



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Escuela de Postgrado

Departamento de Literatura

**La dramaturgia de Roland Schimmelpfennig: expresión de un nuevo realismo**

Tesis para optar al grado de Magister en Literatura

Juan Sebastián Contreras Escobar

Profesora Guía

Carolina Brncić Becker

SANTIAGO DE CHILE

2021

## **Agradecimientos**

Quisiera dedicar unas palabras a todas las personas que me acompañaron en este proceso, el cual fue mucho más que solo una escritura de tesis. Cuando me diagnosticaron cáncer de tiroides a finales del 2019, mi vida se paralizó por algunas semanas y llegué a pensar que había cosas que no sería capaz de completar. Le agradezco infinitamente a mi mamá y mi hermano por su paciencia con los bajones anímicos que tuve, a mis amigos por haberme apoyado en ese momento tan impactante, sobre todo a Josué y Rebeca, quienes me acogieron como uno más y se preocuparon de levantarme en los días más grises. No quisiera dejar fuera a nadie de estos agradecimientos, así que sepan que les quiero mucho Christian, Alexis, Francisco, Felipe, Belén, Rosario, Matías y Rodrigo. Sin todo el apoyo y comprensión brindados por las personas que están cerca mío, las páginas que componen esta tesis no habrían sido posibles. Muchas gracias.

Agradezco especialmente el apoyo brindado por mi profesora guía Carolina Brncić, cuyas correcciones y comentarios resultaron muy valiosas en el proceso de escritura de esta tesis. También menciono la preocupación y paciencia que tuvo y ha tenido conmigo todos estos años de formación, especialmente en estos meses tan tortuosos.

Finalmente, agradezco a CONICYT-ANID por el financiamiento otorgado a través de la Beca de Magíster Nacional 2019, haciendo posible continuar mis estudios y esta investigación.

## Índice

Agradecimientos .....	1
Índice.....	2
Introducción.....	3
I. Roland Schimmelpfennig en el debate sobre el realismo .....	10
I.1 ¿Qué es el realismo?: conformación de un paradigma de representación .....	11
I.2 El arte en el pensamiento de Marx y Engels: apuntes sobre una estética del reflejo .....	21
I.3 La estética marxista de Lukács y Brecht: ¿se trata del realismo o de la realidad?.....	24
I.3.1 Lukács y la estética del reflejo .....	25
I.3.2 Brecht: ‘sobre el carácter formalista de la teoría del realismo’ .....	34
I.4 Realismo del rodeo: <i>afinidades</i> brechtianas.....	47
II. ¿Ha vuelto el realismo?: La dramaturgia narrativa de Roland Schimmelpfennig .....	57
II.1 <i>Peggy Pickit ve el rostro de Dios</i> : el tiempo es una fuerza incontrarrestable.....	68
II.1.2 Análisis estructuración de la pieza .....	71
II.1.3. El discurso dramático.....	74
II.1.4 Tensiones entre el discurso dramático y la acción: establecimiento de una situación estática.....	81
II.1.5 Recursos parabólicos: la retórica de la solidaridad .....	90
II.2 <i>El dragón de Oro</i> : vivir aislado en una colmena .....	94
II.2.1 Análisis de la estructura: ¿Cómo está compuesta la obra? .....	99
II.2.2 Personaje y discurso dramático .....	113
II.2.3 Elementos alegóricos al interior de la obra.....	123
II.3 <i>El gran fuego</i> : La catástrofe inunda el cuento infantil .....	130
II.3.1 Análisis de la estructura: la instancia narrativa.....	132
II.3.2 Configuración de la fábula: ¿qué historia se nos cuenta? .....	136
III. Las características del nuevo realismo en el siglo XXI.....	148
Bibliografía.....	156

## **Introducción**

La dramaturgia contemporánea alemana nos ofrece propuestas escriturales diversas, siendo Roland Schimmelpfennig una de sus figuras que más importantes, junto a otras autoras como Dea Loher y Felicia Zoller y escritores anteriores como Peter Handke y Botho Strauss. En este sentido, el panorama de la escena alemana y europea de los últimos treinta o cuarenta años se caracteriza por la proliferación de escrituras teatrales que continúan exacerbando una lógica compositiva alternativa respecto al drama moderno tradicional. Las rupturas que el siglo XX ejecutó en la forma dramática siguen abiertas, por lo que las obras contemporáneas abandonan la acción y el movimiento proyectivo de su estructura, privilegiando el establecimiento de una situación de corte estático-dinámico. En esta lógica, la unidad dramática del cuadro es preponderante, por cuanto ralentiza el movimiento y ritmo de la pieza, a partir del montaje de diferentes fragmentos que potencian la simultaneidad antes que la progresión rítmica. Intrínsecamente relacionado con el punto anterior, el discurso dramático ya no se materializa como diálogo, sino que se abre a nuevas formas como la conversación y el monólogo narrativo-descriptivo. Ya que no puede ser de otro modo, esto incide en la constitución del personaje dramático, la que también se ve modificada. El estatismo de la pieza y el repliegue del diálogo fomentan una pasividad y postura más bien reflexiva en la figura dramática, astillamiento que además se traduce en una pérdida de su caracterización y complejidad psicológica.

Esta conceptualización general encuentra una expresión y materialización particular en las obras de Schimmelpfennig, pues observamos que las tres obras aquí analizadas utilizan el cuadro, por lo que la construcción dramática descansa en el montaje de estos mismos, y la situación dramática se nos presenta como una especie de collage o caleidoscopio de perspectivas y momentos. La hibridación del discurso dramático es probablemente la marca más significativa de su teatro, sobre todo al considerar que se le ha dado la denominación de 'teatro narrativo'. En sus obras la palabra se desliga del diálogo y la acción, para así adentrarse de lleno en la descripción y narración a través del diálogo narrativo, coralidad y monólogo. A la luz del análisis, veremos que la figura dramática del personaje va siendo presa de una creciente impersonalización, deviniendo una silueta y/o voz narrativa. Un aspecto importante que cabe agregar a este panorama, tiene relación con el análisis e interpretación de los diferentes recursos alegóricos y meta ficcionales incluidos por el autor

en cada una de sus obras. Además de reforzar la ruptura de la estructura orgánica del drama, el acercamiento a esta dimensión es clave al momento de tratar de dilucidar el diálogo que las obras plantean con su contexto.

Deteniéndonos brevemente en la biografía del autor, cabe señalar que este nació en 1967 en Gotinga, una localidad de Alemania Occidental. Por varios años se desempeñó como periodista en Estambul, Turquía, para luego estudiar dirección teatral en “Otto Falckenberg School of the Performing Arts”, cuestión que le permitió trabajar en el Teatro de Cámara de Munich (Munich Kammerspiele).

Su trayectoria escritural contempla cerca de cuarenta obras de teatro, las cuales pasaremos a apuntar a fin de ilustrar su prolífica producción dramática: *La eterna María* (1996), *No hay trabajo para la mujer joven con vestido de primavera* (1996), *El doble* (1997), *Ipanema* (1998), *De las ciudades a los bosques, de los bosques a las ciudades* (1998), *Pescado para pescado* (1999), *Érase una vez en mayo* (2000), *M.E.Z. Monólogo para mujer* (2000), *Noche árabe* (2001), *Push up 1-3* (2001), *Antes/Después* (2002), *Alicia en el país de las maravillas* (2003), *La cara en el espejo* (2003), *Por un mundo mejor* (2003), *Canto Minor*<sup>1</sup> (2004), *La mujer de antes* (2004), *Ambrosia. Drama satírico* (2005), *Oferta y demanda* (2005), *En la calle Greifswalder* (2006), *Tiempo corporal según Don DeLillo* (2006), *Fin y Principio (Trilogía de los animales III)* (2006), *Visita en casa del padre (Trilogía de los animales I)* (2007), *El reino de los animales (Trilogía de los animales II)* (2007), *Start up* (2007), *Calypso* (2008), *Aquí y ahora* (2008), *Idomeneo* (2008), *Peggy Pickit ve el rostro de Dios* (2009), *El dragón de Oro* (2009), *El álbum blanco* (2010), *La undécima canción* (2010), *Los cuatro puntos cardinales* (2011), *Si, entonces: qué hacemos, cómo y por qué* (2011), *El niño que vuela* (2012), *Encendido y apagado* (2013), *Aquí estoy* (2013), *Solsticio de invierno* (2013), *Spam* (2014), *El gran fuego* (2018) y *La última función* (2020). A estas treinta y siete obras, cabe agregar la publicación de su primera novela *Una clara y gélida mañana de enero a principios del siglo XXI*, en el año 2018.

---

<sup>1</sup> Un dato interesante que nos habla de los alcances globales de su dramaturgia, es considerar que el estreno de esta pieza fue en el Teatro Nacional de Chile, presentándose en los Días Teatrales de Mülheim bajo dirección de Raúl Osorio.

Vale considerar que muchas de sus obras dramáticas nunca fueron publicadas como libros, cuestión significativa, en tanto el propio Schimmelpfennig reconoce que en el contexto teatral alemán es difícil la sobrevivencia de los textos dramáticos frente a sus puestas en escena. En dicho sentido, es importante señalar que prácticamente no existen trabajos académicos sobre su obra, salvo el par de artículos que integraremos en nuestra discusión y análisis. No deja de ser llamativo que pese a ser un autor ampliamente montado en el mundo, la crítica académica casi no ha dado cuenta de su dramaturgia, pues más allá de reseñas centradas en alguna puesta en escena específica, no existe como tal una discusión especializada centrada en su obra. Cuestiones que implican un desafío y a la vez justifican la existencia de esta investigación, puesto que esta tesis intenta contribuir a visibilizar una producción dramático teatral que se ha convertido en un referente mundial (incluido Chile), pero que a la vez es prácticamente desconocida incluso en ámbitos y círculos especializados. Su notable presencia en los escenarios de Europa, Estados Unidos, Latinoamérica y Asia, no se corresponde con la escasa lectura y estudio que sus obras han recibido.

Este carácter algo cosmopolita de su teatro, se relaciona con la dimensión temática de su obra y se conecta también con su propia biografía. Alusiones a Santiago de Chile, Buenos Aires y África irrumpen constantemente en sus obras, pues el autor tiene una cercanía y preocupación por el tercer mundo en su conjunto. Esta sensibilidad respecto a ciertos problemas locales, puede verse influida por el hecho de que se encuentre casado con la actriz cubana Adriana Jacome, cuestión que además le permite comunicarse fluidamente en español, habiendo entablado importantes vínculos teatrales en España, Argentina y Centroamérica.

A diferencia de los otros nombres y figuras del teatro alemán que apuntamos, Schimmelpfennig tiene una presencia masiva en medios de comunicación de diversa índole. No es reacio a participar en espacios de discusión que exceden lo tradicional, como redes sociales y YouTube, plataformas donde podemos encontrar diferentes conferencias, conversatorios y entrevistas donde ha participado. Incluso durante 2020 su figura cobró bastante relevancia en la discusión sobre el lugar del teatro y la pandemia del covid-19, a partir de la publicación del texto *La función no puede continuar*, donde Schimmelpfennig reflexiona sobre el cierre de los teatros durante el confinamiento. Un artículo-ensayo periodístico que dio luz verde a diferentes colectivos teatrales que transformaron este

monólogo en *La última función*, la cual se encuentra disponible para ver en diversas plataformas virtuales.

Ahora bien, adentrándonos en los fundamentos teóricos que guían nuestra investigación, vale señalar que estos se componen fundamentalmente de tres lineamientos: 1. realismo, 2. rapsodización y 3. narratología, donde los últimos dos nos proporcionan categorías y herramientas de análisis para las obras seleccionadas. Al afirmar la existencia de un nuevo realismo en el teatro contemporáneo, es ineludible y necesario que primero nos detengamos a discutir sobre el problema del realismo al interior de la literatura, el arte y específicamente el teatro.

Es por ello que recogemos la reflexión de Jakobson respecto al realismo artístico (1970)<sup>2</sup>, proporcionándonos un marco general que nos permite caracterizar el realismo como una noción inestable en cuanto a su definición, pues diferentes movimientos literarios declararon tener una intención por acceder y dar cuenta de la realidad. En esta línea, un eslabón clave en la discusión es el propio paradigma del realismo decimonónico que tuvo lugar en siglo XIX. Auerbach (1996) y Bollenbeck (1993) caracterizan el momento histórico donde surge la narrativa de autores como Stendhal, Balzac y Flaubert, además de presentarnos algunos rasgos generales de su técnica literaria. En lo que corresponde al drama realista, Styan (2002) nos permite ver la importancia que tuvo la figura de Zola en el proceso de ruptura y superación del teatro romántico y la pieza-bien-hecha. Por su parte, Brustein (1970) caracteriza este movimiento como una rebelión realista, destacando los aportes de Chejov e Ibsen a la construcción de un drama que se relaciona críticamente con sus circunstancias históricas. Con ese marco histórico en mente, procedemos a instalar la discusión del realismo en el territorio de la estética marxista, específicamente desde la sistematización realizada por Lunn (1986), conceptualización desde donde accedemos a las premisas básicas del marxismo respecto al arte. Una base sobre la que instalamos la contraposición teórica entre Lukács (1966, 1977) y Brecht (1963, 1970, 1980, 2003) a partir del diagnóstico que cada uno de ellos tiene sobre las técnicas del arte vanguardista y su relación con el problema del realismo. Este es un punto neurálgico del trabajo de tesis, pues mientras la perspectiva de Lukács identifica

---

<sup>2</sup> Las fechas consignadas entre paréntesis se corresponden con las ediciones de los textos citados en este trabajo, por lo que no necesariamente coinciden con su publicación original.

el realismo exclusivamente en relación a la novela burguesa del siglo XIX, Bertolt Brecht acusa que el filósofo húngaro es preso de su propio formalismo. En la óptica del dramaturgo, los contextos sociales cambian, por lo que se requiere formas artísticas nuevas que sean pertinentes. La experimentación formal es bienvenida: el realismo no puede ser reducido a un solo paradigma compositivo. Una idea que resulta fundamental para la existencia de un *nuevo realismo* en el teatro contemporáneo, cuyo principal teórico es Jean-Pierre Sarrazac (2011), quien plantea la existencia de un *realismo del rodeo* que recoge la lógica experimental profunda que se encuentra en la base de la estética brechtiana (más allá del propio teatro épico).

La tesis del realismo del rodeo es una idea que se desprende de la teorización de Jean-Pierre Sarrazac respecto a la rapsodización del drama contemporáneo. En la transición a este marco conceptual, cabe señalar que este núcleo de investigación está conformado por el *Institut de Recherche en Etudes Théâtrales*, Université Sorbonne Nouvelle, donde cabe considerar las aportaciones del propio J.P. Sarrazac (2011, 2013, 2017), J. P. Ryngaert (2013, 2016), J. Sermon (2013), J. Danan (2013), M. Mégevand (2013), M. Losco (2013), H. Kuntz (2013), C. Hersant (2013), C. Naugrette (2013), L.Gaudé (2013), D. Lescot (2013) y J.L. Rivière (2013). En su conjunto, esta orientación teórica se constituye como una importante herramienta de análisis al momento de analizar nuestras obras, por cuanto los trabajos de estos autores se han abocado al estudio de la dramaturgia francesa y alemana de los últimos treinta o cuarenta años. En un importante ejercicio de abstracción, han logrado describir las diferentes modulaciones que adquieren la crisis de la fábula, personaje, discurso y espacio dramático al interior del teatro contemporáneo. La pulsión rapsódica a la que hace referencia Sarrazac, se constituye como una fuerza o impulso escritural que le ha permitido al drama mudar sus vestiduras e ir más allá del bello animal aristotélico, para así alejarse del estatuto mimético tradicional asociado al género: “Por esto debemos entender: el ensamblaje-desensamblaje, la composición-descomposición de modos de enunciación diferentes, de formas diferentes, incluso vestigios de géneros diferentes” (Sarrazac *Juego* 25).

Sin embargo, este alejamiento de la construcción dramática tradicional no implica que el teatro renuncie a la intención de ‘dar cuenta’ de la realidad, sino que busca constantemente nuevas formas a través de las cuales aludir a esta. El realismo del rodeo nos dice Sarrazac

(2011), no termina de agotarse en la imitación de la realidad, sino que se ofrece como un camino de exploración y cuestionamiento, donde la situación dramática que es puesta frente a nuestros ojos va siendo constantemente desnaturalizada y desfigurada por diferentes estrategias de rodeo y distanciamiento.

Al momento de fundamentar sus ideas, no es extraño que los autores de esta perspectiva teórica ilustren o ejemplifiquen sus puntos o conceptos recurriendo a alguna obra de Schimmelpfennig, pero sin ocuparse de manera exhaustiva en esta ni en el resto de su producción escritural. En ese sentido, uno de los pocos trabajos abocados a su dramaturgia fue desarrollado por K. Hausbei (2017), miembro de este grupo de estudios que analiza la relación entre narratividad y espacialidad en su obra.

En el tercer punto, la perspectiva que representan los estudios narratológicos en el teatro es una corriente de estudio que se viene desarrollando desde fines de la década del 80. En el marco de nuestra investigación, recogemos la reflexión de Richardson (2001), Jahn (2001), Gruber (2010) y Lorek-Jezińzk (2017), a partir de cuyos trabajos podemos ver cómo la hibridación genérica entre drama y narrativa se remonta a los orígenes mismos del género en la tragedia griega. En dicho sentido, la dicotomía entre *mimesis/diégesis* es problematizada, en tanto ambas se constituyen como estrategias diferentes de contar una historia mas no se excluyen entre sí. A partir del desarrollo y aplicación de la narratología al teatro, observamos que la hibridación entre drama y narrativa no es un fenómeno exclusivo del siglo XXI, sino que de larga data en la historia del teatro. Por tales motivos, Jahn y Richardson se detienen en las características que puede adquirir una determinada voz narrativa al interior del drama, mientras que Gruber y Lorek-Jezińzk insisten sobre todo en el efecto de distanciamiento que estas estrategias narrativas pueden generar en el público contemporáneo, al mismo tiempo que estimulan la imaginación de la audiencia.

Los enfoques teóricos recién descritos se constituyen como el marco conceptual que rodea nuestra investigación, donde el primero de ellos se constituye como el ámbito, problema o discusión general del que se hace cargo esta tesis: la existencia de un nuevo realismo en el drama. Para llevar a cabo tal cometido, integramos dos perspectivas teóricas complementarias al momento de analizar las obras: la rapsodización y la narratología teatral, cuyo trabajo de descripción sobre el drama contemporáneo nos ofrece diferentes

herramientas y categorías desde donde leer estos textos. Vale recalcar que las obras no están al servicio de una determinada teoría o concepto, por lo que estas categorías van a ser integradas solo en la medida que el análisis de nuestro corpus lo requiera, examinación que hemos organizado en tres de los cuatro apartados del segundo capítulo: “II.1. *Peggy Pickit ve el rostro de Dios*: el tiempo es una fuerza incontrarrestable”, “II.2. *El dragón de Oro*: vivir aislado en una colmena” y “II.3. *El gran fuego*: La catástrofe inunda el cuento infantil”.

Finalmente, en las conclusiones “III. Las características del nuevo realismo en el siglo XXI” recogemos los aspectos nucleares de nuestro análisis, vistos desde la poética dramatúrgica de Schimmelpfennig y vinculándolos expresamente con la discusión en torno a (un nuevo) realismo.

## I. Roland Schimmelpfennig en el debate sobre el realismo

La dramaturgia de Roland Schimmelpfennig constituye una de las voces más importantes y representativas del drama contemporáneo a partir de una trayectoria escritural que se ha desarrollado casi con integridad en pleno siglo XXI. Su obra ha permeado no solo el contexto europeo en general, sino que también ha sido montada en diferentes regiones del mundo, entre ellas Latinoamérica, llegando incluso a recibir encargos desde Japón<sup>3</sup>. Schimmelpfennig es un autor que reivindica la ficción, entendiendo que el teatro constituye “una forma de *espejo* del mundo, y la escritura para el teatro una posibilidad de comunicar, *una comunicación entre la escena y el público*: el escritor habla a través de su texto con vosotros ahí afuera, el <<público>>” (Batlle y Schimmelpfennig; énfasis mío). El dramaturgo caracteriza el teatro como un espacio de comunicación entre autor y público, el cual constituiría un espejo de la *realidad*, metáfora cuyas resonancias nos remontan a Henri Beyle y la *áspera verdad* que nos ofrece *Rojo y Negro*, donde Stendhal definiese la relación entre la literatura y la realidad desde el reflejo:

Una novela es un espejo que paseamos por una carretera. Ora refleja a nuestros ojos el azul de los cielos, ora el fango de los cenagales del camino. ¡Y el hombre que lleva el espejo en su banasta será acusado por vosotros de inmoral! ¡Su espejo muestra el fango y vosotros acusáis al espejo! Acusad mejor a la carretera donde está el cenagal, y más todavía al inspector de las carreteras que deja que el agua se corrompa y se forme el cenagal (Stendhal 316-317).

Si bien la afirmación stendhaliana se circunscribe al desarrollo de la novela en el siglo XIX, el propio Schimmelpfennig se ha referido al quehacer teatral exitoso (y significativo) en términos afines: “El diálogo es el núcleo del teatro y el diálogo es el núcleo de toda sociedad civilizada, pacífica. Una función teatral exitosa *refleja a nuestra sociedad* y, a menudo – no forzosamente pero sí a menudo –, ocurre en el teatro un diálogo entre diferentes capas de esa sociedad” (Schimmelpfennig *Sí y No* 792; énfasis mío). Ya sea entendido como un reflejo o un diálogo complejo, Schimmelpfennig no duda en establecer un fuerte vínculo entre el teatro y la realidad, cuestión que nos instala a propósito de un *nuevo realismo* en el drama contemporáneo. Sin embargo, responder esta interrogante requiere hacernos cargo de uno de los debates centrales de la crítica literaria del siglo XX, el cual está dado por el problema del

---

<sup>3</sup> La pieza en cuestión lleva por nombre *An und aus*, siendo estrenada el 4 de junio del 2013 en el New National Theatre de Tokio, a partir de la traducción al japonés de Otsuka Sunao y la dirección de Miyaka Keiko.

realismo en la literatura. Solo de esta forma podremos tratar de entender la pertinencia de esta inquietud, pues, así como nos planteamos una (supuesta) vuelta del realismo, es también válido preguntarnos ¿Qué es el realismo? ¿Cuándo se fue? y, sobre todo, ¿Cómo es este nuevo realismo y por qué *ahora* está retornando?

### **I.1 ¿Qué es el realismo?: conformación de un paradigma de representación**

El realismo se constituye como una noción de amplio debate en el ámbito de los estudios literarios pues trae consigo una profusa discusión sobre el término y su definición. Una muestra del carácter transversal del problema es por ejemplo la pregunta que ya en 1921 Roman Jakobson se hacía en un breve ensayo *Sobre el realismo artístico*, “¿Qué es el realismo para el teórico del arte?” (Jakobson 71), a la que respondía provisoriamente: “Es una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud. Declaramos realistas las obras que nos parece verosímiles, fieles a la realidad” (71-72). Asimismo, criticando el tratamiento ambiguo sobre el término ‘realismo’, Jakobson señala que esta definición se cierne sobre dos significaciones diferentes, cuestión en la que radica en parte la ambigüedad del concepto:

1. Se trata de una aspiración, de una tendencia, es decir que se llama realista a la obra propuesta como verosímil por el autor (Significación A).
2. Se llama realista a la obra que es percibida como verosímil por quien la juzga (Significación B) (72).

