasa delante de él y espera a que se modifique ligeramente su trayecto” (147). Esta violenta mantención del contacto revela una voluntad de aniquilar al otro, destruyendo su palabra, reduciéndolo a la imposibilidad de hablar.

Para este objetivo se gana tiempo y se desvía la atención de lo que ha estado pasando desde la petición del Dealer. La conversación³⁰ entre Dealer y Cliente ha transcurrido hasta un punto crítico que se manifiesta por un aumento del tono irónico. Haciendo alusión a un enunciado anterior³¹ del Dealer, el Cliente toma el control de la situación más adelante y subvierte la amenaza que recaía sobre sí mismo: “Desconfíe del cliente: parece buscar una cosa, pero quiere otra, que el vendedor ni se imagina y que finalmente obtendrá” (166). Así, el combate *verbal* y *amoroso* se acelera hacia una resolución que quedará abierta. Las réplicas son cada vez más cortas, reflejando una progresiva desintegración de la argumentación y de este encuentro “azaroso”:

EL CLIENTE: No temo pelearme, pero les temo a las reglas que no conozco.

EL DEALER: No hay reglas; solo hay medios; solo hay armas.

EL CLIENTE: Trate de alcanzarme, no lo va a lograr; trate de herirme: cuando la sangre corra, bueno, va a ser de ambos lados e ineluctablemente la sangre nos unirá, como a dos indios que, alrededor del fuego, intercambian su sangre en medio de los animales salvajes. No hay amor, no hay amor. No, no podrá alcanzar nada que ya no haya sido alcanzado, porque un hombre muere primero, después

³⁰ En *Fragmentos de un discurso amoroso*, una conversación es definida como una declaración y “propensión del sujeto amoroso a conversar abundantemente, con una emoción contenida, con el ser amado acerca de su amor, de él, de sí mismo, de ellos: la declaración no versa sobre la confesión de amor, sino sobre la forma, infinitamente comentada, de la relación amorosa” (82).

³¹ “Desconfíe del vendedor: el vendedor al que se roba es más celoso que el dueño al que se saquea; desconfíe del vendedor: su discurso en apariencia es respetuoso y dulce, aparenta humildad, amor, solo en apariencia” (*En la soledad* 163).

busca su muerte y la encuentra finalmente por azar, en el trayecto azaroso de una luz a otra, y dice: entonces, era solo esto. (166)

Desde el punto de vista del Cliente, la muerte se presenta como una posibilidad que ha venido acompañándolos desde un principio. Parece expresar que la confrontación verbal va a resolverse físicamente, en tanto la sangre aparece como elemento unificador que concilia las diferencias. El tono de resignación y lamentación con que enuncia el Cliente hace pensar en el fracaso de la demanda de afecto por parte del Dealer. “No hay amor, no hay amor” (166), así como tampoco hay ya palabras: la situación de habla se centra en esta muerte del otro y del sí mismo en el momento preciso de la interpelación desafiante “trate de alcanzarme”. La última réplica queda sin respuesta y constituye el término del intercambio verbal:

EL DEALER: Por favor, en la confusión de la noche, ¿habrá dicho algo que desearía de mí, y yo no lo habré oído?

EL CLIENTE: No dije nada; no dije nada. Y usted, en la noche, en una oscuridad tan profunda que requiere demasiado tiempo para habituarse a ella, ¿me habrá ofrecido algo que yo no interpreté?

EL DEALER: Nada.

EL CLIENTE: Entonces, ¿qué arma? (166)

En un conflicto, como plantea Zizek, los adversarios exigen siempre más, nada “es suficiente para ellos, nunca se ven satisfechos. No saben cómo detenerse, no conocen límites. El deseo exige más, mucho más de lo que necesitan.” (*Sobre la violencia* 81). La rivalidad entre individuos solo puede ser superada poniendo límite a los propios deseos. Por ende, llegando a la reducción del habla se termina la confrontación, puesto que el deseo de contacto ha llegado en sí mismo a su término. La paradoja está en que esta aniquilación es mediante el habla misma, ya que la palabra aniquila y se aniquila a través de las voces del Cliente y del Dealer en este *deal*, se construye desde el intercambio verbal.