En el primer caso, es el autor quien le otorga el valor realista a su obra, mientras que en el segundo esta responsabilidad parece depositarse en el criterio e impresión del receptor, atribuyéndole en ambos casos un valor objetivo y auténtico al punto de vista individual. Jakobson señala que movimientos artísticos y literarios tan diferentes entre sí como el romanticismo, el futurismo y el expresionismo, “afirmaron con insistencia que la fidelidad a la realidad, el máximo de verosimilitud, en una palabra: el realismo, era el principio fundamental de su programa estético” (72). Afirmación que en el siglo XIX dio nombre a la corriente artística hasta hoy conocida como Realismo, la cual ha sido considerada “como la realización perfecta de la tendencia en cuestión; para estimar el grado de realismo de las escuelas anteriores y posteriores se las compara con el realismo del siglo XIX” (72). Esta escuela literaria se introduce como una tercera significación en torno al concepto (Significación C), la cual eleva normativamente sus rasgos artísticos característicos, por lo

que las obras más verosímiles, serían las obras realistas del siglo XIX. En su análisis de la idea de verosimilitud, Jakobson da cuenta de esta como un horizonte móvil que funciona bajo la premisa e intención de intentar configurar una imagen artística que logre “llegar a tener la ilusión de una fidelidad objetiva y absoluta a la realidad” (72). Sin embargo, esta posee un carácter convencional que funciona dentro de los marcos de una tradición propia del arte figurativo.

¿Se puede decir que tal metáfora o metonimia es objetivamente más realista que otra? Aún en pintura el realismo es convencional, o sea figurativo. Los métodos de proyección del espacio de tres dimensiones sobre la superficie, el color, la abstracción, la simplificación del objeto reproducido, la elección de los rasgos representados, todo eso es convencional (...) El carácter convencional, tradicional de la presentación pictórica determina en gran medida el acto mismo de la percepción visual. A medida que se acumulan las tradiciones, la imagen pictórica se convierte en un ideograma, en una fórmula que vinculamos inmediatamente al objeto siguiendo una asociación por contigüidad” (72-73).

Al volverse un ideograma, la imagen representacional adquiere un carácter cuasi universal que no remite al cuestionamiento ni la detención en esta misma. Para Jakobson, el artista innovador debe ser capaz de deformar el ideograma, es decir, construir una representación del objeto que ponga sus ojos en “aquello que ayer no se veía, debe imponer a la percepción una *forma* nueva” (73; énfasis mío). Aquello que el crítico denomina ‘deformación de ideogramas’, responde al carácter móvil de toda forma artística, así como de la propia idea de verosimilitud que estas traen consigo: “Así es como Kramskoi, uno de los fundadores de la escuela llamada realista en la pintura, cuenta en sus memorias cómo trató de deformar al máximo la composición académica, y este ‘desorden’ está motivado por un acercamiento a la realidad” (73). A partir de esta discusión, Jakobson repara en la relatividad del denominado ‘realismo’ en el arte, en tanto dicha noción se moviliza entre las diferentes significaciones mencionadas, y en virtud de ello, se pueden considerar estas ‘deformaciones’ desde una perspectiva positiva o negativa, en relación al pretendido acercamiento a la realidad. El realismo comprende entonces una noción ambigua que no puede ser designada de manera unívoca, pues en ella confluyen diferentes significaciones

Como señala Jakobson, el realismo ha tendido a ser identificado como un estilo literario específico (Significación C) del siglo XIX, y se asocia sobre todo a los nombres de Balzac, Stendhal y Flaubert, cuyas figuras se erigen como la encarnación del escritor realista por

autonomasia. Atendiendo a la reflexión de Eric Auerbach en *Mímesis*, el desarrollo de este movimiento estuvo enmarcado en un álgido contexto socio-político, que en el caso francés está dado por las circunstancias post revolucionarias y el correspondiente ascenso de la burguesía como clase social. A propósito de la novela *Rojo y Negro*, Auerbach señala que

Como vemos, los caracteres, las actitudes y las relaciones de los personajes están estrechísimamente ligados a las circunstancias históricas de la época. Sus condiciones políticas y sociales se hallan entrelazadas en la acción de una forma tan real y tan exacta como en ninguna otra novela y, en general, en ninguna obra literaria anterior, ni siquiera en los ensayos de carácter pronunciadamente político-satírico” (Auerbach 429).

Auerbach reconoce a Stendhal como un fundador del realismo moderno, en tanto su escritura logra captar el acontecer de su tiempo, tratando así de representar al hombre “ensartado en una realidad total, en constante evolución político-económico-social” (435). Un rasgo característico del realismo burgués decimonónico, tiene relación con la inclusión de personajes literarios pertenecientes a la vida corriente, dando lugar a la representación de una clase media-baja carente de heroísmo. La innegable sensibilidad histórica presente en Stendhal encuentra un complemento en la escritura de Balzac, cuya obra es denominada como ‘realismo ambiental’ por Auerbach, puesto que el relato sugiere y configura una armonía entre personaje y ambiente, la cual es designada como *milieu*. La representación del espacio cobra un valor más que significativo en Balzac, en tanto

Todo espacio vital se le figura como un ambiente sensible y moral que impregna el paisaje, la habitación, los muebles, enseres, vestidos, figuras, caracteres maneras, ideas, acciones y destinos de los hombres, por lo cual la situación histórica general de la época aparece como una atmósfera total que empapa todos los espacios vitales particulares (445).

Proponiéndose abarcar la realidad de su tiempo como un *todo*, el monumental proyecto literario de Balzac penetra en la vida cotidiana y las costumbres de las personas sin importar su clase social, por lo que sus novelas comprenden un diverso desfile de personajes, donde cada uno de ellos puede ser un objeto de representación seria. La propuesta realista de Balzac es sintetizada por Auerbach a partir de tres motivos centrales: la idea de totalidad de la representación, en tanto “ninguna porción de la vida debe estar ausente” (451), junto con el carácter ficticio de esta, pues “no es una investigación científica de sucesos acaecidos, sino una invención relativamente libre, no de *history*, sino de *fiction*” (451). Finalmente, se detiene

en su carácter actual, en tanto la representación dialoga con el presente de su época y con el pasado reciente de los últimos años y décadas. Gustav Flaubert es el tercer autor al que hace mención Auerbach, señalando que su obra comprende una profundización en la voluntad de representación realista, ya que “en Flaubert, el realismo, se hace imparcial, impersonal y objetivo” (454). La forma que adquiere la representación de la realidad en la obra de Flaubert presenta algunas importantes diferencias respecto a la producción de Balzac y Stendhal. Si bien encontramos nuevamente los signos característicos del realismo moderno, es decir, el tratamiento serio a personajes y situaciones cotidianas de categoría inferior y la inscripción histórica-epocal de tales episodios, existen claros matices que diferencian su escritura. Su actitud narrativa contrasta con la de sus predecesores, por cuanto la prosa de Flaubert carece de comentarios valorativos sobre el relato, en tanto su voz narrativa “no expresa su opinión sobre episodios y personajes, y cuando éstos hablan, sucede de modo que se nota que el autor no se identifica con sus opiniones, y que tampoco abriga el propósito de que se identifique con ellas el lector” (457). Para Flaubert, el trabajo del escritor se limita a la selección de los episodios y su posterior transposición en palabras, es decir, a la construcción de la fábula que comprende el universo de la ficción. Actitud que nace de su confianza en la capacidad referencial del lenguaje, logrando así captar a través de las palabras a los objetos en su realidad particular. La representación de la realidad debe ser realizada con precisión y ordenación, de modo tal que podamos acceder no a un cuadro y/o episodio inorgánico, sino que a la descripción de una existencia humana que, en su particularidad, contiene y logra dar cuenta de la totalidad de su sociedad y época histórica.

La obra poética de los tres autores aquí mencionados, constituye a *grosso* modo las bases fundamentales del realismo moderno, las cuales pasan por un tratamiento serio y grave de la realidad cotidiana, cuestión que abre un espacio de representación a nuevos sujetos y grupos sociales de baja extracción que se insertan “en el curso global de la historia de la época” (463). Según Bollenbeck, en el desarrollo y consolidación del realismo burgués como paradigma de representación ‘realista’:

La novela se impone en la literatura europea como género específico de la época, presentándose ya ante los contemporáneos como forma literaria específica del estado de cosas burgués, es decir, como forma que ni glorifica idealizando ni desfigura lo real grotescamente, y cuyos héroes intentan afirmarse frente a los cambios sociales. En el

“fingido aquí y ahora de la novela, el mundo aparece así ante el individuo como algo extraño y, al mismo tiempo, familiar” (Bollenbeck 168).

Por características como su extensión, la novela permite representar de manera más fidedigna una realidad compleja y en constante cambio, donde la experiencia de lo cotidiano se hace extraña para un individuo que entra en conflicto con la objetividad de un mundo donde ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’.

Este enfrentamiento se torna ahora más agudo e intrincado, pues las relaciones entre los hombres no aparecen ya claramente, como ocurría en la sociedad estamental, como una relación de poder y servidumbre, sino que son percibidas como un movimiento propio, objetivado, que no tiene en cuenta las circunstancias humanas y personales, sino obedece más bien palmariamente a imperativos objetivos, orientado hacia la competitividad y prosperidad de las empresas y proyectos. La tendencia hacia la objetivación solo puede ser aquí apuntada. Lo definitivo es que, para la experiencia individual de la cotidianidad, la sociedad pierde en transparencia, al desaparecer las relaciones estamentales de respeto, obligación y servidumbre (172).

La narrativa de autores tan disímiles como Balzac, Dickens, Dostoievski, Flaubert, Stendhal y Tolstoi, son agrupadas como exponentes representativos de la novela realista decimonónica, en tanto su genio poético y agudo sentido de la observación les permitió modular una imagen representativa de su época, donde pese a sus diferencias, su obra logra aproximarse en profundidad a los problemas de su tiempo.

La fuerza del realismo permitió que este permeara las fronteras genéricas de la narrativa y se estableciese también en el drama como un principio rector de la representación teatral, donde podemos encontrar a renovadores dramaturgos como los escandinavos Henrik Ibsen, August Strindberg y el ruso Antón Chejov. John Styan caracteriza dicho movimiento como una ‘revuelta’, mientras que Robert Brustein lo designa desde el término ‘rebelión’, dos conceptos que dan cuenta del carácter transformador que representaron los autores del ‘realismo’ en la constitución del drama moderno. Styan otorga un importante valor Émile Zola, autor que hoy reconocemos como el padre del naturalismo literario, quien habría prefigurado las transformaciones dramáticas que se materializaron con posterioridad en la obra de autores como Ibsen, Chejov y Bernard Shaw. En contraposición al romanticismo dominante en las artes teatrales, la ‘revuelta’ realista pasa por la impugnación del ideal del drama romántico propuesto por Víctor Hugo en el *Prólogo a Cromwell*.

In elaborate terms, Hugo scorned the neoclassical laws of dramatic unity: the only laws should be those of ‘nature’. Taking Shakespeare as its model, the stage should claim its natural freedom of time and place, and allow the sublime and grotesque, tragedy and comedy, to meet and mingle as in life. In 1830 these new principles were applied by Hugo at Théâtre Française in his romantic historical melodrama in verse, *Hernani*. (...) Victor Hugo won his battle, and although his play was very far from representing life on the stage, the way had been opened for the coming of modern realism (Styan 3).

El melodrama fue una de las expresiones más vulgares del teatro romántico, caracterizándose por la puesta en escena de una trama moralizante que descansa sobre la figura del héroe y las vicisitudes que este sufre por acción del villano al que debe enfrentarse. El personaje principal debía destacar por su virtud y entereza, siendo capaz de soportar cada tormento ocasionado por su antagonista, sufrimiento y emociones que debían ser traspasados indirectamente al sentir de la propia audiencia: “The focus of the stage was always on leading character, the *hero* or *heroine* or both, with whom the audience was expected to *empathize*” (4). Eugène Scribe es quizás el exponente más representativo de este tipo de teatro, quien, entre otras cosas, es recordado por desarrollar el género de *la pièce bien fait*, técnica de construcción dramática central en el desarrollo del drama moderno. Sus tramas moralizantes y su excesiva preocupación por la taquilla, hicieron que este tipo de teatro tuviese un corte casi netamente comercial. A nivel de mecánicas teatrales, el melodrama se caracterizó por un estilo de actuación rimbombante, una importante presencia retórica a nivel de discurso dramático, junto con una puesta en escena cargada de espectacularidad: “the romantic drama in Paris drew upon the formula, embellished with overempathic speech, gave it a contemporary appeal with a touch of revolutionary sentiment, and specifically arranged the story to capture and hold the interest of a general audience” (4). Pese a las variaciones circunstanciales que puedan existir entre obras, el género de la pieza-bien-hecha se estructura en torno a la existencia de un elemento/detalle oculto e ignorado por el protagonista, el cual termina dando un giro a los acontecimientos de la trama: “Coincidences in the form of misplaced documents, mistaken identities, lost letters, might be frequent” (4). Convenciones genéricas que terminan transformando la fórmula del melodrama en un cinturón de hierro, pues las obras no presentaban mayores variaciones en su trama: inicialmente la exposición nos presentaba la situación del héroe, para que así el público pudiese entender sus circunstancias y la posterior complicación de la acción, tensión que parece llevar la fortuna

del protagonista hacia el abismo, suspenso que se resuelve con el ‘objeto oculto’, posibilitando así el triunfo del héroe (virtud) y la derrota del villano.

The story usually turned upon some secret, of which the audience was aware, but of the hero knew nothing until the truth was conveniently revealed at the critical moment (...) Although the well-made play might introduce some political satire, social criticism or even subtlety of character, any of this was subordinate to the contrivances of the plotting (...) It is little wonder that character and situations looked much the same from play to play (5).

En contraposición al melodrama y *la pièce bien fait*, surge la denominada ‘revuelta realista’ en el teatro, un impulso artístico que resultó desagradable y chocante para una audiencia acostumbrada a la trama de estilo romántico, la que ahora observaba cómo el realismo “tried to put on stage only what he could verify by observing ordinary life” (5). Styan reconoce la importancia de las ideas de Emile Zola desde el naturalismo, así como su diagnóstico respecto al teatro francés, el cual debía liberarse de las tendencias románticas y del melodrama de boulevard para volverse ‘realista’, iniciándose en el teatro un proceso que la narrativa ya había vivido años antes. Así es como tienen lugar una serie de transformaciones a nivel dramático-teatral que modifican, por ejemplo, las características con que se nos presenta el lenguaje y la escenografía en la puesta en escena.

Stage scenery might be nothing but canvas and paint, but it was theatre’s equivalent of the element of description in the novel. (...) In his thinking about realism, Zola believed that it was necessary for every play to have its appropriate setting; he could not conceive that an abstract or neutral background might heighten the detail and particularity of dialogue and behavior. For him the rule was that a lifelike setting encouraged lifelike costumes, which encourage lifelike dialogue (10).

El estilo declamatorio que regía sobre la performance discursiva de los actores es otro punto crítico para Zola, en tanto este lenguaje balanceado y retórico se alejaba de los modos de habla efectivamente utilizados, por lo que el nuevo diálogo dramático ‘realista’ debía ser flexible y preciso, para así “convey the tone and feeling of a character’s individuality” (10). Desde su enfoque naturalista experimental, Zola entrega importantes directrices para la constitución de ‘un teatro realista’, bajo el convencimiento del vínculo entre arte y realidad: “Zola believed that art and literature should serve the inquiring mind, investigating, analysing and reporting on man society, seeking the facts and the logic behind human life” (10). El autor francés aguarda por el genio que saque al género dramático de su ‘mediocridad rancia’ y pueda dar lugar a un ‘nuevo drama’, cuya labor pasará por expresar la verdad objetiva que

subyace bajo la realidad cotidiana, cuestión que no le privará de su carácter poético, pues la verdad ‘alienta la grandeza poética de la humanidad’. Este rebelde e innovador dramaturgo será el noruego Henrik Ibsen, quien rehuyó de las comparaciones con el francés, pues Zola “descends into the sewer to bathe in it, I, to cleanse it” (10-11).

Podríamos señalar que la marca representativa del drama moderno, no es otra que la actitud rebelde que unifica a los diferentes *ismos* que se sucedieron desde finales del siglo XIX y las primeras décadas del s. XX. Postura anti romántica que, paradójicamente, muestra un sustrato profundamente romántico, en tanto el dramaturgo rebelde se moviliza en la tensión de tratar de representar y reproducir con exactitud un mundo que, a su vez, desea transformar. Este ‘teatro de la rebelión’ es entendido por Robert Brustein a partir de tres direcciones: *mesiánica*, *social* y *existencial*, variables que demarcan la modulación a nivel temático-argumental que caracteriza la rebelión de cada dramaturgo:

La *rebelión mesiánica* tiene lugar cuando el dramaturgo se rebela contra Dios y procura ocupar su lugar: el sacerdote contempla su imagen en el espejo. La *rebelión social* se produce cuando el dramaturgo se rebela contra las convenciones, la moral y los valores del organismo social: el sacerdote vuelve el espejo hacia el auditorio. La *rebelión existencial* ocurre cuando el dramaturgo se rebela contra las condiciones de su existencia: el sacerdote vuelve el espejo hacia el vacío (Brustein 28).

Si bien la actitud rebelde de los dramaturgos puede ser categorizada según cada pieza en particular, en esta investigación en específico nos detendremos en la categoría de drama social planteada por Brustein, debido a sus vínculos más directos con el problema del realismo. Este impulso rebelde de carácter social encara la relación del autor con su sociedad, “en conflicto con la comunidad, el gobierno, la cultura oficial, la iglesia o la familia” (35). Situado de manera más directa en sus circunstancias históricas, el drama social se desarrolló casi con exclusividad en estilo realista y naturalista por el trasfondo científico que significaban las ideas de Darwin, Marx o Comte. Los personajes que desfilan por el escenario no son otros que los tipos sociales que circulan por las calles de la época: artistas solitarios, aristócratas arruinados y rapaces burgueses oportunistas configuran un universo que carece de heroísmo, exhibiendo así su crítica objetiva a la vida moderna: “El drama social, en síntesis, representa la vida moderna con el propósito de fustigarla y sancionarla: es una imitación con propósitos esencialmente satíricos” (37). Movida por una radical oposición a las instituciones sociales que organizan la sociedad, la rebeldía social se perfila ásperamente

frente a las disonancias de su época. En dicho contexto aparece la figura de Henrik Ibsen, dramaturgo noruego considerado el padre del realismo moderno en el drama, quien modula su rebelión como una constante lucha por la autorrealización del individuo contra sus circunstancias. Cultivador de una técnica dramática depurada, Ibsen construye un ‘drama de acción’ de estructura más bien tradicional en torno a cinco actos, con una demarcación más o menos clara en torno a la exposición, complicación, clímax, reversión, resolución y desenlace.

El rebelde contra Dios se ha domesticado y convertido en un rebelde contra la sociedad; la escena se concentra en lo colectivo tanto como en lo individual; el médico humanista se convierte en un personaje importante, mientras que las ideas darwinianas acerca de la herencia y el ambiente comienzan a incidir en la acción; el lenguaje se hace más fino y depurado; la caracterización de los personajes más específica; los temas más contemporáneos, y todo el drama adquiere, en primer término, esa cualidad de obra trabajada que nos recuerda la obra de teatro bien construida, para luego ostentar la precisión de forma que asociamos a la tragedia de Sófocles (61).

La versión de Ibsen como dramaturgo realista nos ofrece quizás dos de sus obras más célebres: *Casa de muñecas* y *Espectros*, dos piezas que destacan tanto por su perfecta construcción dramática, como por el correlato crítico que estas despliegan contra la putrefacta sociedad moderna y su sometimiento al individuo. Sus obras ‘realistas’ destacan por una actitud objetiva, donde el dramaturgo busca lograr una aguda representación de la realidad que no se quede en lo patente, sino que en su organización pueda “penetrar en aquella superficie y llegar a la verdad escondida detrás de ella” (79). El realismo de Ibsen pasa por este deseo de ir más allá de las apariencias de las cosas, buscando exponer y develar los resortes que rigen la vida del individuo en la sociedad moderna y sus instituciones.

Porque más allá de su convicción de que la humanidad anda por la senda equivocada, se oculta su secreto deseo en favor de una revolución moral por la cual la humanidad pueda ser redimida nuevamente.

El objetivo de Ibsen, en estas obras realistas, no es tanto convertirse en campeón de esta revolución sino más bien mostrar la necesidad de ella, para lo cual expone el mal que infecta la vida moderna. (85).

Por otra parte, debemos considerar la obra del escritor ruso Antón Chejov, quizás la figura más representativa del realismo en el drama moderno. Piezas como *La gaviota*, *Tío Vania*, *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos* se constituyen como las expresiones más convincentes de los esfuerzos del autor por alcanzar verosimilitud dramática. La relación de

Chejov con la escritura dramática es más bien impersonal, pues su arte tiene propósitos específicos: representar la realidad de manera objetiva.

El artista no debe ser juez de sus personajes o de lo que ellos dicen, sino solamente un observador objetivo. Yo escuché una confusa e indefinida charla entre dos rusos acerca del pesimismo; pues bien, yo debo transmitir esta conversación en la misma forma en que la escuché, para que el jurado, es decir, los lectores, dé una evaluación. (Chejov cit. Brustein 157).

Chejov busca configurar un mundo ficcional privado de todo rasgo de su subjetividad, a fin de mostrar la vida ‘tal como es’, un escritor-científico comprometido con la verdad y la objetividad. Su actitud realista nos presenta tramas que apuestan a intentar recrear la vida *real* en el escenario de manera no artificiosa, sino natural y ordenada. Por dichos motivos, la dramaturgia de Chejov rehúye de lo heroico, sus piezas nos presentan antes un drama colectivo que uno donde resalte una figura individual por sobre el resto de los personajes.

Se debería escribir una obra con gente que vaya y venga, coma, hable del tiempo o juegue a las cartas, no porque al autor le guste que así sea, sino porque eso es lo que sucede en la vida real. La vida en escena debe ser lo que es en realidad, y la gente, por tanto, debe andar naturalmente y no en zancos (Chejov cit. en 161).

Desde una minuciosa descripción, Chejov construye una convincente ilusión de realidad, buscando un teatro sin ‘zancos’, extravagancia ni experimentos formales que se antepongan a la representación de personajes inmersos en su vida común y corriente.

La técnica dramática chejoviana construye sus piezas desde una detallada representación de la realidad, circunstancias y acontecimientos bajo las que subyace un conflicto subterráneo que se cimenta desde la condición existencial de sus personajes. La atmósfera melancólica y ruinoso presente en piezas como *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos*, surge por las *cosas que pasan* y por los propios personajes que *dejan* que esas cosas pasen. Al mismo tiempo que vemos su caída y desgracia, Chejov pone nuestra atención en los motivos que articulan dichos procesos, esa dimensión oculta que poseen los hechos. La impotencia e inercia de sus personajes es subrayada por el dramaturgo a fin de restringir nuestra simpatía por su desgracia, focalizando su responsabilidad en la crisis y fatalidad que les embarga: “La plácida superficie de la existencia es entonces un dispositivo que enmascara cómo Chejov manipula y controla la fatalidad humana; el curso trivial de la rutina diaria no hace sino disimular su sentido del proceso, desarrollo y crisis de esta fatalidad” (Brustein 173).

Mediante esta doblez que presenta su técnica dramática, Chejov se deja entrever como un realista y un moralista, pues al mismo tiempo que representa la vida *tal como es*, sus obras nos ofrecen un reflejo negativo, en tanto ese *tal como es*, es precisamente mostrarnos la vida *como no debiese ser*.

Todo lo que quise decir fue honestamente a la gente: ‘¡Mírense a ustedes mismos y vean qué malas y monótonas son sus vidas!’ Lo importante es que la gente se dé cuenta de ello, porque entonces seguramente crearán para ellos mismos una vida distinta y mejor. Yo no llegaré a verla, pero sé que esa vida será completamente diferente, totalmente distinta de la actual. Y mientras esta vida diferente no exista, seguiré diciendo a la gente una y otra vez: ‘¡Por favor, comprendan que su vida es mala y monótona!’ (Chejov cit. en 166).

Chejov nos ofrece un reflejo negativo sobre la vida moderna, buscando focalizar la atención del público no tanto en los acontecimientos de la vida cotidiana, como sí en las fuerzas subterráneas que tensionan el accionar y sentir de sus personajes. No pasarán muchos años más para que un beligerante dramaturgo alemán, no solo quisiese representar la ambivalente sociedad moderna, sino que fundar un nuevo teatro para la era científica, cuyo objetivo no es otro que transformar el mundo y construir un hombre nuevo.

## **I.2 El arte en el pensamiento de Marx y Engels: apuntes sobre una estética del reflejo**

La estética marxista es antes que todo un campo heterogéneo donde confluye la reflexión de diferentes teóricos que se han abocado a *pensar* sobre el arte y su relación con aspectos como la sociedad y la política. Una serie de encuentros y desencuentros donde se reúnen Marx y Engels, junto a intelectuales como Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Ernst Bloch y Frederic Jameson, consagrando así uno de los debates culturales más complejos y refinados del siglo XX.

La estética marxista permanece más abierta a una ampliación total y siempre cambiante de la dialéctica porque es una de las raras ramas de la doctrina marxista que no ha sido aplastada y pulverizada por el peso del dogma rígido establecido para siempre e impregnado en sus proponentes por una recitación casi ritual de fórmulas mágicas (Arvon cit. en Lunn 16).

Cabe considerar que el arte no ocupa un lugar central en la teoría marxista, pues Marx nunca se abocó a ella como un tema específico, por lo que no legó un estudio sistemático al respecto, sino más bien diferentes comentarios y perspectivas que atraviesan el conjunto de su pensamiento. En dicho sentido, es importante señalar que para Marx el arte constituye una

actividad de trabajo que se produce dentro de un ambiente natural y social, asociándolo “con el refinamiento técnico, las habilidades útiles en que descansa la cultura humana” (Lunn 21). En su especulación sobre el arte, Marx y Engels reparan en el vínculo del arte con la habilidad técnica, a propósito de nociones como la simetría, proporción y armonía, características que permitirían la construcción de un todo coherente y atractivo. No reduciéndolo a un mero reflejo mimético, el arte puede rivalizar con la realidad material, pues en tanto ejercicio de creación, “atrae a los ojos y los oídos, no sólo a una inteligencia filosófica, ética o política, o a un sentido abstracto de la forma” (21), convirtiéndose en una contemplación intelectual-sensorial que hace del arte un objeto de consumo. Si bien Marx señala que en el sistema capitalista el arte se ha convertido en una “forma de trabajo alienado a través de la reducción casi total a la calidad de una mercancía” (25), le reconoce también una relativa resistencia y autonomía, en tanto posee un valor de agitación en el contexto político, dando expresión a “las actitudes o los hábitos de pensamiento de una clase social” (24). El lugar del arte con respecto a la dinámica estructura-superestructura es una cuestión compleja, pues si bien no se abstrae de la sociedad y el mercado, “el arte se produce y consume en relativa autonomía y no es idéntico al trabajo fabril ni a una mercancía pura” (27). Este es un punto de amplio debate en la teoría cultural marxista, pues la relación estructura-superestructura ha sido leída de forma muy mecánica, donde la estructura (base material económica objetiva que organiza la estructura social) actúa como factor determinante de una serie de prácticas y conductas culturales como lo jurídico, religioso, artístico y político, las que reflejarían o reproducen las condiciones materiales estructurales. Determinismo económico que hasta hoy persigue al conjunto de la teoría marxista y no distingue la continua interacción de ambas dimensiones en la sociedad entendida como una totalidad.

Debemos reevaluar la determinación hacia la fijación de límites y el ejercicio de una presión, y en contra de un elemento pronosticado, prefigurado y controlado. Debemos reevaluar la ‘superestructura’ hacia un conjunto relacionado de prácticas culturales, y en contra de un contenido reflejado, reproducido o específicamente dependiente. Y sobre todo reevaluar ‘la base’ en contra de la noción de una abstracción económica y tecnológica fija, y hacia actividades específicas de los hombres en relaciones sociales y económicas reales, las que contienen contradicciones y variaciones fundamentales, y por lo tanto se encuentran siempre en un estado de proceso dinámico (Williams cit. en 36).

En relación a la totalidad, “*el mejor arte* desempeña la función cognoscitiva de penetrar a través de las nubes ideológicas que oscurecen las realidades sociales” (Lunn 24; énfasis mío). Ocupando un lugar doble como trabajo y práctica cultural –en relación a una serie de condiciones económicas variantes y contradictorias–, este ‘mejor arte’ es un punto en disputa para la teoría marxista. El atributo artístico alabado es el ‘realismo’, aunque no entendiendo este como una simple tendencia literaria, sino como “un atributo de las mejores literaturas modernas desde Shakespeare” (37). Respecto a este punto, Marx valora el arte griego, preguntándose: “¿Será posible la visión de la naturaleza y las relaciones sociales que forjaron la imaginación griega y por ende la mitología griega en la edad de la maquinaria automática y los ferrocarriles, las locomotoras y telégrafos eléctricos?” (Marx cit. en 34). Su respuesta apela al entendimiento de la sociedad como un organismo vivo que se va desarrollando, por lo que el hombre adulto de la era industrial debe aprender de la infancia griega no para copiar su cultura y aguda imaginación artística, sino que debe esforzarse por desarrollar un arte que penetre en la totalidad y alcance la verdad bajo las apariencias. Por sus circunstancias históricas, el referente que Marx y Engels encontraron fue la literatura europea del siglo XIX, específicamente el realismo literario. Analizando la novela realista, ambos autores dieron con cuatro criterios formales ‘esenciales’ del realismo auténtico que hacían de la novela burguesa el mejor reflejo y plasmación de los temas y vida de su tiempo.

1) *Tipicidad*: deben presentarse situaciones y personajes representativos y típicos dentro de un ambiente histórico concreto y socialmente condicionante, al igual que específico. 2) *Individualidad*: dado que el mundo es infinitamente variado y rico, y puesto que ni las situaciones históricas ni los individuos humanos salen del mismo molde, deben sacarse personajes representativos de las diversas clases sociales con cualidades distintivas, únicas e individuales. (...) 3) *Construcción orgánica de la trama*: la ‘tendencia’ política de la obra, dice Engels, ‘debe surgir de la situación y de la acción misma, sin llamar explícitamente la atención sobre ella; el autor no está obligado a ofrecer al lector la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe. 4) *La presentación de los humanos como sujetos y objetos de la historia*: aunque Marx enunció este criterio en términos más firmes que los de Engels, fue este último quien escribió en una carta a Margaret Harkness, la novelista inglesa, que en su novela *City Girl*, ‘la clase trabajadora figura como una masa pasiva, incapaz de ayudarse a sí misma... Las reacciones rebeldes de la clase trabajadora contra el medio opresivo que la rodea... pertenecen a la historia y en consecuencia deben reclamar un lugar en el dominio del realismo’ (Lunn 38).

Sobre estos principios se erige la denominada ‘teoría del reflejo’ o ‘estética del reflejo’, cuya base era más bien descriptiva que prescriptiva (como posteriormente sería desarrollada en el

pensamiento de Lukács). En términos de Marx y Engels, el realismo es antes que todo una actitud y atributo que caracteriza, por ejemplo, a Balzac, un autor reaccionario a la sociedad francesa del siglo XIX cuya perspectiva ideológica no fue impedimento para la actitud objetiva que se desprende de la forma de representación realista. Como criterio estético, el realismo no tiene necesidad de ser tendencioso en su formulación y propósitos, pues ello reduciría su calidad artística

and therefore a socialist-biased novel fully achieves its purpose, in my view, if by conscientiously describing the real mutual relations, breaking down conventional illusions about them, it shatters the optimism of the bourgeois world, instills doubt as to the eternal character of the existing order, although the author does not offer any definite solution or does not even line up openly on any particular side (Engels cit. en Rockmore 214).

Una obra realista no debe ser tendenciosa, pues de lo contrario “simply results in bad writing, since a realist attitude is sufficient to depict the true state of affairs” (Rockmore 214), erigiéndose así el realismo como referente estético. De este modo, se marcan las proposiciones marxistas sobre el arte y la literatura, vinculando fuertemente el quehacer artístico al reflejo de la realidad social y su desarrollo: “Realism, to my mind, implies besides truth of detail, the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances” (Engels cit. en 215). A partir de estas afirmaciones, el realismo deviene más en un ‘formalismo’ que una ‘actitud estética’, en tanto la dinámica entre forma y contenido suprimió las mediatizaciones que el propio ‘tema’ y contenido pueden imponer a una forma artística específica.

### **I.3 La estética marxista de Lukács y Brecht: ¿se trata del realismo o de la realidad?**

Las perspectivas del crítico literario y político Georg Lukács, como las del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, son algunas de las reflexiones más fructíferas que tuvieron lugar al interior de la estética marxista en torno al arte, la cultura y la vida moderna. Si bien la bibliografía dedicada denomina esta contraposición como un debate, este no se “materializó” hasta 1966, año en que se publicaron algunos escritos póstumos de Brecht que datarían de 1938 y 1939<sup>4</sup>. La distancia entre Brecht y Lukács pasa por las actitudes y juicios que ambos

---

<sup>4</sup> Según consigna Eugene Lunn, la tardía publicación de estos ensayos del dramaturgo alemán, se deberían a que B. Brecht habría considerado que la aparición de estos artículos hubiese sido nociva para la unidad de los intelectuales de izquierda frente a la amenaza del fascismo (cfr. Lunn 91-92). En ellos se puede observar cómo

tuvieron respecto a la literatura europea moderna de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Si el crítico húngaro ve en la experimentación formal un puro fetichismo subjetivista que se aleja del realismo como modo literario, Brecht se opone a la estrechez de Lukács, calificando en diferentes ocasiones su postura como restrictiva, en tanto el realismo no debería asimilarse a una *única* forma: “El realismo no es una cuestión de forma... Las formas literarias deben cotejarse con la realidad, no con la estética, ni siquiera una estética realista. Hay muchas maneras de reprimir la verdad y muchas maneras de enunciarla” (Brecht cit. en Lunn 104)”. Aun cuando el juicio de Brecht respecto al arte moderno, es decir, al expresionismo –o bien autores como Kafka– fue bastante oblicuo y ambiguo, rechazó con autoridad la condena del crítico húngaro sobre técnicas “experimentales” y “formalistas” como el montaje y el monólogo interior, y en su lugar, “propuso discutir el tema en términos de ‘realidad’ y no de ‘realismo’” (Jameson *Brecht* 63).

### I.3.1 Lukács y la estética del reflejo

El *realismo* ocupa un lugar central en la propuesta teórica de Lukács, siendo una problemática que recorre su obra de manera transversal, configurando un conjunto de reflexiones sistemáticas que podemos encontrar en diferentes libros y ensayos. Su teoría sobre el realismo se encuentra profundamente intrincada con la tesis marxista defendida por pensadores como Marx, Engels y Lenin, a propósito “de que la realidad material y social tiene una existencia *objetiva*, o sea, independiente de la conciencia que de ella puedan tener los hombres” (Perus 111). El propio Lukács en “Arte y verdad objetiva” (1934), señala que todo conocimiento de la realidad se basa antes que todo, en el reconocimiento objetivo de su existencia exterior e independiente respecto a la conciencia humana. En este sentido, los hombres conciben y conocen dicho mundo exterior como un reflejo que tiene lugar en la conciencia humana (cfr. Lukács 11). Teoría del reflejo en cuya dialéctica del conocimiento, supone que “las ideas y representaciones de los hombres, entre ellas el arte, constituyen en la conciencia de éstos un *reflejo*, no mecánico sino dialéctico, de la realidad objetiva” (Perus 111). Siguiendo las ideas de Lenin, Lukács señala que por su carácter general y abstracto, la representación mental nunca alcanza un conocimiento concreto de la totalidad de la realidad,

---

Brecht disienta de la postura prescriptiva de Lukács respecto al realismo, calificándolo como un desagradable “juez”.

sino que, desde su singularidad, nos ofrece una aproximación inicial de su funcionamiento a nivel del pensamiento.

¿Está la representación *más cerca* de la realidad que el pensamiento? Sí y no. La representación no puede captar el movimiento en su totalidad, no capta por ejemplo el movimiento con una velocidad de trescientos mil kilómetros por segundo, pero el pensamiento sí lo capta y ha de captarlo. El pensamiento extraído de la representación refleja asimismo la realidad (Lenin cit. en Lukács 12).

Ahora bien, Lukács busca distinguir las especificidades del reflejo artístico de otros intentos de conocimiento de la realidad, como por ejemplo, el reflejo científico, señalando que ambos persiguen fines diferentes, en tanto este último busca dar con el establecimiento de leyes universales para el conjunto de lo real, mientras que el reflejo artístico debe detenerse y dar vida a un momento particular de la sociedad humana en su evolución. La persecución de dicho reflejo del mundo exterior debe atenerse a ciertos criterios de verdad y objetividad que Lukács no encuentra en la “estética burguesa” del modernismo. Dirigiendo su crítica a Diderot y Schiller –como representantes de un idealismo mecánico–, reconoce cierta ingenuidad en el pensador francés y su búsqueda de verdad, o más bien, la ilusión de verdad en la imitación directa y exacta de la realidad. Si bien observa en Schiller un contrapunto a Diderot, el pensador romántico no se libra tampoco de ser catalogado como idealista, pues concibe la verdad como “un principio sobrenatural y no un reflejo más profundo y vasto de la misma realidad objetiva” (Lukács 17) que no deriva tanto de la experiencia, como de lo dado directamente en su inmediatez. Falso objetivismo que se manifiesta en la literatura moderna de la época (siglo XX) a través de un creciente subjetivismo que –según Lukács– no logra dar cuenta de la realidad en su totalidad y complejidad, sino que ofrece una reproducción mecánica y subjetiva.

La subjetivación consecuente de la reproducción directa de la realidad se efectúa prácticamente en el desarrollo del naturalismo y es objeto de las expresiones teóricas más diversas. La más conocida de estas teorías y la que ejerció mayor influencia es la llamada ‘teoría de la simpatía’ (*‘Einfühlungstheorie’*). En ella se niega ya toda reproducción de la realidad independiente de la conciencia. El representante moderno más conocido de esta teoría, Lipps, dice así: ‘La forma de un objeto es siempre la configuración por mí, por mi actividad interna.’ (...) La esencia del arte consiste, según esto, en una transferencia de los pensamientos, los sentimientos, etc., del individuo al mundo exterior considerado como incognoscible. Esta teoría refleja exactamente la subjetivación en crecimiento constante de la práctica artística, que se manifiesta en el paso del naturalismo al impresionismo, etc., en la subjetivación creciente del tematismo

y el método creador, y en el alejamiento progresivo del arte respecto de los grandes problemas de la sociedad (18-19).

En el ensayo “Se trata del Realismo” (1938), Lukács identifica tres tendencias marcadas en la literatura europea moderna: 1) antirrealista y defensora del capitalismo, 2) vanguardista (desde el naturalismo al surrealismo)<sup>5</sup>, y 3) de los realistas importantes y auténticos. Recuperando los preceptos instalados por Engels como propios del gran arte realista, Lukács desarrolla su teoría del reflejo artístico, señalando que la obra de arte ha de construir un ‘mundo propio’, a partir de cuyas acciones y situaciones representadas resulte una porción de vida que, en su coherencia y unidad, reflejen la totalidad extensiva de la realidad, desde la totalidad intensiva de la obra. Para él, Balzac y Tolstoi serían los grandes escritores realistas, aquellos artistas que mejor habrían logrado plasmar el material histórico, ordenando este de manera clara y precisa, a fin de potenciar una representación objetiva del funcionamiento de la realidad de su época. En dicho sentido, la obra de Flaubert y sobre todo la del naturalista Zola, se presentan ya para Lukács como una degradación del realismo, un angostamiento de su objetividad científica en aras del perspectivismo subjetivista del autor, en tanto estos creadores imitan la realidad directamente, quedándose en la inmediatez y vulgaridad de lo cotidiano<sup>6</sup>. La técnica descriptiva en la excesiva detención en los detalles que caracterizaría la composición de ambos autores, no logra construir una representación de la realidad que dé cuenta de su objetividad, así como de las leyes y conexiones más profundas de su funcionamiento, sino que solo ofrecen rasgos casuales que, en su yuxtaposición, no se relacionan conjuntamente como esencia y fenómeno. La dialéctica entre forma y contenido que plantea Lukács, supone que el arte realista debe expresar las leyes de lo general y lo típico, así como lo particular y lo individual, para elaborar una representación de la realidad como un todo completo y dinámico que contenga cada fenómeno, sección y acontecimiento en conexión conjunta, a fin de lograr plasmar las determinaciones esenciales que subyacen bajo estos.

---

<sup>5</sup> Lukács dirige su crítica al naturalismo y expresionismo por considerarlos dos movimientos artísticos que son fruto de la progresiva disolución y descomposición del realismo en el seno de la sociedad capitalista, siendo ambos representantes de un decadentismo subjetivista putrefacto. A su juicio, los ‘aires de época’ pasan por un “alejamiento cada vez más pronunciado del realismo, una liquidación cada vez más enérgica del realismo” (Lukács *Se trata del realismo* 289).

<sup>6</sup> No deja de ser llamativo que el juicio de Lukács se contraponga de manera radical a la perspectiva de Auerbach, quien como vimos, marca la obra de Flaubert como un punto consagratorio para la estética del realismo a partir de su estilo impersonal y la brillantez técnica de su método descriptivo.

En la realidad misma, dichas determinaciones se presentan, tanto cuantitativa como cualitativamente, como extraordinariamente diversas y dispersas. Y la concreción de un fenómeno depende precisamente de esta conexión conjunta extensivamente infinita. En la obra de arte, en cambio, una sección, un acontecimiento, un individuo o inclusive un momento de su vida ha de representar dicha conexión en su concreción, o sea, pues, en la unidad de todas las determinaciones esenciales a los mismos (Lukács *Arte y verdad* 32).

Principio de composición del cual el arte moderno se ha alejado en pos de una falsa objetividad mecanicista que se ancla en lo cotidiano, una contaminación subjetivista propia del arte burgués y el formalismo corrompido que presentan las vanguardias y el *arte por el arte*. En lugar de hacerse cargo de ‘los grandes problemas de su época’, el modernismo representa para Lukács una vulgarización de los principios y la misión del arte, en tanto no logra desenmascarar el desarrollo de la sociedad capitalista ni evidenciar las formas de dominación que este ejerce sobre el individuo. Subjetivismo burgués que ofrece un reflejo inmediato y desfigurado de la realidad que, en su anquilosamiento y descomposición, deviene un mero ejercicio formal carente de dinamismo y vida, incapaz de abordar la realidad y el capitalismo más allá de meros detalles casuales y superficiales. El carácter burgués del arte moderno radicaría en la incapacidad que este tendría de ofrecer una imagen totalizante de la realidad, es decir, un reflejo dialéctico entre fenómeno y esencia que, en su representación y movimiento, logre dar forma y conformación sensible a la realidad de manera recta, unitaria y cohesionada. Principios cognoscitivos donde el filósofo húngaro cifra el reflejo artístico de la realidad, imprimiendo un carácter doble a este mismo, pues en su condensación, debe dar cuenta desde lo típico de lo particular, y desde lo general de lo individual.

Lukács definió el realismo como un modo literario en el que se trazaban las vidas de personajes individuales como parte de una narración que las situaba dentro de la dinámica histórica completa de su sociedad. Mediante la voz retrospectiva, las grandes novelas realistas contienen una jerarquía épica de eventos y objetos, y revelan lo esencial y significativo en la transformación históricamente condicionada del carácter individual. Utilizando reiteradamente los comentarios de Engels y de Marx sobre el realismo, Lukács subrayó la descripción de la individualidad plena y la tipicidad histórica (Lunn 94-95).

En “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo” (1936), Lukács no abandona su argumentación en favor del realismo en el marco del desarrollo de la literatura moderna. Distinguiendo la narración y descripción como dos principios de composición que se relacionan con el acto de ‘vivir’ y ‘contemplar’, Lukács señala que dicho

contraste responde a las condiciones históricas de la modernidad y sus métodos de plasmación artística. Contraponiendo el estilo narrativo de Zola y Tolstoi en *Naná* y *Anna Karenina*, compara la forma en que cada novela aborda el episodio de una carrera de caballos. Reconociendo la descripción como un recurso estilístico de carácter épico, en *Naná* “la descripción de las carreras constituye un ejemplo espléndido del virtuosismo literario de Zola” (*Narrar* 171), porque nos ofrece una representación minuciosa y exacta de todo lo que circunda una carrera de caballos, pero solo a partir de la constatación de detalles superficiales<sup>7</sup>. La valoración positiva de Tolstoi en cambio, pasa por reconocer en su estilo un auténtico realismo como el de Balzac, por cuanto la descripción se integra en la narración, es decir, no hay cabos sueltos en su relato de la carrera de caballos. Así, ningún detalle representado parece azaroso o casual, sino que se integra *en la estructura dramática de la acción*, haciéndose necesario para el conjunto de acontecimientos. Los auténticos escritores realistas nos ofrecían una representación de la realidad que se construía *desde y por las interacciones de sus personajes*, por lo que los acontecimientos contenidos en la novela eran experimentados por el lector a través de las afecciones y expectativas de los propios personajes. Desde sus historias particulares, las novelas de Tolstoi y Balzac nos ofrecen una representación dinámica de la realidad que se adentra en las condiciones históricas que permiten su funcionamiento, donde los juicios no parecen estar predefinidos por el autor con anterioridad al relato, sino que la novela funciona como un organismo vivo, un símil de la sociedad donde personajes y acontecimientos se muestran ante nosotros en constante evolución por su historicidad.