Si planteamos que el arma de este combate ha sido el lenguaje, a lo largo de estructura dialógica de la obra en pos de una libertad para explayarse, también ha sido el instrumento contra la soledad individual y la posibilidad de un encuentro “fortuito”. La representación de la palabra humana y de su violencia debido a una imperante necesidad de comunicación, dan cuenta de cómo Koltès da sentido a la estructura en que la *fuerza* del habla solitaria impregna

la temática en toda la obra. *En la soledad de los campos de algodón* se instala con una forma dramática particular que estalla en los relatos individuales en el marco de una búsqueda por compartir la palabra, en que la identidad no estática del Dealer y del Cliente da lugar a pensar que existen en función del otro y, por lo tanto, que tal vez no existen sin el otro.

CONCLUSIONES

A partir de la exposición de las consecuencias de la crisis del drama en la dramaturgia contemporánea, hemos podido distinguir las redefiniciones de las categorías dramáticas de acción, personaje, discurso dramático, espacio y tiempo, y rastrearlas en la dramaturgia de Bernard-Marie Koltès. Hemos tenido en cuenta las nuevas formas de composición sintomáticas del siglo XX en el análisis de su obra *En la soledad de los campos de algodón*, lo que nos ha permitido constatar la singularidad de la escritura de Koltès, tanto en el montaje de monólogos, como en las temáticas relacionadas a la tensión con el otro. Esta se refleja en el trabajo de la palabra como expresión del deseo y de la violencia, del roce constante en la comunicación.

Koltès se hace cargo en *En la soledad* de transmitir un lenguaje que nos queda impreso tras la primera lectura, un lenguaje poético y abrumador en que la violencia ha revelado ser inevitable en la confrontación entre el Dealer y el Cliente, más aún, se ha revelado como el motor mismo que mantiene la comunicación hasta el final. A partir del análisis de *En la soledad*, podemos comprobar la hipótesis inicial: la confrontación verbal avanza progresivamente con el objetivo de destruir al otro, manipulándolo en una oscilación constante entre rechazo y atracción. Tratándose de dos figuras dramáticas que se oponen y enfrentan sus intimidades, el ataque y la defensa están siempre presentes a lo largo de toda la obra. Diferentes tácticas son empleadas para no dejarse vencer, sin embargo, la necesidad del otro llama en este caso a una retención de la confrontación y posteriormente a la aniquilación de su palabra. El trabajo retórico, así como la disposición de los parlamentos en un combate de turnos, presentan en el discurso dramático una sucesión de opiniones y revelaciones que se van anticipando y desafiando. Dealer y Cliente tratan de imponer sus perspectivas y rechazar las del otro.

Debido a la denominación genérica de las figuras dramáticas, el flujo de la palabra que no se detiene –y busca no hacerlo– adquiere cierto grado de universalidad. La indeterminación misma del espacio-tiempo, del lugar y la hora, también contribuyen a crear la sensación de que este encuentro azaroso podría ocurrirle a cualquier persona en el mundo. Así, en el marco de la violencia verbal propia de las relaciones humanas, la relación entre

deseo y violencia se torna difícil de romper. Hemos visto cómo se presenta el comportamiento individual motivado por la necesidad del otro, de su rechazo, de su afecto y principalmente, de su presencia. La individualidad plasmada en los largos parlamentos, en sus perspectivas frente al mundo y en sus disimulos, nos han permitido constatar que existe en la violencia verbal entre el Dealer y el Cliente, un diálogo de la palabra y de la soledad. La soledad se habla, lo hace a través de los monólogos que dialogan, presentando argumentos y distracciones que hacen de la palabra el objetivo mismo de la confrontación. Se construye una relación comunicativa violenta y afectuosa.