It is as if, in the works of Zola, the idea, the preconceived theory, intervened between the work of art and the reality to be presented: Zola already *knows* what the basic structure of society is, and this is his weakness. ... Implicitly he has admitted the superiority of positivism and science over mere imagination. But from Lukács' point of view, for which narration is the basic category and abstract knowledge a second best only, this means that the novel in Zola's hands has ceased to become the privileged instrument of the analysis of reality and has been degraded to a mere illustration of a thesis (Jameson *The case for Georg Lukács* 194-195).

---

<sup>7</sup> Como estandartes de la técnica descriptiva, Flaubert y Zola son considerados una manifestación decadente de la auténtica prosa realista, en tanto la descripción se vuelve un fin en sí mismo que, en su excesiva propensión al detalle y la exactitud, atomiza y desintegra la composición, convirtiendo la obra en un caos carente de coherencia. Cada detalle, episodio y cuadro representado, se encuentra a juicio de Lukács, aislado respecto a sus semejantes, por lo que no existe un entrelazamiento argumentativo, siendo la acción representada incapaz de ofrecer una plasmación objetiva de la realidad y su funcionamiento.

Desde la segunda mitad del siglo XIX la literatura moderna habría sido cooptada por la dominancia de la descripción y el subjetivismo, presentándonos un mundo deshumanizado, constatación de los hechos sociales del capitalismo que no logra elevarse por sobre la cotidianidad, nivelando la realidad en su homogeneidad y decadencia. El naturalismo se configura como una falsa objetividad que daña la lógica interna de la novela, donde la sucesión temporal de los acontecimientos no va más allá de lo superficial y accidental, cuestión que deteriora y menoscaba un aspecto fundamental: la fábula. Para toda composición narrativa o dramática, Lukács considera la fábula como una pieza fundamental de su construcción, en tanto toda obra literaria que se precie de su realismo, debe ser capaz de dar cuenta de la multiplicidad de la vida y la sociedad de su tiempo. La estructura narrativa se sustenta en la capacidad que tiene un autor determinado de ser capaz de abstraerse de su inmediatez, para así identificar las fuerzas sociales en conflicto en un determinado momento histórico. A partir de una red y entramado entre sus personajes y episodios particulares, se nos entrega una imagen concreta donde el mundo exterior es visto “not as a collection of separate, unrelated things, but as a totality in which everything depends on everything else” (Jameson *The case* 188). Una fábula dinámica es capaz de ampliar el espectro de observación respecto a la realidad, pues desde la interacción de sus personajes da forma a los acontecimientos que revelan los rasgos esenciales de la humanidad, permitiéndonos *conocer* las condiciones históricas, sociales y económicas de dicho mundo representado.

Estas cualidades de la buena fábula provienen tal vez más de que solamente con el auxilio de la fábula pueden los rasgos verdaderamente humanos de una figura, tanto los individuales como los típicos, hacerse animados y vivos, en tanto que la monotonía de la exposición puramente descriptiva del tema no ofrece posibilidad alguna de plasmar individuos personales y completos. La verdadera multiplicidad de la vida, su riqueza infinita, ha de perderse si el entrelazamiento complicado de los caminos y rodeos por los que los individuos particulares realizan lo general, consciente o inconscientemente, deliberadamente o sin querer, permanece sin plasmar (Lukács *Narrar* 210-211).

Desde el naturalismo al expresionismo, el modernismo literario se constituiría como una descripción de la realidad anclada exclusivamente en la inanidad y trivialidad de la vida cotidiana, ofreciéndonos un reflejo mecánico y subjetivo del mundo, donde este se percibe como ajeno y deshumanizado. Una imagen deformada que tiende al fatalismo, en tanto los horrores del capitalismo se perciben como un estado acabado de las cosas, un mundo estático

donde la experiencia del sujeto histórico no es otra que la contemplación pasiva del orden natural de las cosas. Si bien Lukács señala que estos puntos son decisivos para una teoría marxista de la literatura, Brecht no era el único en desacuerdo con sus ideas, también Ana Seghers y Ernst Bloch tenían profundos desacuerdos con la teoría del reflejo lukácsiana. Los desencuentros con Bloch, pasan sobre todo por la diferencia que ambos tuvieron respecto al expresionismo, ya que Lukács caracterizaba este movimiento y el arte vanguardista en general, como un legado del fascismo.

Lukács sentaba las bases para una definición política del realismo anatematizando el expresionismo. Censuraba la oposición abstracta y de carácter bohemio a lo burgués, el alejamiento de la realidad, considerada como caos, como algo incognoscible, inaprensible y sin leyes, y el subsiguiente vacío de contenido, el patetismo forzosamente subjetivo, mistificador e irracional, y la ruptura y la destrucción como métodos para la captación de la “esencia” en el expresionismo (Vilar 190).

Según Lukács, el expresionismo entregaba al lector una representación carente de profundidad, ya que presenta la realidad en su *apariencia* y no en su objetividad. Su perspectiva y la de sus seguidores, ofrece innegables antiojeras ideológicas frente al expresionismo, acusándolo de destruir el legado y tradición clásica y tildándolo de expresión decadente, cuestión coincidente con el adjetivo de “degenerado” que le propinase la censura nacional-socialista. Su caracterización del expresionismo no surge del análisis directo, sino desde la discusión crítica y teórica que sostiene con Ernst Bloch<sup>8</sup>, para quien el expresionismo plasmaría la realidad en su desintegración, cuestión que se corresponde con el estado de consciencia del hombre moderno en la sociedad capitalista, un planteamiento erróneo para Lukács, en tanto dicha descripción corresponde al enmascaramiento del capitalismo y sus categorías fundamentales.

todo marxista sabe que las categorías económicas fundamentales del capitalismo se reflejan siempre directamente de modo invertido en las cabezas de los individuos. Esto significa, en nuestro caso, que en el periodo del llamado funcionamiento normal del capitalismo (etapa de independización de los elementos), los individuos enmarañados en la inmediatez de la vida capitalista perciben y conciben una unidad; en tiempos de

---

<sup>8</sup> Para un acercamiento en mayor detención a dicho intercambio de ideas: “La herencia del Expresionismo. Sobre la discusión en *Das Wort*, Moscú, 1937/38”, donde Loreto Vilar ofrece una detallada revisión panorámica de los intelectuales involucrados en la discusión, remarcando la no existencia de una postura única respecto al tema, sino más bien presentando las diferencias existentes entre los diferentes intelectuales marxistas-comunistas ligados al Frente Popular.

crisis (restablecimiento de la unidad de los elementos independizados), en cambio, tienen la impresión de un desgarre) (Lukács *Narrar* 292).

Este punto es clave para entender las implicancias de una literatura realista que debe reflejar la realidad no como *parece* en sus capas más superficiales e inmediatas (reflejo directo mecánico), sino como *verdaderamente* es (reflejo dialéctico objetivo). Las tendencias de la literatura moderna –desde el naturalismo al surrealismo–, comparten una importante característica, y es que presentan la realidad directamente tal como se le aparece al escritor y sus personajes (cfr. Lukács 296). Por su parte, el realismo literario es capaz de mostrar las cosas en un nivel que supera la mera vivencia subjetiva de la realidad, alcanzando un nivel superior de abstracción respecto a la inmediatez, para así “poder llegar a las leyes de la realidad objetiva, para llegar a las conexiones más profundas, ocultas, mediatas y no directamente perceptibles de la realidad social” (298-299). Solo en la medida que los escritores logren dar cuenta de la unidad artística de esencia y fenómeno, es que la literatura alcanza el más alto nivel de realismo, ofreciendo un conocimiento acabado de las circunstancias históricas, no los jirones opacos y caóticos que abundan en el modernismo. La actitud artística del vanguardismo se corresponde con una negación del mundo, una renuncia al reflejo objetivo de la realidad que se construye desde un estado de consciencia desgarrado, donde el exterior y las cosas aparecen a una distancia insalvable para con el individuo, en última instancia, la configuración de un no-mundo deshumanizado donde el sujeto histórico no es más que un observador desde *fuera*. El abandono de la fábula y la narración cede su lugar a la técnica de la descripción (naturalismo) y a la experimentación formal vanguardista, siendo el montaje una de las técnicas que Lukács somete a juicio, en tanto “se presenta con la pretensión de plasmación de la realidad (aunque esta la perciba como lo irreal), de la conexión (aunque se la formule como incoherencia) y de la totalidad (aunque se la perciba como caos), el resultado final ha de ser una profunda monotonía” (303). A su juicio, la técnica del montaje representa un divorcio del arte con respecto a la realidad, ofreciendo pedazos y fragmentos disonantes, que, en su yuxtaposición y simultaneidad, dan forma a una realidad artificiosa, carente de la extensión y profundidad de la representación *auténticamente* realista.

Si bien en sus ensayos Lukács reflexiona sobre el realismo principalmente desde la novela, sus juicios no sufren transformaciones radicales en el caso del género dramático. Algunas de sus ideas sobre el drama son rastreables en *La novela histórica* (1966), ensayo donde analiza

y compara a la novela con el drama histórico. Así, nos volvemos a encontrar con afirmaciones como “la gran épica y el drama ofrecen ambos una *imagen total* de la realidad” (Lukács *La novela* 105). Por sus orígenes y características épicas, el arte narrativo es capaz de entregar una representación totalizante desde la extensión de su composición, mientras que el drama accede a la totalidad desde otro ángulo: la concentración. Para dar cuenta de ‘los hechos de la vida’ y construir una imagen que logre plasmar la totalidad de la vida, el drama elabora esta desde el núcleo de la colisión/conflicto dramático, es decir, a partir “de los afanes humanos que toman parte en esta colisión central al luchar unos contra otros” (108). Siguiendo a Hegel, Lukács señala que si la poesía épica –y por extensión– la novela nos enfrenta a la ‘totalidad de los objetos’, el drama nos pone frente a ‘la totalidad del movimiento’, en tanto el mundo es captado a partir de los personajes que se agrupan en torno a una acción dramática que da lugar a la oposición de diferentes tendencias históricas y morales, cuyo desarrollo dialéctico logra plasmar la vida en su generalidad. Más allá de los detalles accesorios que nos puede ofrecer el arte narrativo, el reflejo dramático de la realidad surge desde dicha situación de conflicto, un choque de fuerzas encarnadas en los personajes, cuya colisión da vida a los conflictos y luchas sociales de su tiempo.

Al concentrar el drama el reflejo de la vida en la plasmación de una gran colisión, al agrupar alrededor de ésta todas las manifestaciones vitales y desplegarlas siempre en su relación con esa colisión, simplifica y generaliza las posibles actitudes de los hombres frente a sus problemas vitales. La plasmación se reduce a la representación típica de las más importante y características actitudes humanas, se restringe a aquello que es imprescindible para la configuración dinámica de la colisión, es decir, a los *movimientos* sociales, morales y psicológicos que producen y luego resuelven la colisión (110).

Lukács bosqueja una concepción sobre el género de marcada raigambre aristotélica-hegeliana, subrayando la importancia de la noción de acción dramática, cuyos acontecimientos y personajes/caracteres deben desarrollarse de manera *necesaria*, es decir, cada intercambio dramático debe prefigurar el siguiente momento que contribuya al progreso/movimiento de la obra. De esta forma, se debe imponer a la representación un ritmo de instantaneidad, en tanto la obra se ‘realiza’ en simultaneidad a la percepción del espectador, sin dejar tiempo a que este pueda detenerse a reflexionar ni volver sobre un momento anterior. Por tales circunstancias, la forma dramática debe centrarse en los rasgos esenciales de un determinado momento histórico, suministrándonos imágenes que se desvíen

de los aspectos y rasgos prosaicos de la vida cotidiana moderna, siendo su misión lograr “un auténtico reflejo de hechos vitales verdaderos, de tendencias verdaderas de la vida” (124). La obra dramática no debe hacerse cargo de cualquier momento o problema, sino que la acción debe movilizarse a partir de la colisión y conflicto de las fuerzas histórico-sociales fundamentales que encarnan sus personajes y caracteres. Por su carácter público, los temas que debe tratar el drama deben ser aquellos que refuercen su impronta histórica, es decir, el contenido que se le ofrece al espectador debe ser un ‘acontecimiento público’ que ilumine algunas de las grietas y crisis que atraviesan a la sociedad de su tiempo. De igual manera que en la novela, Lukács identifica una disolución y contaminación de la forma dramática que, en este caso, pasa por el influjo de las ideas de Schopenhauer sobre los dramaturgos, lo que supone un desplazamiento de la relación dialéctica entre el personaje y la acción dramática, por un detenimiento y acento en la “representación del semblante más terrible de la vida” (145). La unidad dramática compuesta por el héroe como agente movilizador de la acción y la colisión, cede frente a lo que Lukács denomina como una ‘novelización’ del género, que consiste en un desmantelamiento del *dramatismo* de la forma dramática, a partir de la inclusión de episodios y detalles psicológicos que rompen su dinamismo y llevan la escena hacia la superficie de la cotidianidad y lo íntimo<sup>9</sup>.

### **I.3.2 Brecht: ‘sobre el carácter formalista de la teoría del realismo’**

Las ideas de Brecht sobre el realismo se encuentran dispersas en diferentes ensayos y textos, conformando un fructífero compendio de reflexiones que recorren diversos temas, como el teatro, la sociedad y los individuos de su tiempo. La historia del teatro y la cultura general, reconoce en Bertolt Brecht al fundador y cultivador del teatro épico-dialéctico, un ‘hombre en tiempos de oscuridad’ según Hanna Arendt, un convencido y creyente en la dialéctica de la Historia. Ese último motivo nos debería distanciar de cualquier alusión a un *gran método* brechtiano, o cualquier tipo de formalismo que se construya sobre su figura e ideas. Brecht fue un hombre práctico y con un desarrollado sentido de la utilidad, principios sobre los que en parte se construye su visión sobre el teatro, la cual ‘supera’ la estética del reflejo que

---

<sup>9</sup> Lukács reconoce a Friedrich Hebbel (dramaturgo realista alemán) como un dramaturgo que habría cedido a estas tendencias ‘disolventes’. En su obra *Judith* (1840) se fractura la unidad entre héroe y colisión, pues los rasgos personales y características de su protagonista “no mantienen un nexo interno y orgánico con la colisión dramática” (145). Por contraparte, Gorki e Ibsen son reconocidos como grandes escritores realistas.

visitamos en Lukács, buscando activamente pasar más allá de la ficción a nivel de acción y proposición. En dicho sentido, creemos pertinente recoger una de las citas que Jameson incluye en su ensayo *Brecht y el Método*, la cual nos aporta una visión de la dialéctica histórica bastante cercana a las propias cavilaciones del dramaturgo alemán.

Una cosa destruye a la otra; las cosas nacen, se desarrollan y son destruidas, en todas partes ocurre lo mismo. Si las cosas no son destruidas por otras, se destruyen a sí mismas. ... Deberíamos vivir descubriendo siempre cosas nuevas. De lo contrario, ¿para qué estamos aquí? ¿Para qué queremos descendientes? En la realidad es donde pueden encontrarse cosas nuevas; nosotros tenemos que capturar la realidad (Mao cit. en Jameson *Brecht* 18)

Preso quizás de la actitud provocativa del propio Brecht, y de sus afiebrados (y mal entendidos) comentarios contra figuras como Aristóteles y Shakespeare, el ‘teatro épico brechtiano’ ha sufrido en parte de anquilosamiento e infertilidad deviniendo una forma incluso culinaria, un producto cultural reconocido por la élite en casi todo su espectro político<sup>10</sup>. Cuestión que, de alguna forma, ha derivado sus propuestas a un maniqueísmo marxista ahistórico que eclipsa los matices y complejidades de su pensamiento y teatro. Pese a ello, Brecht estaba lejos de considerarse a sí mismo ‘un formalista’, ya que constantemente buscó cuestionar el anquilosamiento de cualquier ‘forma artística’ que se presentase como totalizante y hegemónica. En esta línea, sus ensayos dan cuenta de sus preocupaciones artísticas sobre el realismo y sobre *la realidad*. La interrogante por la ‘actualidad’ del teatro como institución cultural es una constante en su pensamiento, señalando que el sentido del quehacer artístico pasa por producir según el viento que infle sus velas, el cual, “tiene que ser precisamente el que sopla en ese momento, no el viento del futuro” (Brecht *Escritos sobre teatro V.1* 10). El advenimiento y desarrollo del teatro épico-dialéctico, surge de esa búsqueda estética y de la pregunta constante sobre “cómo ha de ser el teatro para que tenga algo que decir en esta época” (35). Esto se transformará en un requerimiento para la ‘era científica’, ejercicio que supone explorar las nuevas relaciones que sostienen los individuos entre sí y con el mundo: “Nuestra primera tarea deberá ser, por consiguiente, captar los nuevos temas; la segunda, dar forma a las nuevas relaciones. Motivo: el arte se ajusta a la

---

<sup>10</sup> Para una revisión en profundidad de dicho fenómeno, ver “Après Brecht” *Études théâtrales*, vol. 3, no. 43, 2008, pp. 21-29. Ensayo que analiza el teatro épico en el contexto europeo del siglo XX-XXI, y cómo la utilización de esta estética va deviniendo en una suerte de ‘lugar común’, un mecanicismo formalista irreflexivo, un teatro brechtiano desactivado de su componente y actitud crítica respecto a la realidad.

realidad” (43). Una de las bases que fundamenta el advenimiento de la forma épica en el teatro, es la preocupación brechtiana respecto a la relación arte–realidad, pues los acontecimientos de su época exigen una reflexión respecto a los procedimientos artísticos con que los artistas se dirigen a la realidad.

Aunque solo sea para abarcar los nuevos ámbitos temáticos, una nueva forma dramática y escénica es necesaria. ¿Podemos hablar de dinero en versos yámbicos? ‘La cotización del marco ascendió anteayer a cincuenta, hoy a casi cien dólares, mañana subirá aún más, etc.’ ¿Se puede? El petróleo se rebela contra los cinco actos; ... Para la dramatización de una simple noticia de prensa ya no basta la técnica de un Hebbel y de un Ibsen. Y no hacemos esta afirmación con un aire de triunfo, sino más bien con profunda tristeza. Es absolutamente imposible explicar una figura de hoy por rasgos o una acción de hoy por motivos que en tiempos de nuestros padres hubieran sido más que suficientes (44).

La actitud crítica y propositiva que encontramos en Brecht en 1929 nos da de inmediato las directrices que sustentan sus ideas sobre la relación entre arte-realidad, así como sus discrepancias teóricas con Lukács. Brecht justifica la validez de su propuesta dramática-escénica en función de las necesidades del arte moderno de poder acercarse y dar cuenta de una realidad caótica y cambiante, no planteando el teatro épico-dialéctico como un producto acabado, sino como un *nuevo drama* en construcción que, desde su imperfección y carácter incompleto, debía tratar de encontrar *la forma* de representar la realidad y poner al espectador en violento contacto con los procesos de transformación social. Por extensión, es posible entender que, para Brecht, no existen formas universales, cuestión que nos explica sus amplios desencuentros con Lukács: “What is it about this artistic judge that annoys me? It's the fact that I can't get rid of the feeling that his opinion is this: we mustn't get carried away” (Brecht *on Art* 213). La estrechez y normatividad estricta de la teoría del realismo de Lukács, es vista por el dramaturgo como un marcado signo de formalismo, pues esta se basa en una estética del reflejo fundada casi exclusivamente en el modelo que representa la novela burguesa del siglo XIX, en detrimento del drama: “But what about realism in lyric poetry, or drama? (Brecht *Against* 70). La crítica brechtiana no desmerecía la novela realista sino que se opuso “a la estrechez prohibitiva de la concepción del realismo que poseía Lukács” (Lunn 103). Brecht reivindica el carácter realista de su pieza *Terror y Miseria del Tercer Reich*, refiriéndose a ella como un ‘ciclo de escenas’ que retrata la vida bajo el régimen Nazi: “Some of them fit roughly into the ‘realistic’ pattern X, if one shuts one eye. Other don't – absurdly

enough, because they are very short. The whole work doesn't fit into it at all. I consider it to be a realistic play. I learnt more for it from the paintings of the peasant Breughel than from treatises on realism" (Brecht *Against* 70). Es significativo que relacione su producción dramática con la obra de este pintor holandés antes que con la tradición del realismo decimonónico, cuestión que se entronca con el carácter narrativo-espacial de la pintura de Brueghel.<sup>11</sup> El detenimiento y la espacialidad que Brecht encuentra en esta pintura narrativa es un matiz que terminará primando en el desarrollo entre cortado y en el ritmo de su teatro *actual*, fomentando la reflexión del espectador. De allí la necesidad de abordar nuevos problemas desde viejas formas:

Turning realism into a formal issue, linking it with one, only one form (and an old form at that) means: sterilising it. Realist writing is not a formal issue. All formal features that prevent us from getting to the bottom of social causality must go; all formal features that help us to get to the bottom of social causality must be welcomed. If you want to speak to the people, you must be understood by the people. But that, again, is no mere formal issue. The people don't just understand the old forms. In order to reveal social causality to the people, Marx, Engels and Lenin resorted to very new forms (Brecht *on Art* 214).

La discrepancia en criterios artísticos entre Lukács y Brecht se acentúa a raíz de la declaración del Realismo Socialista como estética oficial del régimen soviético en el año 1934. La reticencia a cualquier experimentación/vanguardismo molestó profundamente a Brecht, pues en su búsqueda constante de nuevas formas de 'acceder' a la realidad, una política cultural de este tipo es dañina, yendo contra la propia evolución de las formas literarias y artísticas. El Realismo no es una forma intemporal que se concreta en un único momento histórico determinado, esta sería una perspectiva demasiado restrictiva que termina perdiendo de vista los fines del arte realista. Por el contrario, toda forma artística está situada en su contexto<sup>12</sup>. Si la realidad está en constante cambio, las formas literarias deben también

---

<sup>11</sup> A partir de la representación de historias bíblicas y alegorías que tienen lugar en la pintura de paisajes o escenas de la vida rural, sus composiciones nos ofrecen extensos panoramas donde confluyen diferentes momentos, episodios y sujetos que se suceden al mismo tiempo, una simultaneidad de historias *posibles* que se yuxtaponen en el cuadro: "One of the attractions of narrative pictorial art (and of photography) for Brecht, was that it holds fast to such moments, permitting the viewer to pick out the detail, to unravel the significances, and to analyse" (Kuhn 102).

<sup>12</sup> Esta cuestión recuerda un famoso pasaje de Marx sobre el arte griego y su carácter irreplicable en la era del maquinismo moderno: "¿En dónde queda la Diosa de la Fama al lado de Printing House Square? ¿O será posible *La Iliada* en la época de la prensa manual o mecánica? ¿No quedarán necesariamente eliminados el canto, la recitación y las musas por los tipos del impresor, y no se desvanecerán consiguientemente los requisitos necesarios de la poesía épica?" (Marx cit. en Lunn 34).

adaptarse a las transformaciones sociales. Para Brecht no tiene sentido limitarse a seguir un único modelo, pues dicha parálisis artística sólo puede afectar el análisis y comprensión de las circunstancias en cuestión: “We must not derive realism as such from particular existing works, but we shall use every means, old and new, tried and untried, derived from art and derived from other sources, to render reality to men in a form thy an master” (Brecht *Against* 82). En este sentido, es un error hablar de ‘una manera realista de escribir’ que se asocie indivisiblemente al estilo decimonónico de Balzac o Tolstoi, pues el concepto de ‘realismo’ debe ser amplio e ir más allá de convenciones genéricas determinadas.

Realistic means: discovering the casual, complexes of society/ unmasking the prevailing view of things as the view of those who are in power / writing from the standpoint of the class which offers the broadest solutions for the pressing difficulties in which human society is caught up / emphasizing the element of development / making possible the concrete, and making possible abstraction from it (82).

Pese a sus distancias, tanto Lukács como Brecht enfatizan en el develamiento de las circunstancias históricas y el descubrimiento de las fuerzas y resortes que movilizan el mundo. Bela Kiralyfalvi remarca que ambos comparten la premisa básica planteada por Lenin, es decir, “the acceptance of the philosophical premise that objective reality exists independently of human perception” (Kiralyfalvi 344). Ambos se preocuparon por cómo el arte puede contribuir al conocimiento de las relaciones sociales que subyacen a la vida cotidiana, pero se distancian en cómo dicha misión del arte comprometido puede o no llevarse a cabo: “The disagreements always had to do with the language of art and certain specific techniques used in artistic reflection and expression” (347). Aun cuando Brecht no se encuentra del todo convencido respecto a los alcances y legitimidad del arte vanguardista, su diagnóstico se distancia de la tesis de la decadencia y descomposición artística enarbolada por Lukács.

Realism is not a formal issue. You cannot take the form of one single realist (or of a limited number of realists) and call it the form of realism. That is unrealistic. Proceeding in that way would lead to the conclusion that either Swift and Aristophanes or Balzac and Tolstoy were realists. And, if you take the form of a dead writer, to the conclusion that no living writer is a realist (Brecht *on Art* 219).

---

El hombre del siglo XX vive en un mundo que cambia constantemente por lo que no tiene certidumbre alguna respecto a las posibilidades de sus acciones, situación que inhabilita su toma de consciencia respecto a sus circunstancias históricas. El sentido del teatro y su labor no es otra que orientarlo en este mundo contradictorio. Esta premisa básica moviliza la labor brechtiana, entendiendo que su drama episódico no es un método acabado sino una posibilidad e intento de dar cuenta de esta nueva realidad, es “*un camino; es el camino que nosotros hemos escogido*” (Brecht *Escritos sobre teatro V.1* 157)<sup>13</sup>. Para el autor, la verdad y la realidad no dependen de unos pocos nombres y el realismo no puede obtenerse a costa de sacrificar la creatividad y la imaginación artísticas, por lo que la discusión por los medios utilizados no debe superponerse a la propia realidad. El desprecio de Lukács por el montaje y el monólogo interior como técnicas experimentales decadentes, son reivindicadas por Brecht, en tanto no se trata de la técnica en sí, sino de los fines para los que se la utilice<sup>14</sup>. A diferencia del anacronismo de Balzac y la narrativa del siglo XIX, las técnicas de los artistas modernistas surgen precisamente de su mundo contemporáneo, siendo de una u otra forma, una respuesta a las condiciones y experiencia de vida del siglo XX. Lo que una vez fue ‘revelador’ no necesariamente sigue siéndolo hoy en día, motivo por el cual la experimentación no debe ser rechazada de plano. La novela burguesa se construye sobre el héroe y la empatía que este debe despertar en los lectores, estética que atraviesa una ‘crisis mortal’, en tanto el individuo sobre el que se generaba la empatía, cada vez entiende más que

---

<sup>13</sup> Otros caminos fueron los de autores tan diversos como Percy Bysshe Shelley, Jonathan Swift e incluso Joyce, considerados como ‘realistas’ por Brecht, en la medida que sus contenidos tienen un importante alcance al momento de tratar de develar la ‘verdad’ del ambiente social y su constante cambio. Su estilo provocador lo lleva a preguntarse si el hecho de que nuestras abuelas contaran historias de manera realista, obliga a los escritores modernos a tener que contarlas exactamente igual que ellas. “Do not proclaim with an expression of infallibility that there is only the one true way to describe a room, do not excommunicate montage, do not put interior monologue on the Index! Do not strike the young people dead with the old names! Do not permit artistic technique to develop until 1900, but not from then onwards! What is it with this Balzac, who was without doubt a great writer and a pretty good realist? *Old Goriot* has a great plot compared with Flaubert's *Sentimental Education* which is also a significant realist work, but other works by Balzac have weaker, less memorable, less plot-like plots (Brecht *on Art* 217).

“I cannot believe, deep down, that Lukacs really wants to propose just one single model for the realist mode of writing, that of the bourgeois realist novel of the last century, a model which I am not alone, amongst anti-Fascist, Communist fighters, in finding inadequate for literature. It is absolutely essential for us (and without a public, embittering, time-consuming dispute) to construe the concept of realism more broadly, more generously, in fact, more realistically, and not to let the problem of writing the truth about Fascism degenerate into a formal problem” (227).

<sup>14</sup> Brueghel y el teatro oriental, son ejemplos de la búsqueda de Brecht por desmarcarse de la estética continuista de Lukács, ruptura consumada por la discrepancia de sus perspectivas respecto a la realidad del mundo moderno y cómo abordarlo artísticamente.

su destino está ligado al del colectivo humano y a la lucha de clases como factor dominante en la Historia. No es posible dar cuenta de la totalidad si esta solo se reproduce “in the mirror of the hero’s emotional dispositions and reflections” (229), pues dicho constructo psicológico-individual “did not allows a satisfactory depiction of individuals in the class struggle, and because these mental and emotional experiences do not insert the reader in the class struggle but to led him out of it “(230).

En una época que aún no descubre ‘su propia forma de recreación’ y donde el teatro no tiene la capacidad de hacer gozar a su público, Brecht se abre a las formas y técnicas literarias ‘vanguardistas’. Estas son separables de los usos ‘ideológicos’ que puedan traer aparejados, por lo que su función puede ser transformada y puesta al servicio de la verdad y del realismo, pese a su ‘anti realismo’, muchas de las cuales provienen del vilipendiado arte modernista. Brecht subraya que la presencia de recursos como el monólogo interior y el montaje no significan que una propuesta sea intrínsecamente formalista, ya que a través de estos se puede dar cuenta de la totalidad: “You can, of course, have interior monologue that is to be designated formalist, but you can also have interior monologue that is realist, and, with montage, you can represent the world in a distorted and also in a correct fashion, there's no doubt about that” (234). Para el dramaturgo, los ataques al montaje provienen de ‘algunas personas’ que acusan la técnica de mero esteticismo decadente, quienes no son conscientes del propio carácter formalista de su crítica, ya que “they haven't, in fact, investigated montage; they haven't demarcated its sphere of influence, or taken note of its achievements. People try to combat aestheticism with a purely aesthetic vocabulary, intent only on using forms to breathe down formalism's neck” (235). A través de la puesta en escena de diferentes cuadros, el teatro brechtiano se alimenta fundamentalmente del montaje como procedimiento de construcción artística, a través del ensamblaje de cada una de estas unidades dramáticas. Por medio de dicha composición no se entrega al espectador una representación de la totalidad integrada desde la perspectiva de un personaje central, sino que se le enfrenta a un montaje “de imágenes no lineales, yuxtapuestas cuidadosa y deliberadamente” (Lunn 105). Mientras Lukács consideraba que ofrecer la exposición de un mundo totalizado ayudaría la preparación moral de los receptores y fomentaría su participación activa en la construcción de un mundo progresista, Brecht consideraba que la deshumanización del mundo no podía resolverse con ‘soluciones de papel’ que buscan la catarsis e identificación, antes que la

acción política concreta. Los lugares desde donde se posiciona cada teórico marcan las diferencias que presentan sus conceptualizaciones en torno al realismo. El enfoque de Lukács abarca sobre todo el género narrativo, mientras Brecht piensa *su* realismo desde el teatro y su inexpugnable componente público. La sociedad capitalista de los años treinta exige una actitud radical para Brecht, puesto que romper la superficie de lo cotidiano, lo natural y lo familiar, solo es posible por medio de la experimentación en la producción artística. Más que una estética del reflejo, Brecht es el constructor de una ‘estética de la producción’, en tanto se aboca a la búsqueda de ‘una forma actual’ de hacer teatro, para así construir una escena que fuese capaz de hablarle a la ‘gente común’, y que esta entendiese su lugar histórico en un ambiente hostil e indiferente. Frente a la totalidad orgánica propuesta por Lukács, Brecht se presenta ante el auditorio solo con piezas y fragmentos que este debe ensamblar a través del ejercicio crítico y la reflexión.

Ya en *Mann ist Mann* (1926), el teatro de Brecht se convirtió en un taller experimental de autorreflexión donde aparecían los seres humanos y la realidad social como construcciones capaces de ser “rearmadas” (*ummontiert*). Su nuevo drama episódico (que pronto describiría como “teatro épico”) trataba de despejar las ilusiones naturalistas del arte como “reflexión”, mientras desarrollaba medios cubistas y constructivistas para activar políticamente a su auditorio. Usando diversos métodos para interrumpir el flujo dramático lineal (por ejemplo, mediante un montaje de escenas discontinuas, interpolaciones de cine, canciones formales, rótulos informativos, etc.), Brecht traba de alentar ahora a su auditorio para que cuestionara de manera racional la necesidad, y experimentara lo “extraño” del curso “normal” y “familiar” de las cosas, tales como los efectos autodestructivos del “comportamiento ético” para los pobres (122).

Al respecto, Benjamin insiste en que el teatro épico busca la radical transformación de la escena y su relación con el público, cuestión donde la interrupción del ritmo de la acción es un punto clave, pues busca modificar la postura del espectador de hipnotizado a interesado: “en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender el asombro de las circunstancias en las que el héroe se mueve” (Benjamin 36). El teatro épico no se encarga de desarrollar acciones sino más bien de representar situaciones, las cuales no son reproducidas de manera ilusionista como en el naturalismo, sino que son *descubiertas* por el trabajo experimental de la representación. Para tratar los elementos constitutivos de lo real, nos dice Benjamin, el teatro brechtiano no abandona nunca su consciencia teatral a fin de aumentar la distancia del auditorio respecto al espacio dramático-escénico. No nos detendremos en la

caracterización de los diversos recursos dramático-teatrales utilizados por Brecht en el marco del teatro épico, sino que nos centraremos sobre todo en el montaje como recurso artístico de composición privilegiado, pues logra detener el ritmo de la acción e incitar la reflexión del espectador. No es un misterio que la técnica del montaje brechtiano se deriva principalmente del montaje soviético, específicamente Meyerhold en el ámbito teatral, y Eisenstein y Vertov desde el cine. La realidad-normalidad del capitalismo, no puede ser representada con los medios artísticos representativos de la tradición burguesa, sino que deben atacar la cosificación de la vida contemporánea.

Para evitar que el público se vea inducido a volcarse en la historia como se echaría en un río, para dejarse arrastrar a la deriva, los acontecimientos singulares tienen que ser vinculados de modo tal que los modos de la acción hagan impacto. Los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente; es necesario en cambio que el espectador pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción ... Las partes del drama se deben contraponer cuidadosamente entre sí, teniendo cada una su propia estructura de drama dentro del drama (Brecht *Breviario* 56).

La utilización del cuadro como recurso primordial de construcción dramática permite a Brecht construir un teatro que ralentiza el ritmo de la acción dramática, es decir, la *fábula*. En complemento a otros recursos dramáticos y escénicos, busca generar el denominado efecto-V *Verfremdung*, a fin de remecer y extrañar la consciencia del auditorio. En términos de Eugene Lunn, el montaje brechtiano se distancia de la técnica dadaísta y surrealista, pues estos solo sacudirían la mente del espectador en función del entretenimiento a través de la conjunción de objetos e ideas tan disímiles que terminan por no ‘retornar’ o referir una realidad o referencia exterior. Dicha cuestión, acercaría el montaje brechtiano a la técnica del cubismo, en tanto “está intelectualmente destinado a revelar una realidad exterior conocible, pero cambiante, polifacética y contradictoria, que separa a su auditorio de los supuestos mentales habituales a fin de que pueda captar realmente el mundo social” (Lunn 144). La comprensión y análisis de la totalidad social no puede llegar desde la vida privada y perspectiva individual, pues dicho ángulo de visión ya no tiene la capacidad de acceder a las dinámicas históricas en curso. Desde el arte y el teatro, Brecht construye una representación de la realidad cuyo *gesto* es exhibir su artificiosidad a través del desarrollo de situaciones dramáticas y acontecimientos yuxtapuestos que, en su variedad, logren captar las condiciones y contradicciones sociales e históricas.

La dificultad es la siguiente: el realismo legítimo tiene por misión permitir que se reconozca la realidad en el teatro. Pero hay que penetrar en la realidad. Es preciso reconocer las leyes que rigen el curso de los acontecimientos en la vida. Esas leyes no resultan visibles en una fotografía. Pero tampoco resultan visibles cuando el espectador presta los ojos o el corazón a una persona involucrada en esos procesos (Brecht *Estudios sobre teatro V.3* 123).

Este sondeo de las estructuras profundas que regulan la sociedad se encuentra agotado –nos dice Brecht–, el arte ‘realista’ solo nos puede ofrecer una ‘fotografía’, una alusión más o menos clara a Zola y el naturalismo. Si comenzamos este capítulo señalando que para Stendhal la novela es un espejo que muestra tanto el fango del camino como el azul de los cielos, Brecht nos diría que ese espejo debe ser intervenido, pintado de colores o bien reemplazado por uno nuevo, un espejo *des-familiarizante*.

In literature, you cannot use the same mirror to reflect different periods in the way that you can use one and the same mirror to reflect various heads, and even tables and clouds. ... All that says about a literary technique which we wish to recuperate is that the means of representation must actually correspond to the technological level of our period, which is wishful thinking. ... Apart from the fact that a model such as this, propagated on its own, can never become really three-dimensional, a single model can never be enough under any circumstances (Brecht *on Art* 251).

Desde lo planteado por Jakobson, la exigencia de renovación brechtiana apunta a ‘torcer los ideogramas’ y las formas de representación tradicionales, para así lograr *mostrar* aquello que está oculto en la realidad y que el arte no es capaz de acceder. Para este objetivo, el teatro necesita incrementar la distancia del espectador respecto a la escena, no solo ofrecer un espejo fotográfico que, en nombre del realismo, solo fue capaz de ofrecer la reproducción directa del mundo exterior. La realidad material del capitalismo debe ser mostrada de forma yuxtapuesta y discontinua para así incitar la reflexión de las y los espectadores. El teatro brechtiano se *desvía* de lo inmediato y lo familiar, efecto de distanciamiento que *aleja* y dificulta el reconocimiento del mundo representado.

Así como la empatía convierte el acontecimiento especial en un hecho cotidiano, así el efecto de distanciamiento transforma lo cotidiano en algo especial. Los sucesos más comunes pierden su monotonía al ser presentados como algo muy especial. El espectador ya no huye del presente para refugiarse en la historia; el presente se convierte en historia (Brecht *Escritos sobre teatro V.3* 205-206).

Esta superación de la monotonía requiere entonces un importante ejercicio compositivo por parte del artista, en este caso del dramaturgo, quien debe ofrecer la realidad desde el desvío

y el *rodeo*, concepto clave para la teoría propuesta por J. P. Sarrazac, y que como veremos, debe parte importante de su fundamentación a las ideas del propio Brecht.

Puesto que el hombre vive hoy en enormes asociaciones y depende en todo de ellas y puesto que vive en varias asociaciones a la vez, debe describir grandes *rodeos* para alcanzar algo. Pero sólo en *apariencia* ha perdido la posibilidad de alcanzar sus decisiones; en realidad, *sólo se ve dificultado su acceso a ellas*” (128; énfasis mío).

Si bien las formulaciones brechtianas nunca son explícitas al respecto, por la preponderancia de conceptos como *Verfremdung*, *Gestus*, la idea del *rodeo* se encuentra en la base de la dialéctica brechtiana, en tanto la mirada ‘ardua y fecunda’ propuesta por el teatro épico, exige maravillarse la percepción del público, extrañar aquello que es familiar, cotidiano y natural: “Llamemos así [extrañamiento] a la representación que si bien dejar reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño” (Brecht *Breviario* 38). Extrañar algo es hacerlo célebre, darle un relieve diferente, es el proceso de composición necesario para que este nuevo teatro pueda llegar a dirigirse a la realidad, y posteriormente impactar en la masa hechizada.

En el hombre hay potencias dormidas –decimos–, por eso se podrá hacer mucho del hombre. El hombre no debe seguir tal como es, es necesario verlo también como podría ser. No hay que partir del hombre sino ir hacia él. Vale decir que no basta con que yo me ponga en su lugar: debo ponerme frente a él, en representación de todos nosotros. He aquí por qué el teatro debe *extrañar* lo que *muestra* (41).

En ese sentido, las formas de acceder a “lo real”, aquello que está bajo la superficie de lo cotidiano, solo pueden ser procesadas en un doble movimiento donde el ‘hábito’ que nos impide ver lo profundo debe ser destruido, para así des-automatizar la percepción y ver las cosas tal como son. Jameson se detiene latamente en este punto para evidenciar las implicancias alegóricas que subyacen en la base de la teoría brechtiana y particularmente en el efecto-V, enfatizando en que este nos haría ver aquello que “realmente” está allí de manera no visible, actuando como “un operador hermenéutico que nos envía a bucear bajo la superficie, insistiendo todo el tiempo en que es verdadero para la superficie misma y para la realidad en nuestro primer enfoque, y no solo para nuestro segundo enfoque hermenéutico” (Jameson *Brecht* 124-125). La obra es entonces aquello que nos permite acceder a la realidad como tal, cuestión que radicaría en un proceso alegórico donde varios niveles, conceptos y narrativas se integran y tensionan en un proceso de yuxtaposición que, a partir de su distancia y abstracción respecto a las circunstancias, busca romper la familiaridad de las

representaciones del mundo, promover el pensamiento histórico-situado y la acción política por parte del público que asiste al teatro.

El teatro es, una vez más, un espacio peculiarmente privilegiado para los mecanismos alegóricos, dado que siempre está la cuestión de la autosuficiencia de sus representaciones: no importa cuán suntuoso y satisfactorio sea su aspecto, no importa cuán plenamente parezcan sostenerse por sí mismas, siempre habrá cierto tufillo y cierta sospecha de operaciones miméticas: la preocupante sensación de que esos espectáculos imitan, y por lo tanto representan, algo más. Aun cuando esa representación sea lo que generalmente se denomina una representación realista, la distancia alegórica, siempre muy leve, se abrirá dentro de la obra: una brecha por la que pueden colarse, acumulativamente, toda clase de significados. La alegoría es, entonces, una herida inversa, una herida en el texto; puede ser restañada o controlada (particularmente por una vigilante estética realista), pero nunca extinguida del todo como posibilidad (181).

En dicho sentido, las obras brechtianas conviven siempre en una tensión entre sus características alegóricas y antiallegóricas. Al mismo tiempo que plantean una distancia que favorece la comprensión de los acontecimientos representados e inhibe la identificación como respuesta sensible por parte del receptor, postulan inevitablemente “una realidad y un referente histórico fuera de sí a los cuales define, con mayor o menor insistencia, como una representación esclarecedora y por ende interpretativa” (182). El teatro brechtiano basa entonces su ‘acercamiento’ a la realidad a partir de ‘grandes rodeos’ y ‘extrañamientos’ que permiten contar una historia en diferentes niveles y desde diversos medios. Dicha distancia crítica busca resaltar el carácter histórico de cada suceso, para así cuestionar su naturalidad. Por ello, Brecht deposita una importancia radical en la categoría de *fábula*, la cual no pierde nunca su lugar central en el teatro épico dialéctico, sino que ve diversificados los medios y recursos que hacen posible representar y *contar* una historia. Tampoco es casual que Brecht sea hasta cierto punto, un referente de un *teatro parabólico*, por cuanto apela a dicho *registro* compositivo como un importante recurso de distanciamiento y de búsqueda de la verdad, versus la fidelidad que perseguía Lukács para el realismo: “In Brecht’s case, realism is thus not judged by the conformity to reality of such or such a representation, but by the means of action in reality that this representation reveals or proposes” (Morel 171).

El punto sugerido por Morel es clave, en tanto el realismo en Brecht no se constituye como un lugar, idea o categoría exclusivamente artística, sino que, como hemos reiterado, se trata de una actitud y un gesto que “gobierna la relación de la obra de arte con la realidad misma,

caracterizando una determinada postura ante ella” (Jameson *El debate* 195). El dramaturgo alemán es claro al señalar que el realismo “is an issue not only for literature: it is a major political, philosophical and practical issue and must be handled and explained as such – as a matter of general human interest (Brecht *Against* 76).

Como quedó planteado a inicios de este apartado, la actitud brechtiana es antiformalista, propositiva, abierta y experimental, en otras palabras, *científica*, en tanto no pretende conquistar un modelo, sino que se caracteriza por un constante cuestionamiento y problematización de ‘lo inmóvil y dado’. El arte requiere y se alimenta de la invención y el desarrollo de nuevas formas, siendo el teatro épico solo una de estas, por lo que nos dirá Brecht, “we shall allow the artist to employ his fantasy his originality, his humour, his invention, in following them. We shall not stick too detailed literary models; we shall not bind the artist to too rigidly defined modes of narrative” (82). El realismo de una obra no debe ser juzgado en función de si ‘puedo sentir el olor y sabor de cualquier cosa’, sino por su inteligibilidad y sus vínculos concretos con la realidad *de su tiempo* y aceptará las innovaciones cuando estas son *bien hechas*.

I am speaking from experience when I say that one need not to be afraid to produce daring, unusual things for the proletariat so long as they deal with its real situation. ... It is a mistake to reject a style of representation because of a few unsuccessful compositions – a style which strives, frequently with success, to dig down to the essentials and to make abstraction possible (84).

En este apartado nos hemos detenido en las diferencias entre Lukács y Brecht sobre el realismo, ya que si bien ambos se posicionan desde el marxismo como matriz de pensamiento y comparten varias ideas respecto al sentido u objetivos/funciones del arte realista, difieren fundamentalmente en la concepción artística del mismo. Mientras Lukács identifica *su* estética del reflejo en directa relación a la tradición crítica y literaria de la novela burguesa, Brecht es mucho más ecléctico en su enfoque, pues se basa sobre todo en una *actitud* más que en el privilegio de una forma específica por sobre otra. Su apertura a formas artísticas experimentales asociadas al arte vanguardista como el montaje, no suprime muchas de sus críticas sobre dicho arte, sino que nos ofrece la complejidad del pensamiento de un individuo que pensó y vivió el teatro en función de las necesidades de su tiempo.