Desde la instalación del encuentro entre Dealer y Cliente, por lo tanto, desde el inicio de la confrontación, operan estrategias para defenderse e imposibilitarse. Cada uno quiere demostrar que tiene razón, es por medio de la particularidad de sus lenguajes que se despliega lo que es finalmente una confrontación deseada, al interior de este espacio provisorio en *ningún lugar*. Cliente y Dealer, adversarios que se van aproximando afectuosa y violentamente, buscan reducirse recíprocamente, llevando al otro a su máximo estado de impotencia. De este modo, siendo la palabra misma una suerte de adversario, debe ser finalmente destruida; siendo además el objetivo mismo de la transacción, se busca mantenerla para así mantener al otro. Se configuran estrategias de distracción, que impiden percibir inmediatamente lo que en realidad se está buscando: estrategias dramáticas, poéticas y argumentativas que han demostrado constituir el *arma* para reducir al oponente. El lenguaje es entonces el motor en esta obra y, paradójicamente el motor de la reducción de la palabra misma.

Pensando en el funcionamiento de esta paradoja koltesiana, recordamos *La noche justo antes de los bosques*, en que se presenta un extenso monólogo en una única frase y se encadenan unas tras otras las palabras. En esta obra, la voz que habla se dirige a un otro que está ausente. El largo flujo verbal parece existir solamente en función de la escucha del otro, un otro que no está, pero a quien va dirigido el enunciado. Por lo demás, la musicalidad y la desenvoltura nos permiten reafirmar que la palabra es el motor. Estamos frente a una dinámica que hace resonar imágenes y palabras. Así sucede también en *En la soledad de los campos de algodón*, pues la palabra posibilita aprehender progresivamente los motivos que estructuran el discurso dramático y la forma en que se conjugan. Por ejemplo, el deseo se

articula en función de un movimiento que oscila entre violencia y acercamiento amoroso, sugerido una y otra vez mediante esa resonancia; la soledad y el encuentro constituyen también oposiciones y, sin embargo, confluyen en una expresión de interioridad. ¿Por qué Koltès hace de la paradoja una expresión de lo íntimo? El decir nos es transmitido como un eco que remite a su vez, a una no-totalidad de la palabra: no todo es dicho y lo dicho se desvanece paulatinamente. Finalmente, si el Dealer y el Cliente han dejado vislumbrar sutilmente sus verdaderos deseos y dificultades, mediante un largo diálogo de monólogos, podemos decir que sus respectivas soledades han querido encontrarse para enfrentarse en la oscuridad de la noche, en la libertad de la palabra y en el silencio quizás de los campos de algodón.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. *El placer del texto: seguido por lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de Francia pronunciada el 7 de enero de 1977*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1982.

---. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006.

Dubatti, Jorge y Taboada, Marta. "Apéndice crítico" en: *Koltès, Bernard-Marie. Teatro*. Buenos Aires: Colihue Teatro, 2008.

Koltès, Bernard-Marie. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Les éditions de minuit, 1986.

---. *En la soledad de los campos de algodón, en Teatro, trad. Jorge Dubatti y Marta Taborda*. Buenos Aires: Colihue Teatro, 2008.

---. *La noche justo antes de los bosques, en Teatro, trad. Jorge Dubatti y Marta Taborda*. Buenos Aires: Colihue Teatro, 2008.

---. *Roberto Zucco, en Teatro, trad. Jorge Dubatti y Marta Taborda*. Buenos Aires: Colihue Teatro, 2008.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós, 1983.

Ryngaert, Jean-Pierre. *Nuevos territorios del diálogo*. Paso de Gato. México: 2013.

Ryngaert, Jean-Pierre., Julie Sermon. *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. México: Paso de Gato, 2016.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato, 2011.

---. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013.

Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Col. *Teatrología*. Buenos Aires: 2004

---. (2003) *La revolución teatral del siglo XX y el habla solitaria*. En: *Acta poética* 24, pp. 9-26 <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/24-1/ubersfeld.pdf>.

Villegas, Juan. *La interpretación de la obra dramática*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile: 1971.

Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós. Buenos Aires: 2009.