The techniques of a Joyce or a Doblin are not merely products of decay, if you get rid of their influence instead of modifying it, then you merely get the influence of epigones,

in other words, the Hemingways of this world. The works of Joyce and Doblin display in the grand manner the world historical contradiction between the forces of production and the relations of production. To a certain extent, productive forces are represented in these works. Socialist writers in particular can become acquainted with valuable, highly developed technical devices in these documents of hopelessness; they see the way out. Many models are needed; what's most instructive is comparison (Brecht *on Art* 252).

Parafraseando libremente al dramaturgo, podríamos decir que *ninguna técnica es mala por sí misma*, no existen métodos o formas erradas sino malas utilizaciones. El teatro épico-dialéctico se plantea entonces como un espacio y plataforma artística que no oculta sus herencias ni deudas con parte del arte expresionista o vanguardista, sino que integra ciertos elementos en su propuesta dramático-teatral, de acuerdo con sus fines: mostrarle al hombre el mundo como un lugar transformable. Dicho objetivo no puede ser alcanzado a través de medios formales anacrónicos. Si la realidad va cambiando, el arte debe irremediamente modificar la(s) forma(s) con las que se aproxima a estas nuevas circunstancias históricas. En esta búsqueda de un nuevo teatro para los hombres y mujeres de ‘la era científica’ es preciso que la representación realista sea ‘violentada’, es decir, extrañada, des familiarizada, movimiento dialéctico de abstracción necesario que, en su alejamiento de la referencia exterior, busca incitar la reflexión del espectador respecto a sus propias circunstancias concretas. La visión del arte realista y socialista en Brecht nunca deja de aspirar a controlar la realidad desde la construcción de una representación, y así dar cuenta de la totalidad y, sobre todo, de la verdad. El distanciamiento y extrañamiento son parte del *gestus* y actitud teatral brechtiana, buscando remarcar el carácter histórico de toda representación, y al mismo tiempo, constituyen parte fundamental de *su* concepción estética del realismo, uno que puede ser caracterizado como un espejo *menor*, alegórico y extrañado, en última instancia, un *realismo del rodeo*.

#### **I.4 Realismo del rodeo: afinidades brechtianas**

En la entrada correspondiente a “Realismo” en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013), David Lescot señala que esta categoría no depende directamente del drama, sino que se impone en su estética desde la narrativa, cuestión que hemos revisado en páginas anteriores. La ‘voluntad’ realista de autores como Hauptmann y Zola deriva en un teatro “descriptivista”, poniendo al teatro en un callejón sin salida entre el estatismo y el

dinamismo de la acción dramática. Es por esto que el ‘realismo’ habría que buscarlo en los denominados ‘fabulistas experimentales’, grupo que incluye al propio Brecht y Kafka, quienes al mismo tiempo que toman por objeto el ámbito real de su tiempo, no pretenden ni buscan describir lo que ven: “Así, sin duda conviene, contra las definiciones de sentido común, llamar ‘realismo’ no al teatro del mimetismo y de la reproducción pictórica o fotográfica de lo real exterior, sino al teatro de linaje brechtiano” (Lescot 197). Este ‘sentido común’ al que refiere Lescot, apunta a lo que Jean-Pierre Sarrazac denominase como un *naturalismo endémico*, un seudorealismo de las apariencias que consiste en “querer hacer pasar la imitación por la cosa imitada y, sobre todo, en fijar como *naturaleza inmutable* todo lo que es movimiento y todo lo que es historia” (Sarrazac *Juego* 11). A partir de los fundamentos miméticos aristotélicos del drama moderno, el denominado teatro realista ha buscado construir un teatro donde *lo imitado* se quiere hacer pasar por la propia realidad verdadera, enmascarando así la artificialidad de la representación y su interpretación sobre lo real. La categoría de fábula, como parte constitutiva del drama con mayor importancia según Aristóteles, juega un rol central puesto que en tanto “composición de los hechos” (*Poética* 1450<sup>a</sup> 5) o su “estructuración” (1450<sup>a</sup> 15-16), rige el desarrollo de la acción dramática completa, a partir de los criterios lógicos de verosimilitud y necesidad.

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada no es parte alguna del todo (1451<sup>a</sup> 30-35).

Para el Estagirita, esta totalidad ordenada y orgánica que reconocemos como ‘bello animal’, implica que la fábula debe ser completa (entera), unitaria y de cierta magnitud, es decir, debe tener una estructuración tripartita de principio, medio y fin, para que así esté bien construida. Este orden y encadenamiento lógico proyectivo que subyace al pensamiento aristotélico se constituye como un principio de concatenación de la acción que rige hasta principios del siglo XX, forma que impacta en los ‘contenidos’ de la forma dramática, entendida como acontecimiento interpersonal en el presente.

Una buena forma de definir *fabula* podría ser la siguiente: el conjunto de los acontecimientos que integran una historia, en su relación y sucesión, dispuestos de

acuerdo con ciertas reglas estructurales para formar un todo unificado y coherente, en cuanto al cumplimiento de la acción y a su sentido (Carnevali 14).

Sin embargo, como piedra basal del estatuto mimético del arte dramático, la noción de fábula ha venido siendo asediada y problematizada desde hace más de un siglo, por lo que este ‘bello animal aristotélico’ ha sido desarmado, hibridado y contrapuesto frente a nuevas alternativas de construcción dramática. Una de las claves para entender este fenómeno –que se enmarca en *la crisis del drama*– es precisamente la noción de *rodeo* que comenzamos a trabajar desde la estética brechtiana y el teatro épico. La idea que parece sugerirnos Jean-Pierre Sarrazac, es que los cuestionamientos sufridos por la forma dramática de raigambre aristotélico-hegeliana y su carácter mimético, son en parte causados por la idea de *un arte del rodeo* que se enmarca en el devenir de una pulsión *rapsódica* en el drama moderno y contemporáneo. Esta ha socavado y problematizado una y otra vez los estatutos y categorías centrales del género. Sarrazac reconoce en Brecht un influjo importante respecto a este punto, dado que, si bien el dramaturgo alemán no renuncia en ningún momento al carácter mimético del drama, sí remarca con fuerza la necesidad de un rodeo y un distanciamiento respecto al *naturalismo endémico* de lo representado. Este punto es muy relevante, pues aun cuando el rodeo es una problemática basal en la teoría del teatro épico, las directrices que ha tomado en el devenir de los años, hacen de aquel un ‘lugar’ donde colinda la herencia y el abandono de las ideas brechtianas.

Si bien el realismo del rodeo es propio de un teatro ‘situado’ en la ‘actualidad’ y la realidad de su tiempo, la aproximación ficcional se dirige sobre todo al ámbito de la vida cotidiana, donde la escala de representación, cede desde ‘lo dramático’ a lo *infradramático*. Para Brecht la fábula o ‘historia’ debe ser portadora de los grandes conflictos de la sociedad, centrándose sobre todo en la lucha de clases: “Nadie puede estar por encima de la lucha de clases, porque nadie puede situarse por encima de los hombres” (Brecht *Breviario* 47). La fábula (‘historia’) debe mostrar el mundo en su cambio y contradicción, y para ello, no hay mejor fuente de recursos que la propia Historia, como gran empresa dialéctica de la acción humana. Es por ello que en la construcción dramática brechtiana la ‘historia’ “es el corazón de la manifestación teatral. Puesto que de lo que sucede *entre* los hombres, los hombres mismos conocen todo lo que puede ser discutible, criticable, mudable” (55). Sin embargo, como nos indica Sarrazac, este realismo *del rodeo* vuelve a traer el “aquí y ahora” a escena, pero en

una escala de representación ‘menor’, puesto que las dramaturgias del rodeo “se interesan en los microconflictos que, de manera ordinaria, pasan desapercibidos en la vida cotidiana” (Sarrazac *Juego* 15).

En el año 2008, el N°43 de la revista *Études Théâtrales* dedicó un número específico al auge del ‘teatro de lo cotidiano’ que viene teniendo lugar desde la década de los 70’, el cual abandona ‘los grandes temas’ de la Historia –lucha de clases incluida–, para enfocarse en la ‘vida ordinaria’ de sujetos anónimos, cuya existencia adquiere un valor ‘digno de ser representado’. Este giro hacia lo íntimo y lo cotidiano de los individuos no representa un abandono a la puesta en escena de los ‘lugares canónicos’ del poder, sino que busca distanciarse de ellos para inmiscuirse en lo privado y observar/revelar cómo estos operan de manera cuasi imperceptible en la vida cotidiana de las personas.

La valorisation du quotidien prend dès lors valeur de symptôme : d’une part, elle marque l’importance de l’héritage brechtien en réinvestissant l’exigence de « retrouver le familier pour y débusquer l’insolite » ; d’autre part, elle signale une indéniable suspicion vis-à-vis de l’optimisme qui sous-tend la démarche épique. À rebours d’un théâtre de l’Histoire telle que les hommes la font et sont faits par elle, le geste quotidienniste en appelle à une nécessaire « réduction du champ » : le réel ne saurait être atteint qu’à la condition de passer par ses plus petites dimensions, quitte à maintenir des zones d’ombre vouées à rester inexplicables et à laisser le spectateur démuni face à un diagnostic livré sans ordonnance<sup>15</sup> (*Après Brecht* 22).

Frente a un teatro épico que como ‘forma dramática’ parece cada vez más agotado en sus posibilidades de representar/apelar a la sociedad del capitalismo tardío, es necesario ‘torcer la nariz’ del maestro alemán: la manera de ser fiel a Brecht es traicionarlo. La mirada brechtiana es ‘descentrada’ en tanto la dialéctica hoy parece desactivada, con ‘enemigos’ menos claros y bastante más difusos que en su época, cuestión que movilizará el eje de representación desde las relaciones de explotación (lucha de clases) a las relaciones de poder y la focalización intrasubjetiva.

Le changement d’échelle qui fonde la démarche quotidienniste – passage des grandes luttes aux petits riens, du « gros rôti » aux « petites saucisses » – se donne donc pour

<sup>15</sup> “La valorización de lo cotidiano se convierte en un síntoma: por un lado, marca la importancia de la herencia brechtiana al reinvertir la necesidad de "encontrar lo familiar para desenterrar lo inusual"; por otro lado, señala una innegable sospecha del optimismo que subyace en el enfoque épico. A diferencia del teatro de la historia tal como la hacen los hombres y como está hecha por ella, el gesto cotidiano exige una necesaria "reducción del campo": la realidad sólo puede lograrse atravesando sus dimensiones más pequeñas, aunque ello signifique mantener zonas de sombra destinadas a permanecer inexplicables y dejar al espectador impotente ante un diagnóstico entregado sin receta” (Traducción propia).

le pendant symétriquement inverse du changement d'échelle préconisé par Brecht pour mettre la forme théâtrale en phase avec « les grands sujets contemporains »<sup>16</sup> (27).

Este acercamiento a la rutina o teatro de lo cotidiano, no se 'enfrenta' a la realidad de manera directa, sino a través del rodeo y la distancia, un *pasar de largo* que se desvía de la viviente actualidad, para "en un segundo tiempo, alcanzarla mejor y dar cuenta de ella" (Sarrazac *Juegos* 16). Siguiendo a Brecht, Sarrazac caracteriza el realismo del rodeo como un realismo 'ampliado', relacionándolo directamente con la dialéctica brechtiana, el teatro épico y su búsqueda de una distancia crítica desde el extrañamiento de la percepción.

Brecht: Habría que estudiar con precisión los rodeos en las piezas nuevas, antes de tomar un atajo. Éste podría resultar más largo. Algunos teatros han cortado en *La ópera de tres centavos* un de los dos arrestos del bandido Macheath; se pensaba que los arrestos se repetían, porque en dos ocasiones, en lugar de huir, él iba al burdel, y no por descuido, no porque fuera demasiado descuidado. En resumen, por querer ser breve, uno se vuelve aburrido (Brecht cit. en Sarrazac 20).

Recuperando la idea de Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Sarrazac relaciona el arte del rodeo con la figura mítica de Perseo y el rostro de la gorgona, a partir de "una alegoría de la relación del poeta con el mundo" (Calvino 16). A propósito de la idea de la levedad, Calvino señala la existencia de una profunda disonancia entre sus ansias por escribir sobre el mundo y la pesadez con que este se presenta en su escritura, casi por momentos 'volviéndose de piedra' ante la mirada. En dicho sentido, el mito de Perseo cobra valor en tanto el semidios es el único que logra dominar el poder contenido en el rostro de la gorgona a través de sus sandalias aladas, invisibilidad y el reflejo de su escudo. La fuerza del héroe nos dice el autor italiano, radica en su mirada indirecta, en mantener oculto el rostro de la criatura, "en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad de los monstruos en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal" (17). El artista del rodeo sigue la premisa de Calvino; el mundo y la 'gravedad' de sus circunstancias necesitan *un otro* enfoque, un espejo de reflejo indirecto cuya perspectiva está dada por la levedad y un movimiento silencioso como contrapeso a 'toda' la multiplicidad de la vida, un paisaje desbordante y desbordado al que solo se puede *acceder* desde minúsculas partículas y sensaciones. La figuración artística renuncia a abordar la vida

---

<sup>16</sup> "El cambio de escala en el que se basa el enfoque diario - de las grandes luchas a las pequeñas cosas, del "gran asado" a las "pequeñas salchichas" - es por lo tanto la contrapartida simétricamente opuesta del cambio de escala recomendado por Brecht para alinear la forma teatral con "los grandes temas contemporáneos" (Traducción propia).

y la realidad de su tiempo desde la gravidez monumental de un extenso lienzo, *abandona* la búsqueda de la totalidad, para *encontrarse* con “nada más que aquello que seamos capaces de llevar” (41). Una elección estética donde resuena la sentencia brechtiana ‘por querer uno ser breve, uno se vuelve *pesado*’ nos diría Calvino en un juego de referencias. ¿Cómo lograr acceder al mundo sin transformarlo en piedra? Es necesario un extrañamiento, un ejercicio de distanciamiento y *rodeo* que nos permita hablar de lo pesado y lo grave como si se tratase de lo leve. Se trata, nos dice Sarrazac, “de elaborar un arte del rodeo que aproxima mientras aleja y aleja mientras aproxima, que instaura la distancia en el corazón mismo de la proximidad” (Sarrazac *Juego* 21). En otras palabras, un *realismo alusivo* que pone la realidad en entre dicho, pues le da la espalda, escapando de cualquier atisbo que pueda vincular y entender esta estrategia con una estética del reflejo. La distancia desplaza, desfigura y cuestiona las circunstancias cotidianas que son puestas en escena por estas dramaturgias, pues no pretenden en ningún caso *captar* la realidad, sino la verdad.

El realismo del rodeo no puede ser más que un realismo heurístico, un realismo en busca no de realidad sino de verdad. Y aun esta verdad no es en ningún caso una verdad adquirida por adelantado ni una verdad revelada, sino una verdad siempre en camino. El realismo del rodeo se presenta como un realismo del cuestionamiento. El rodeo abre delante del espectador un camino de conocimiento (22-23).

Caracterizado como el fruto de una *estrategia* de escritura, el rodeo se moviliza en escena a través de un principio parabólico, a partir de la disposición de múltiples niveles, formas, materiales y discursos que, puestos en diálogo y tensión, nos ofrecen piezas dramáticas en un constante desplazamiento desfigurante y desnaturalizante respecto a las circunstancias *aludidas*. Lejos de significar ‘la muerte de lo dramático’, la idea de *rodeo* planteada por Sarrazac forma parte de un proceso de hibridación y transformación que la forma dramática viene sufriendo desde hace por lo menos un siglo. No hay solo una forma de *rodeo*, por el contrario, una obra dramática particular puede en su singularidad y novedad, constituir en sí misma una nueva alternativa que surja y lleve el drama más allá de los preceptos modernos tradicionales. Dicho proceso de transformación ha sido teorizado por Sarrazac a propósito de *la pulsión rapsódica* que se encontraría en el seno de la hibridación escritural de la dramaturgia contemporánea.

La pulsión rapsódica –que no significa ni la abolición ni la neutralización de lo dramático (la irremplazable relación inmediata de sí mismo con el otro, que es el

privilegio del teatro)– procede en efecto mediante un juego múltiple de aposiciones y oposiciones... En primer lugar, de los modos: dramático, lírico, épico, incluso argumentativo. De los tonos, o eso que llamamos género: farsesco y trágico, grotesco y patético, etc. (lo que hace que Peter Stein subtitle ‘su’ *Jardín de los cerezos* ‘tragedia, comedia, pastoral, farsa’, reencontrando así el sentido de ‘composición muy libre’ de la rapsodia). De lo escrito y de la oralidad también... Y la lista no es exhaustiva (Sarrazac cit. en Sarrazac 25).

Por ello es que el teórico francés se separa de la tesis de la muerte del drama (Adorno) o su superación post dramática (Lehman; Carnevalli), al señalarnos que es posible rastrear la existencia de una lógica dramática en las escrituras contemporáneas. Esta se trata de una lógica *otra*, una alternativa a la construcción aristotélico-hegeliana tradicional, la cual decanta en una existencia plural de la fábula, es decir, nuevos tratamientos y alternativas dramáticas. Sin terminar de adentrarnos en este extenso y profundo proceso que comprende la ‘crisis de la fábula’, podemos entender el surgimiento de estas lógicas alternativas como un tránsito que va desde lo dramático a lo infra dramático, que trae aparejado un debilitamiento respecto a la unidad de acción y la noción de conflicto. Esta *desdramatización* implica una transformación de la fábula como ‘estructuración’ lógica de los hechos, cuyo desarrollo proyectivo cede en sus hilos, presentándose cada vez más como una serie de pequeños micro conflictos y situaciones más o menos autónomas entre sí, cuestión que implica una ‘relajación’ en su estructura y las fuerzas/dinámicas que movilizan el conflicto dramático. Motivos por los cuales la pieza dramática contemporánea parece funcionar ‘a contra pelo’ respecto al drama tradicional, a partir de un movimiento errático, entre cortado y/o retrospectivo, tendiendo al estatismo o la circularidad temporal, presentándonos personajes carentes de voluntad y agencialidad, antes un testigo más que un agente del drama.

Nada de grande Catástrofe, mas uma serie de (todas) pequenas catástrofes. A dramaturgia entra nessa era – e nesse domínio – do quotidiano, que leva Tchekhov a dizer que ‘nada acontece’ nas suas peças, e das quais Lukács, que não se resigna a que os dramaturgos se contentem em expor ‘a terna banalidade da vida’ (Sarrazac *Poética* 53).

Esta ‘banalidad’ es fundamental, pues la pesadez de lo cotidiano, lo rutinario y lo íntimo representan algunos de los puntos desde donde se ancla la escritura dramática contemporánea. En términos generales, Sarrazac nos plantea dos fórmulas rectoras dentro de las transformaciones de la fábula dramática: un *retorno sobre el drama* y un *drama de la vida*. Caracterizado como un *drama por preterición*, este retorno tiene un fuerte componente

meta dramático, un teatro ‘hecho’ de teatro, de *segundo grado*, cargado de un fuerte componente reflexivo y deconstructivo, en tanto el movimiento dramático va replegándose constantemente sobre sí mismo. Por su parte, el *drama de la vida* nos plantea la pregunta de cómo representar y abarcar toda una vida, poniendo entonces particular énfasis en la extensión de la pieza, ya sea a través de un estiramiento excesivo o a partir de la compresión extrema de la fábula. En ambas variantes podemos reconocer que la noción de catástrofe sufre una importante transformación en su disposición, pues ya no clausura el desarrollo de la pieza, sino que es inaugural al drama mismo, como una condición o acontecimiento que antecede la representación y nos plantea la pieza como *lo que queda después*, una vez que la catástrofe ya ha ocurrido. Impronta retrospectiva que empapa de un fuerte carácter testimonial al personaje contemporáneo, configurándose como una entidad que se relaciona a una cierta distancia respecto a los acontecimientos, como un testigo reflexivo de su propia vida y circunstancias en el drama. Más que ‘dentro’ de la acción, está posicionado de lado o frente a ella, separado, *puesto a distancia* respecto a los otros y a sí mismo. El anclaje en la vida cotidiana permite que este espacio testimonial se abra a la imbricación de lo político-social, junto con temas de corte más íntimo intrasubjetivo, configurando un microcosmos y paisaje que se desborda en el entrecruce de diferentes registros poéticos, discursivos, materiales, espaciales y temporales que entran en diálogo y tensión. A partir de una forma *abierta* que se va ensamblando y desarmando al mismo tiempo, la obra se ofrece al espectador como un proceso o *drama en des-construcción*, un producto no acabado que, desde su forma desconcertante, es decir, a partir de diferentes *rodeos*, busca apelar de manera críptica y no didáctica a la gravidez alienante de la vida cotidiana de la audiencia. En un mundo que tiende a la espectacularidad y lo líquido, la realidad cotidiana de los individuos deviene un flujo caótico de imágenes donde el sujeto aparece casi sin posibilidad de incidir en la Historia y sus propias circunstancias. La experiencia que implica la realidad del siglo XXI, es sin duda particular, por causa de las circunstancias sociales actuales, la globalización, el funcionamiento de internet y redes sociales. Paralizado entre la acción y la retrospectión reflexiva, la alienación del personaje dramático contemporáneo es radicalmente diferente a la experimentada por el sujeto histórico colectivo pensado por Brecht y su pedagogía teatral social. Sin embargo, dicha situación no ha significado el completo agotamiento de parte de la estética brechtiana, sino que, en muchos casos, la

radicalización de algunos de sus principios e ideas. En términos de Emmanuel Béhague (2008), la herencia, tradición y tensión respecto al teatro épico, puede ser rastreada aún en las nuevas escrituras dramáticas contemporáneas, cuestión que obedece sobre todo a un constante cuestionamiento sobre las formas teatrales. Aunque a su juicio es difícil hablar aún de fábula, sí nos señala que al menos nos queda un texto-material heterogéneo donde se entrecruzan diferentes registros y discursos, una idea no muy distante a la planteada desde Sarrazac y *la pulsión rapsódica del teatro*. Ligado a lo post dramático, Béhague nos señala que la apertura del espectáculo teatral a diferentes fronteras artísticas habría hecho retroceder y minimizar el concepto de representación en el teatro contemporáneo, en tanto esta última se constituye como un *evento* cerrado sobre sí mismo, pues ‘la realidad’ no sería más que una construcción discursiva, un simulacro interpretable al que no podemos conocer objetivamente. Anunciado como una suerte de paradigma de representación propio de los albores de la posmodernidad, la noción de lo post dramático dirige entonces sus dardos al concepto de fábula como piedra angular de la mimesis teatral desde Aristóteles, pasando por Brecht, buscando así descentrar cualquier tipo de lógica preestablecida que se imponga a la realidad y al arte. Si lo post dramático busca generar sobre todo un teatro de la percepción antes que una lógica representacional, intentando responder a la *artificialidad* de lo real desde su propia teatralización, ¿no estaría el teatro devolviendo a la realidad su propio espejo simulado? Y con ello, ¿no estamos también ante una forma de realismo? ¿No es finalmente lo post dramático (también) una forma de extrañamiento y rodeo? Reivindicando el ejercicio dialéctico de la representación dramática, Stegemann (2009) plantea que el teatro contemporáneo nunca ha terminado de abandonar realmente *la realidad*, y pese a todo pronóstico, “have once again exercised their perceptive and representational strength as illustrators of the world” (Stegemann 23).

Ante esta dilatada discusión teórica, cabe volver a preguntarnos entonces, ¿Qué implica este nuevo realismo? ¿Cuándo se fue el realismo? ¿Por qué está volviendo? Las respuestas dependerán finalmente de qué entendemos por realismo, pues si anclamos el concepto en un paradigma o método de representación definido, su caducidad estaría marcada con el advenimiento del arte vanguardista y el fin de la novela burguesa. Ahora bien, a partir de este decurso, es más o menos claro que la cuestión del realismo no implica solo aspectos formales y la imposición de una u otra escuela, sino que se constituye por lo menos como un problema

de carácter histórico. Desde la argumentación brechtiana, podríamos señalar que el realismo es más bien un problema filosófico que implica una suerte de *actitud* o intención inherente a la creación artística. Cuestión que puede parecer algo relativista o marcaría el realismo como una suerte de *tendencia*. ¿Pero una tendencia respecto a qué? Raymond Williams señala que el realismo siempre se encuentra un paso más allá de solo ser un método, una actitud o un problema formal, sino que implica un potencial de aprendizaje “in which we can ourselves alter consciousness, including our own consciousness” (Williams 114). En dicho sentido, si entendemos que el realismo se *aloja* precisamente en ese potencial espacio de diálogo que une a la ficción respecto a la realidad, bien podríamos decir que el realismo nunca ha abandonado del todo la tradición artística. Dicho vínculo abierto entre el mundo posible imaginario y el ámbito de lo real, es lo que hoy en día experimentamos no en términos de una realidad objetiva a la que el arte debe satisfacer y representar, sino que a una verdad subjetiva que se construye en y por la experiencia estética. Podríamos señalar entonces que este *nuevo realismo* o *realismo del rodeo*, es una estrategia o modo de cubrir ese vínculo desde la constante experimentación e invención de nuevos tipos de narración y rodeos, buscando mudar sus vestiduras antes de que estas se solidifiquen en la vorágine espectacular del siglo XXI.

## II. ¿Ha vuelto el realismo?: La dramaturgia narrativa de Roland Schimmelpfennig

La pregunta que inaugura este apartado surge de la discusión anterior, en tanto el drama contemporáneo parece enfrentarnos a un *nuevo* realismo, que esta vez no responde a un estructurado paradigma de representación, sino que se vincula con la relación (posible) que existe entre arte y realidad. Ahora bien, las palabras del propio Roland Schimmelpfennig refuerzan nuestra intuición e hipótesis, en la medida que el autor establece una relación intrínseca entre el arte teatral y la realidad. Schimmelpfennig señala que escribir teatro es, sobre todo, *comprimir* la realidad en forma de lenguaje, construir una imagen del mundo que logre impactar al espectador: “El arte pone el dedo en la llaga. Las ilusiones no lo hacen, ellas adormecen el dolor” (Schimmelpfennig *Sí y No* 212). Al hablar de *su* teatro y del teatro en general, la tesis de Schimmelpfennig declara que “el tema del teatro no es el lenguaje” (244), sino el ser humano, las circunstancias que rodean la vida, su finitud y perecimiento.

El teatro es sencillo y, a la vez, altamente complejo, pues está hecho por seres humanos para seres humanos y trata sobre los seres humanos. Trata sobre el individuo y su relación con la sociedad, con el mundo. Y, en consecuencia, el teatro es tan sencillo o tan complejo como lo son esos conceptos: individuo y sociedad. El teatro es juego. El hombre juega. El hombre, el actor, juega a ser otra persona. Asume papeles. El espectador se identifica con el papel que otro interpreta para él, que asume para él. Ese es un momento de gran levedad y libertad humanas (272-275).

Una reflexión que resulta más que interesante, en tanto plantea que el teatro lleva inscrito en sí mismo una ‘huella de lo real’, en términos similares a la propuesta de Robert Abirached a propósito del personaje dramático. En dicho sentido, Schimmelpfennig plantea el teatro como un juego, una actividad simple y compleja que se rige según los códigos históricos y culturales de una determinada época. Al tratar la relación del individuo con la sociedad y el mundo, se está planteando un vínculo indisoluble entre el teatro y sus circunstancias externas, de las que este se hace eco intentando catalizar las condiciones que rodean dicha relación. A su juicio, toda obra se constituye como un intento de comunicación y una instancia de diálogo compuesta por diferentes capas y matices que buscan generar y transmitir imágenes de nuestra época, las cuales apelen a un sentido colectivo y a la búsqueda de un nosotros que reconozca su mundo en aquel *fragmento* puesto en escena. Para lograr este cometido, Schimmelpfennig da pie al montaje de diferentes imágenes que se ensamblan entre sí a fin de construir una historia, pues para él, el teatro siempre *cuenta historias*, incluso sin quererlo.

Al señalar que el *tema* del teatro no es el lenguaje, sino que el ser humano, se está relevando el carácter diegético de este, por sobre un teatro *sin historias* que “es muchas veces un callejón sin salida enamorado del lenguaje y de la teoría” (493). Este punto es central, en tanto su teatro ha sido reconocido en el mundo entero por su fuerte carácter narrativo, fruto de una composición artística que desdibuja y tensiona la oposición entre *mimesis* y *diégesis*, es decir, la distancia entre el arte narrativo y el arte dramático.

Como una tendencia creciente al interior del drama moderno y contemporáneo, cabe señalar que durante el siglo XX no fueron pocas las propuestas dramáticas que a partir de una fuerte hibridación compositiva, han tendido a deconstruir los límites entre la narrativa y el drama como dos formas diferentes de presentar una *historia*. El arte dramático-teatral siempre ha sido asociado al modo mimético de representación, es decir, una forma de presentación donde son los actores encarnando a sus personajes quienes movilizan el curso de los acontecimientos de manera directa a través del diálogo y sus acciones. Sin embargo, a partir de un sucinto repaso histórico, podemos señalar que incluso en sus orígenes griegos el teatro ha contado con un importante influjo narrativo, aunque de carácter algo marginal o secundario. Una forma de plantear esta dicotomía, ha sido a través de la oposición *mostrar* versus *contar*, la cual se remonta a los escritos de Platón respecto a diferentes formas de imitación poética dadas por la *diégesis* verbal y la *mimesis* teatral. La representación dramática teatral se encuentra evidentemente relacionada al concepto de *mimesis*, en tanto la *historia* es presentada directamente por las voces de los personajes, sin la mediación de una entidad/agencia narrativa que entorpezca el curso y ritmo de la acción dramática. A partir de dicha premisa compositiva, el arte teatral se basaría sobre todo en una imagen directa que se ofrece a la visión del espectador, a partir de las acciones representadas en escena por parte de los actores encarnando a sus personajes. Por contraposición, la *diégesis* verbal se caracteriza –en términos generales– por la presencia de una voz/agencia narrativa que mediatiza, organiza y segmenta el despliegue del mundo ficticio representado, así como el discurso y las interacciones de los personajes de la historia contada.

In one of many possible approaches, mimesis is contrasted with diegesis, which in theatre involves at least two aspects. They are primarily conditioned by the different ways of understanding the concept of diegesis. Its primary meaning is contained in the act of telling, narrating a story, which is contrasted with the act of showing related to mimesis. In film and also in theatre, diegesis is exposed when the very process of

narrating a story is emphasized. This process involves exposing the diegetic techniques used for narrating a story (Pavis 102), in which the very act of narrating is no longer transparent (Lorek-Jezińska 355).

Si hay una palabra que puede ayudarnos a entender esta dicotomía es la de transparencia, por cuanto la representación dramática tendría un mayor potencial en términos de ilusión, dado que el espectador observa los hechos sucederse frente a sus ojos. La *diégesis* en cambio, mediatiza esta representación y detendría la formación de la ilusión, ya que observamos su construcción ‘material’. El propio Lukács fue crítico de la ‘decadencia’ del género dramático, pues a su juicio, esta se debía entre otras cosas, por la creciente tendencia épica que comenzó a ganar terreno en el drama, la cual encontrase en Brecht su mayor exponente teórico y representante en las tablas.

La investigación en el ámbito de la narratología y los estudios sobre drama contemporáneo, ha dejado en evidencia que la ‘contaminación’ entre *mimesis* y *diégesis* se ha extendido y acrecentado en los siglos XX y XXI, aunque es un fenómeno cuya ocurrencia se remonta a la propia tragedia griega y la presencia del coro y el relato de mensajeros, elementos épicos que detienen el ritmo de la acción dramática. Tradicionalmente el discurso dramático privilegia el recurso del diálogo, en tanto el intercambio dramático posibilita que la acción se desarrolle de manera fluida y proyectiva en el tiempo, dotando de agencialidad y ritmo a la obra representada. Por dichos motivos, los elementos narrativos al interior del drama generalmente han sido catalogados de carácter secundario respecto a su importancia, cuestión que resulta problemática a la luz las crecientes tendencias narrativas que han surgido bajo el alero de un largo proceso de *hibridación* que se ha visto fuertemente profundizado en el transcurso de los últimos cien años.

What is implicit in this overview of twentieth-century theatre, however, is not so much a conscious or even a consistent “antitheatricalism” (at least as that term is used in its conventional sense); rather, (...) a tendency to shift mimetic performance in the direction of storytelling or to temper scenic enactments with some of the qualities of narrative (Gruber 86).

Sin embargo, la utilización de recursos narrativos al interior del drama y la representación teatral no solo implica un impulso retardador de la acción, sino que ofrece matices diferentes a esta a nivel de la organización del discurso de los personajes, y también en lo respectivo a la relación que el espectador sostiene con los acontecimientos en escena. La decisión de

‘mostrar’ un hecho o de ‘contarlo/narrarlo’ es importante, pues la segunda opción estimula de manera potente la imaginación de la audiencia, como es el caso del discurso de mensajeros utilizado por la tragedia griega.

Spectators’ imaginings, of course, are always a part of theatre, in the most trivial as well as in the most profound sense; even amateur actors have no trouble in using words to help audiences see swords, moonlight, and landscapes, things that are not really materially represented before them. The imagination, says Frank Kermode, is “a form giving power, an esemplastic power”; whether its products appear true to existence or in shapes “preposterously false . . . they change with us, and every act of reading or writing a novel is a tacit acceptance of them” (Kermode 144). In every act of seeing or writing a play, one might add: the potential *enargeia*—the power of language to create a vivid presence of that which is set forth in words—that can be tapped by a skilled dramatist is easily demonstrated with regard to the *mise en-scène*, where substituting verbal accounts for cloth and paint does not restrict spectators’ sense of location and may actually enhance it. (Gruber 24).

Esta virtud del discurso narrativo es una de las razones que el propio Roland Schimmelpfennig ha esgrimido cuando se le consulta por los motivos detrás del desarrollo de un teatro narrativo. Pese a que la crítica teatral ha tendido a caracterizar su obra como expresión de un teatro posdramático, el dramaturgo alemán insiste en la importancia del lenguaje y el texto, en virtud del poder de la palabra para ‘llevar a la gente’ a diferentes universos, a partir de la construcción de imágenes y de una historia-narración.

En tanto escritor provengo, por supuesto, menos de un mundo de imágenes que de un mundo de palabras, aunque como dramaturgo sigo viviendo seguramente en la frontera entre ambos mundos; pues los textos teatrales están hechos de palabras, es cierto, pero las representaciones teatrales, aparte del lenguaje, están hechas en no poca medida de sonidos, de imágenes y de movimiento, de la tesitura del ser humano que recita el texto teatral, que dice las palabras que he puesto en su boca. Las palabras – nuestros diarios instrumentos de trabajo, también ahora mismo – llevan a imaginarse cosas. Las palabras evocan imágenes. Las historias son una secuencia de imágenes en la cabeza del oyente o del lector. Y tampoco en el teatro es distinto, también en el teatro, una y otra vez, se cuentan historias, también el teatro vive de la narración visual, es así desde hace miles de años . . . , pero ya hablaremos de eso. El director teatral Jürgen Gosch dijo una vez: Todo es representable en el escenario mientras aparezca en el texto. Dicho de otra manera: mientras algo sea descriptible, es también imaginable (Schimmelpfennig *Sí y No* 923-931).

Estas ‘historias’ no buscan enseñar “cómo se deben hacer las cosas”, pues la función del teatro para Schimmelpfennig pasa por plantearse y ofrecerse como un espacio de diálogo y discusión, una ‘invitación a conversar’ en sociedad respecto a las ‘imágenes’ y mundos

evocados por estas palabras. La narración y el arte de contar historias propuestos por él, suponen una configuración del espacio teatral que tiende al minimalismo, donde la palabra y los ‘ojos’ del espectador son los que cobran relevancia, en tanto se desplaza la ilusión escénica en pos de la imaginación. En dicho sentido, se desafía el carácter mimético de la representación teatral, pues las formas narrativas inciden en la ralentización temporal del ritmo de la pieza y la yuxtaposición de diferentes espacios no escénicos que confluyen en escena, así como sus potenciales ramificaciones imaginarias evocadas a nivel de la consciencia del público en la sala.

Schimmelpfennig nos ha dado una de las claves para la puesta en escena de sus textos: las imágenes son creadas por la palabra en la cabeza del espectador, y un espectáculo en el que se superpusieran demasiadas imágenes reales a ese ‘cine mental’ correría el riesgo de destruirlo. ¡No se trata, sin embargo, de no ofrecer nada para ver sobre el escenario!” (Boudier y Pisani 231).

El teatro híbrido de Schimmelpfennig vive en la tensión constante provocada por las imágenes mentales que suscita, las cuales reemplazan a los hechos ‘reales’ en escena. En esta línea, el autor nos señala que las catástrofes de nuestro mundo encuentran dificultad para ser representadas en imágenes. Cuestiones como los desastres nucleares de Chernóbil y Fukushima cobran ‘realidad’ cuando la humanidad tiene la posibilidad de impactarse frente a los registros de las víctimas, de lo contrario, es difícil hacerse una idea de cómo luce el horror. A juicio del dramaturgo, vivimos cada vez más en una cultura visual donde el texto y las palabras han retrocedido a un lugar secundario, en tanto ‘una imagen vale más que mil palabras’ gracias a su rapidez y supuesta eficacia informativa en términos de objetividad. Sin embargo, una imagen es siempre un trozo, un fragmento que puede ser manipulable y en donde los ojos pueden perderse, precisamente por su rapidez. Los límites, dificultades y resistencias que ciertas catástrofes pueden ofrecer a su representación, encuentran en la narración una posibilidad intermedia, en tanto la capacidad evocativa de las palabras es una fuerza de la que la representación teatral se ha servido desde tiempos remotos, donde la narrativa visual permite describir e imaginar aquellas catástrofes que pueden parecer irrepresentables. El teatro narrativo brinda la alternativa de ‘ir más lento’, pues en lugar de la visión directa y *rápida*, Schimmelpfennig ofrece a sus espectadores un *desvío*, un camino mucho más abierto y exploratorio donde los ojos y la imaginación se pueden *demorar* en la construcción y comprensión de la imagen y la historia representada. El dramaturgo alemán

es consciente de que solo con los recursos del lenguaje, el teatro no puede competir con una imagen o una escultura en términos de ‘fidelidad’, por lo que sus manifestaciones deben ser más indirectas y al mismo tiempo, ser capaces de estremecer al espectador.

digámoslo así: las obras logradas arrastran a sus espectadores, despiertan el interés, perturban las costumbres, ponen a prueba los acuerdos sobre gustos, los compromisos estéticos, abren perspectivas, surgen nuevos puntos de vista. Esas piezas desatan un remolino, son impredecibles, a veces difíciles de soportar y, sin embargo, irresistibles. (Schimmelpfennig 1303-1307).

Su teatro se vale de diferentes recursos para lograr establecer un diálogo dinámico con el espectador y su contexto y así cumplir con quizás la única máxima que el dramaturgo impone al arte escénico: el tema del teatro es el cambio y el ser humano, “sus deseos, ansias, sobrecargas, errores, temores, su insuficiencia y crueldad..., y eso solo ya es suficientemente complicado y complejo” (1311).

En conferencia junto a Carlos Batlle en febrero de 2017 –en el marco de un curso realizado por Schimmelpfennig en la Sala Beckett (Barcelona)–, una de las preguntas más interesantes que se formularon, pasa por ¿cómo puede el teatro hacerse cargo del horror y de la violencia? Interrogantes que caben dentro de lo planteado por el dramaturgo respecto al enunciado general ‘el tema del teatro es el ser humano’.

Segons el descriptor del curs, «hi ha coses que semblen massa horribles, massa grosses, per fer-les al teatre». Com hem de reproduir la violència, per exemple, al teatre? En tot cas: «Si hi ha una forma d’art en què tot és possible és el teatre, ja que el teatre treballa amb la imaginació<sup>17</sup>» (Batlle y Schimmelpfennig)

Lo planteado por Batlle resulta clave, en tanto Schimmelpfennig reivindica un teatro de ficción e imaginación que se distancia de un teatro de corte documental, donde lo real entra a escena de manera mucho más directa y menos mediada.

La poesía necesita tiempo. El teatro de lo instantáneo es algo para el cabaret. Por supuesto, es difícil. Los teatros de Alemania, pero también de otros países, a veces me preguntan: «¿No tienes una obra sobre algo rápido?» Es muy difícil. Es un peligro porque uno empieza a funcionar como una máquina que puede buscar datos e información en periódicos: Al Qaeda, Estado Islámico... ¡pim, pam, pum! Obra lista. Pero no funciona. Hay que filtrar, hay que buscar todas las implicaciones del tema.

---

<sup>17</sup> “Según el descriptor del curso, «hay cosas que parecen demasiado horribles, demasiado grandes, para hacerlas en el teatro». ¿Cómo hemos de reproducir la violencia, por ejemplo, en el teatro? En todo caso: «Si hay una forma de arte en el que todo es posible es el teatro, ya que el teatro trabaja con la imaginación»”(Batlle). (Traducción propia).

Buscar el conflicto real —que no es: «El tipo que pilotaba el avión que voló contra las Torres»— es algo más arcaico, más profundo, yace debajo de todo esto (Batlle y Schimmelpfennig).

Resulta interesante reparar cómo en sus palabras hay reminiscencias de las ideas planteadas anteriormente a propósito de Lukács y Brecht, respecto a la capacidad de *abstracción* que debe de alcanzar todo arte realista, para así lograr captar aquellos conflictos *profundos* que yacen en nuestra sociedad y época contemporánea. El problema que reconoce el dramaturgo en el teatro de corte documental-testimonial donde ‘lo real’ ebulle en escena, pasa precisamente por una relación demasiado directa con la ‘actualidad’ de sus circunstancias.

El docu-teatro, para mí, es en realidad pornografía. Es obsceno. No sé si la palabra en castellano funciona, en cubano es actuar como «sapingo» (*insult cubà: algú que parla de qualsevol cosa sense respecte i sense saber-ne res*<sup>18</sup>), descerebrado. «Sí, es muy inteligente, pero yo sé hacerlo mejor... Voy a editar el testimonio de mujeres violadas en Ruanda y con eso monto la obra, y ¡plas!, me hago famoso.» Esto me da rabia (Batlle y Schimmelpfennig).

En esa cercanía respecto a lo real y lo instantáneo, el teatro documental presentaría la siguiente paradoja: la intención de *capturar* de manera inmediata los hechos del mundo convive a su vez con un impulso *pornográfico*-deshonesto que se vale de este material para editar y *falsear* la voz del testimonio real. Por contraparte, Schimmelpfennig reivindica la labor creativa del artista, puesto que inventar una historia supone un trabajo de filtración y distanciamiento que solo es posible gracias a la ficción. En dicho sentido, podríamos plantear que la reivindicación de la ficción, la imaginación y la apertura a lo fantástico, son mecanismos de *rodeo* y *desvío* que utiliza el dramaturgo alemán para intentar captar los conflictos *reales* que subyacen bajo las situaciones puestas en escena, aquellas implicaciones *arcaicas* que se encuentran más allá de un caso particular. En un intento por separarse de lo que Schimmelpfennig denomina ‘el teatro alemán de mayúsculas’, nos señala que busca proponer un teatro que no ofrece respuestas o impone soluciones a los conflictos representados, sino que intenta plantear preguntas e interrogantes respecto a aquellos *temas* y problemas del mundo contemporáneo. En dicho marco, Schimmelpfennig ‘explica’ que el éxito de una obra se ‘mide’ en lo fructífero del diálogo que esta sostiene con respecto a su contexto, motivo por el cual el teatro no debe ser un periódico cuyos datos, informaciones y vigencia caigan en el olvido a los días o semanas. Si bien la documentación es necesaria en

---

<sup>18</sup> “insulto cubano: alguien que habla de cualquier cosa sin respeto y sin saber nada” (Traducción propia).

su proceso de análisis y creación, el dramaturgo reivindica el papel que juega *la poesía*, pues solo a través de ella se logra comprimir la realidad en forma de lenguaje y surge el arte.

La fantasía es el medio para condensar la realidad. (...) La condensación, la poesía abre la mirada hacia las personas, hacia las personas que hay detrás, hacia la tragedia humana, hacia de dónde viene el hombre. Cojamos un ejemplo de hoy: los refugiados. Cuando se subieron a una barca, ¿cuánto tardaron hasta llegar, cuándo saltaron de la balsa y se ahogaron? Lo puedo rodar y seguir de manera documental pero para mostrar, explicar la nostalgia que hay detrás de todo eso y también los miedos, para que todo esto permanezca en ese contexto, prefiero un texto que se abra al mundo, un texto que pueda ser representado en Chile o en China y no solo hoy; si es bueno, durante muchos años (Batlle y Schimmelpfennig).

La ficción ofrece entonces la posibilidad de construir un espacio heterópico donde se cuenta una historia, cuyo estatuto ontológico está dado por su carácter imaginario, es decir, una virtualidad que se construye a partir del texto dramático y los diferentes recursos teatrales utilizados para la puesta en escena. Como ha quedado expresado anteriormente, la construcción del texto dramático por parte de Schimmelpfennig tiene un fuerte carácter narrativo, donde el modo mimético y diegético terminan por fundirse en una forma rapsódica, híbrida. La importancia que tienen las formas narrativas en su dramaturgia no solo pasa por su potencia evocadora, sino que también se relaciona con este *ir más lento* y *andar indirecto* de la representación.

Una interrogante que se plantea a propósito de la extensión de estas dramaturgias narrativas (Lorek-Jezinska 2017, Gruber 2010), está dada por preguntarse qué motiva esta elección artística, ¿por qué un autor puede elegir *contar* algo en lugar de *mostrarlo*? Desde diferentes perspectivas argumentales, Jezinska y Gruber concluyen que el uso de formas *diegéticas*/narrativas desafía las expectativas miméticas del espectador teatral, al mismo tiempo que ejercen diferentes efectos sobre este, incluido el *Verfremdungseffekt* teorizado por Brecht. A su vez, el acto de narrar y describir permite atraer al presente acontecimientos pasados que ya han terminado o que ocurrieron en otro tiempo y lugar, generando un efecto diferente en la audiencia. Un ejemplo paradigmático del potencial artístico de este recurso, está dado por el discurso del mensajero en *Medea*, respecto al descubrimiento del envenenamiento.

Obviously in attempting to render the past as if it were somehow present, the teller, unlike the broadcaster who describes a live event, must selectively alter his or her relationship to the story material; the narrator's tale begins in the past ("once upon a time . . .") and remains so framed, even though in switching tenses certain past events

can be made to seem contemporaneous within an overall historical context. For this reason, contemporary narratologists sometimes prefer the technical term “presentification” (a translation of the German grammatical term *Vergegenwärtigung*) to describe the Euripidean messenger’s style of mixing past and present tenses as an overall narrative strategy (Gruber 34).

Este juego e inestabilidad temporal entre pasado y presente posibilitado por la narración, produce un distanciamiento por parte del receptor, pues al ir evocando la historia en su imaginación a partir de lo relatado en el discurso, se construye una imagen de contornos más abiertos que no sería posible de concretar al *ver* directamente estos hechos. En el caso de Schimmelpfennig, la distancia y el *ir más lento* que ofrece la narración permite al espectador observar este mundo ficticio en sus diferentes aspectos y detalles constitutivos, a partir de la yuxtaposición de diferentes perspectivas y focalizaciones, secuencias temporales y espaciales que se multiplican a nivel mimético y diegético.

Leaving the stories at the level of narration without visual concretization in stage events an images creates space for further individualization and personalization of stories in the viewers’ imagination. The performance text seems to abstain from taking control over the material it presents, leaving it open to individual negotiation and definition. (Lorek-Jezinska 358).

El artículo de Kerstin Hausbei “Sur le seuil ? Hypothèses sur la spatialité dans la dramaturgie narrative de Roland Schimmelpfennig” (2017) es uno de los pocos trabajos desarrollados en el ámbito académico dedicados a la obra del autor alemán. Hausbei destaca la radicalidad de las estrategias compositivas de Schimmelpfennig, quien lleva la convergencia de formas narrativas en el teatro a un nuevo nivel en términos de experimentación. La propuesta brechtiana es un antecedente central al momento de remitirnos a la incorporación de formas narrativas a la representación teatral, dando lugar a la integración de diferentes elementos de corte épico (narrativo) en la composición dramático-teatral de sus obras. A partir de personajes que se desdoblan para ejercer la función de narradores, así como la inclusión de diversos carteles, canciones, documentos y parábolas que eran recitadas en escena, el teatro épico diversificó las *formas* y *recursos* disponibles con los que se puede contar una historia, pues estos materiales se relacionaban dialécticamente con los hechos representados en escena. Pese al carácter experimental de la “fórmula” brechtiana, esta es también bastante respetuosa de una composición dramática ‘tradicional’, pues la mayoría de sus obras nos ofrecen personajes como entidades más o menos claramente delimitadas. A su vez, si bien el

discurso dramático integra formas de narratividad y mediatización a la representación, el diálogo continúa siendo motor del intercambio intersubjetivo entre las figuras dramáticas. Por dichos motivos, Hausbei caracteriza el teatro de Schimmelpfennig como una forma post-épica, es decir, un teatro narrativo que, en los albores del nuevo milenio, lleva la hibridación genérica hacia un nuevo horizonte.

Apparaissent ainsi au tournant du millénaire des formes post épiques avec un statut hybride du texte primaire sans espace iconique (p.e. *Une Nuit arabe*), ainsi que des montages épiques où les dialogues sont interrompus régulièrement par des récits monologués ad spectatores dans lesquels les personnages se muent tour à tour en exégètes subjectifs des parties dialoguées à la manière du « confessionnal » de la télé-réalité ou livrent au spectateur, dans un esprit plus brechtien, des informations contextuelles sur eux-mêmes et leurs habitudes de vie(p.e. *Push up*) (Hausbei 7).<sup>19</sup>

Las características aquí remitidas se encuentran en plena sintonía respecto a la obra de Schimmelpfennig y la hibridez compositiva de sus textos dramáticos. A lo largo del análisis y comentario de las tres piezas de las que nos encargaremos, podremos observar cómo el autor explora diferentes formas de construcción textual y de organización del discurso dramático/narrativo, signos propios de una dramaturgia fuertemente experimental. Si bien no podemos hablar de una ‘fórmula Schimmelpfennig’, es posible señalar que un rasgo característico de sus obras está dado por el carácter ‘abierto’ con que cada una de estas se presentan, como un ejercicio y juego libre que se arma y desarma reiteradamente frente a los ojos e imaginación del espectador. En dicho sentido, en los siguientes apartados correspondientes al análisis textual de las obras, observaremos la construcción de estas piezas en cuya estructura predomina una tendencia a la fragmentariedad y yuxtaposición de diferentes secuencias a nivel de *fábula* y organización de la historia, para así observar el carácter de la acción/situación dramática y los diversos tiempos y espacios simultáneos que pueden coincidir en escena. A su vez, nos detendremos en las particularidades de un discurso dramático *híbrido*, donde el diálogo se abre hacia formas monologales y narrativo-descriptivas, cuestión que se entrecruza con una problemática constitución del personaje, en

---

<sup>19</sup>“Así pues, a finales del milenio aparecen formas post-épicas con un estatus híbrido del texto primario sin espacio icónico (por ejemplo, la "épica" o la "epopeya"). *Una noche árabe*), así como montajes épicos en los que los diálogos se interrumpen regularmente por narraciones monologadas para el espectador en las que los personajes se convierten a su vez en exégetas subjetivos de las partes dialogadas a la manera del "confesionario" de los reality shows o entregan al espectador, con un espíritu más brechtiano, información contextual sobre ellos mismos y sus hábitos de vida (por ejemplo, *Push up*)” (Hausbei 7). (Traducción propia)

tanto estas figuras se encuentran cruzadas por diferentes voces a nivel de su constitución identitaria y discursiva. Si bien cada obra pone de relieve algunas problemáticas por sobre otras, estas son más bien transversales al corpus analizado, pues se constituyen como formas y estrategias de composición de un drama rapsódico que constantemente está (des)bordándose y (des)haciéndose a sí mismo, donde las imágenes de la ficción no quieren enseñar algo o presentar una solución al conflicto, es decir, no designan más que en su recorrido y su desvío. Es en esa relación intensa y múltiple donde la dramaturgia de Schimmelpfennig puede ser caracterizada como la expresión de un nuevo realismo, un realismo del rodeo donde “la imagen es el recorrido mismo, se ha convertido en devenir” (Deleuze 36).

## II.1 *Peggy Pickit ve el rostro de Dios: el tiempo es una fuerza incontrarrestable*

*Peggy Pickit ve el rostro de Dios* (2009) es la primera pieza que analizaremos, obra que se compone de cinco escenas, las cuales se subdividen en cincuenta y nueve cuadros diferentes, los cuales se van yuxtaponiendo entre sí. En comentarios a propósito de su gestación escritural, Schimmelpfennig señala que esta obra surge a partir de la petición de un grupo teatral canadiense, quien solicitó también a otros dos autores extranjeros, si es que “podían escribir algo sobre el África Subsahariana en el punto culminante de la catástrofe del sida... Sobre todo los canadienses se mostraron muy activos en la ONU en la búsqueda de una solución para no dejar morir de sida a todos esos niños. Al resto del mundo, le importó un pimiento” (Batlle y Schimmelpfennig). Reconociendo las dificultades escriturales que ofrece abordar un tema así, siendo él un dramaturgo europeo que confiesa no conocer África, el riesgo de transformarse en un *sapingo*<sup>20</sup> era considerable. En dicho sentido, el autor reconoce que el proceso escritural de esta pieza se encontró rodeado de una importante cuota de culpa al respecto, producto de su desconocimiento sobre ‘lo que pasaba en África’. Como salta a la vista una vez completada la lectura, en esta obra no aparecen hechos históricos *reales* o testimonios individuales (propios de un teatro de corte documental), pues la forma que tuvo el autor de ‘capturar’ el conflicto de la crisis de la pandemia del Sida fue “no entrar” directamente en África sin saber nada de ella, sino dando vuelta la situación, es decir, mostrando esta catástrofe desde la perspectiva occidental europea.

Bueno, si no tengo ninguna idea sobre África, vamos a utilizar eso mismo: la pareja que se queda en Occidente, con su garaje, su carrera, su coche o sus coches... De alguna manera yo soy uno de esos. También por los miedos, la fascinación, algo de envidia hacia la gente que se arriesga, que va. Todo eso (Batlle y Schimmelpfennig).

Un punto clave en esta cita tiene relación con su elección artística, es decir, abordar este conflicto desde la perspectiva del Occidente blanco y colonizador del territorio africano, específicamente desde el cruce de perspectivas de dos matrimonios que provienen de esta zona geopolítica. Así, la obra nos presenta dos parejas de poco más de cuarenta años, cuyas profesiones se encuentran ligadas al mundo de la salud, quienes, pese a su amistad, no se han

---

<sup>20</sup> La expresión *sapingo* forma parte del lenguaje coloquial en Cuba, un insulto despectivo que caracteriza a quien lo recibe como un ‘imbécil’ e ‘idiota’, en un sentido similar a los anglicismos ‘moron’ y ‘dick’ (en su uso adjetival), para referirse a una persona que habla cualquier cosa

visto hace largos seis años. A partir de este marco, la situación dramática representada se encuentra anclada en la cotidianidad, donde la fábula se estructura a partir de la dispersión de diferentes microconflictos o combates cotidianos. Como hemos indicado en el apartado anterior, dicho anclaje en lo cotidiano implica un ‘cambio de escala’ en la óptica y perspectiva desde donde se analizan los conflictos y problemáticas sociales, siendo en este caso la pandemia del Sida.

Tal como queda expuesto en el artículo “De hommes illustres aux hommes infames” (2008), publicado en la revista *Ethudes theatrales*, el desarrollo de un teatro anclado en la cotidianidad, borró de escena totalmente al gran héroe y sus hazañas, para dar lugar a la “émergence de l’homme calculable pris dans le regard sérialisant d’une société qui le mutile en même temps qu’elle le constitue<sup>21</sup>” (*Des hommes illustres* 73). En esta perspectiva, es que recogeremos la reflexión de Gaudé, Kuntz y Lescot (2013), respecto a la noción de ‘conflicto dramático’, pues en primera instancia resulta difícil hablar de conflicto para el análisis de esta obra, al menos si le entendemos en su sentido tradicional, es decir, bajo la idea de una colisión entre fuerzas ideales, lo que “nos remite a un teatro de la acción, en el cual el desarrollo de la fábula se da a través de las distintas etapas de una lucha” (Gaudé et al 57). Sin embargo, la noción de conflicto no termina de desaparecer al interior del teatro contemporáneo, sino que es repensada y continuamente redefinida, ya que la idea de que existen fuerzas y situaciones que sobrepasan a los individuos, pervive prácticamente en todas las sociedades humanas. Es por ello que aun cuando el ‘conflicto’ deja de ser el motor estructural del drama, se constituye muchas veces como el tema mismo de la pieza a partir del ingreso y puesta en escena de conflictos *sociales* reales que terminan por desplazar la idea de una colisión de fuerzas y oposiciones abstractas e ideales. El conflicto pervive entonces como una fuerza temática que se materializa de diversas maneras, por cuanto el teatro contemporáneo da lugar al tratamiento de diferentes problemáticas desde donde analizar diferentes facetas del individuo y el mundo contemporáneo

[Es como si] la necesidad que ha tenido el teatro de decir la violencia del mundo asegurara su sobrevivencia: relaciones de fuerza en la pareja, conflictos sociales y políticos, guerras, alienación moderna, la forma dramática se alimenta todavía

---

<sup>21</sup> “la aparición del hombre calculable atrapado en la mirada seriada de una sociedad que lo mutila al mismo tiempo que lo constituye” (Traducción propia).

ampliamente de estos combates cotidianos. (...) de principio dialéctico formal, el conflicto deviene el objeto de la pieza, y pide ser considerado en sí mismo (61).

Sin duda resulta llamativo que en su estrategia artística el dramaturgo elija *voltear* su espejo hacia Occidente antes que hacia África, decisión que cobra sentido a partir de sus palabras respecto a la velocidad y rapidez de las imágenes, siendo una de las virtudes del arte teatral, tratar de construir una ficción que nos permita ir *un tanto más lento*.

Ahora bien, detengámonos en qué y cómo se nos cuenta la historia de los personajes implicados en *Peggy Pickit ve el rostro de Dios*. Esta obra nos posiciona al interior del hogar de una familia burguesa de clase media, la casa de Liz y Frank, quienes reciben la visita de sus amigos Carol y Martin en su retorno al mundo civilizado luego de seis años de trabajo médico de campaña en algún país del tercer mundo. Teniendo en mente que en esta obra el autor pretende contar una historia sobre África, es honesto preguntarnos ¿Cómo logra Schimmelpfennig *contarnos* una historia sobre la catástrofe del Sida desde la reunión de cuatro personajes atrapados en su propia desesperación? Antes de responder esta pregunta, es pertinente realizar una breve síntesis argumental que parte con el reencuentro entre dos matrimonios amigos, quienes se reúnen a conversar y darse cuenta lo mucho que han cambiado sus vidas desde la última vez que se vieron. Tras seis años en servicios voluntarios presumiblemente, Carol y Martin retornan a lo que es “su mundo” y son recibidos por Liz y Frank, con quienes se conocieron en sus tiempos en la universidad. Esta instancia que debiese ser grata y amena, termina transformándose en una situación incómoda no libre de tensiones, a raíz de los problemas y frustraciones existenciales que cada uno tiene. Liz y Frank son una pareja burguesa cuya vida se encuentra económicamente resuelta gracias al trabajo de Frank, estabilidad que les ha permitido tener una hija, por lo que su relación cumple las expectativas tradicionales de la sociedad respecto a lo que debiese ser una familia. Por contra parte, Carol y Martin tomaron un camino de vida alternativo, pues al finalizar la universidad partieron al extranjero en labores médicas voluntarias, cuestión que les privó de asentarse en términos socioeconómicos. La conversación entre ellos va dejando ver una profunda insatisfacción por las decisiones que tomaron, las cuales los llevaron al punto donde se encuentran ahora. Liz se ha visto anulada como mujer por causa de la maternidad, abandonando su carrera de enfermera para abocarse a la crianza de una hija que parece no contar con la gracia de su esposo. La relación de Carol y Martin no goza de mejor salud, ya que sus labores médicas no

terminaron de cumplir sus deseos de realización personal, pues se encontraron un contexto mucho más adverso de lo esperado. Si bien no tienen hijos, durante su estancia en el extranjero se hicieron cargo de una pequeña niña huérfana, quien quedó a la deriva una vez que sus tutores decidieran volver a su vida en Occidente, afirmando que no estaban lo suficientemente convencidos de querer hacerse cargo de la pequeña. El desarrollo de la conversación destapa una infidelidad en este matrimonio, cuestión que deja ver el resquebrajado vínculo emocional de la pareja. La trama no nos ofrece grandes momentos que reseñar, sino más bien un tema y tensión constante entre ambas parejas, pues cada matrimonio ve proyectados sus deseos de realización en el otro, hasta cierto punto deseando *eso* que les ofrece la vida que no eligieron. En síntesis, *Peggy Pickit* nos presenta dos binomios de personajes, donde cada uno se constituye como un núcleo familiar bastante disfuncional, en tanto cada individuo se encuentra atravesado por importantes conflictos existenciales que marcan la relación con sus circunstancias y el mundo.

### II.1.2 Análisis estructuración de la pieza

Pese a ser catalogada como una de sus obras más tradicionales –según consigna la crítica teatral y el propio autor –, la obra nos presenta una forma de estructurar los acontecimientos bastante caótica y compleja, ya que estas cinco escenas se van descomponiendo en diferentes cuadros que se suceden y yuxtaponen entre sí. En esta línea, es pertinente insertar una tabla a modo de resumen que nos permita observar la forma en que estas escenas se van dividiendo en diferentes cuadros, de modo que la secuencialidad de la obra es constantemente interrumpida por segmentos simultáneos.

<b>Escena 1</b>	<b>Cuadros:</b> 1.1, 1.2.,1.3.,1.4., 1.5.,1.6.,1.7., 1.8., 1.9., 1.10., 1,11,1., 1,11.2., 1,12.,1,13., 1.14.,1.15., 1.16.1., 1.16.2., 1.16.3.,1.17., 1.18.,1.19., 1.20.1.,1.20.2., 1.20.3., 1.21., 1.22.,1.23.
<b>Escena 2</b>	<b>Cuadros:</b> 2.1., 2.1.2., 2.1.3., 2.2.1., 2.2.2., 2.3., 2.4., 2.5., 2.6., 2.7., 2.8., 2.9., 2.10., 2.10.2., 2.10.3., 2.11., 2.12.1., 2.12.2., 2.13., 2.14.

<b>Escena 3</b>	<b>Cuadros:</b> 3.1., 3.2., 3.3., 3.4., 3.5., 3.6., 3.7., 3.8., 3.9., 3.10., 3.11., 3.12., 3.13.,3.14.2., 3.14.3., 3.14.4., 3.14.5., 3.15., 3.16., 3.17., 3.18., 3.19.
<b>Escena 4</b>	<b>Cuadros:</b> 4.1.
<b>Escena 5</b>	<b>Cuadros:</b> 5.1., 5.2., 5.3., 5.4., 5.5., 5.6., 5.7., 5.8.1., 5.8.2., 5.8.3., 5.9., 5.10., 5.11., 5.12., 5.13., 5.14., 5.15., 5.16.

El recuadro anterior nos permite visualizar cómo el presente en escena se va multiplicando a raíz de la presencia de ciertos cuadros que frenan el movimiento dramático, volviendo sobre un momento de la historia, pero mostrándolo desde una perspectiva diferente. Podemos ver que ciertos cuadros se subdividen, entregándonos una suerte de variante del mismo, permitiendo que se desplieguen varios puntos de vista sobre una misma situación/momento. Este recurso se concentra sobre todo en las tres primeras escenas, donde es recurrente que la conversación de los personajes se vea interrumpida por el desplazamiento de la focalización hacia la interioridad de alguno de estos individuos.

Desde el inicio de la obra se nos entregan luces respecto al carácter disruptivo de su disposición estructural a partir de un enigmático primer cuadro: “**1.1.** Frank: Fue una catástrofe total. // Un completo desastre. // *Pausa.* // Una locura total. // *Pausa*” (Schimmelpfennig *Peggy Pickit* 5). Este cuadro 1.1. no se relaciona de manera orgánica con los siguientes, dándonos una especie de aviso o indicio respecto a los acontecimientos que tendrán lugar en la obra, como si estos ya hubiesen ocurrido. Las alusiones referentes a la ocurrencia de una catástrofe se repiten otras dos veces en los cuadros 2.2.2 y 2.10.3, mientras este ‘desastre’ vuelve a ser mencionado por Frank en 1.7. y por Martin en 2.4. La posición inicial de este cuadro resulta llamativa pues nos plantea que *algo ya ha ocurrido*, constituyéndose como un comentario épico, narrativo-descriptivo que se proyecta y adelanta

respecto a los acontecimientos que ocurrirán en el drama, en tanto la historia “comienza” en el cuadro siguiente.

Tal como apunta la teorización de Jean-Pierre Sarrazac, un signo característico del drama contemporáneo está dado por la búsqueda de *nuevos* trajes y formas a partir de los cuales organizarse, motivo por el cual la unidad de acción comienza a desmaterializarse, en pos de un “desarrollo errático, incluso anárquico y, en cierta medida, teratológico de la fábula –o de lo que queda de ella–” (Sarrazac *Juego* 29). En dicho sentido, una de sus transformaciones fundamentales, tiene relación con la noción de catástrofe, que ya “no es terminal –ya no clausura la fábula– sino que deviene inaugural” (33), motivo por el cual podemos pensar la estructura de la obra como aquello que *queda* una vez que la catástrofe ya ha tenido lugar. Esta inversión fundadora que se ha conocido como ‘la gran conversión’ tiene importantes implicancias, puesto que ahora “la catástrofe funciona como una condición” (Kuntz et al. 49) previa a los acontecimientos y circunstancias inscritas en la obra, imprimiendo así una lógica retrospectiva a la mirada de los personajes y al movimiento dramático de la pieza en su conjunto. *Peggy Pickit ve el rostro de Dios* hace que la hipótesis de Sarrazac cobre sentido, pues en esta obra la catástrofe opera como una instancia que organiza y señala *hacia* o *desde* dónde progresará la obra, tensionando de inmediato el reencuentro de estos personajes. La catástrofe y el desastre se articulan entonces como una matriz o signo desde donde leer los acontecimientos que tendrán lugar en la historia.

Otro aspecto relevante para comprender la alusión a esta ‘catástrofe’, es la información que nos proporciona la didascalía inicial, pues nos presenta a los personajes a partir de ciertos rasgos y antecedentes que son relevantes para la construcción de la situación dramática.

*Los cuatro tienen un poco más de cuarenta años. Frank es médico y sub-jefe de una clínica universitaria, tal vez incluso especialista en enfermedades infecciosas. Liz ha trabajado hasta el nacimiento de su hija como enfermera.*

*Carol y Martin han trabajado en los últimos seis años como médicos bajo condiciones difíciles en una clínica provisoria del tercer mundo. Los cuatro se conocen desde el trabajo en conjunto en el hospital después de los estudios de medicina, y ser recibieron en el mismo año.*

*Lugar: La casa de Liz y Frank, en cualquier ciudad universitaria en el mundo Occidental (Schimmelpfennig Peggy Pickit 3).*

La didascalía inicial introduce entonces las situaciones implicadas en el ‘conflicto’ y en la oposición de ambas parejas, a partir de las notables diferencias que existen entre ellas: mientras Liz y Frank se graduaron y continuaron una vida burguesa tradicional –ligada al desarrollo profesional del esposo y la crianza de su hija por parte de la mujer–, Carol y Martin se desempeñaron como médicos de campaña en el tercer mundo, una decisión que no solo ha impactado sus carreras profesionales y situación económica. Sin hijos y sin dinero, la pareja que retorna al ‘mundo civilizado’ solo lo hace con una muñeca de madera, a modo de regalo y recuerdo para la pequeña hija de sus amigos. Kathie nunca aparece en escena, sabemos de ella principalmente por Liz, quien nos señala que la pequeña ha escrito una carta para su amiga Annie y además pretende regalarle su muñeca favorita: Peggy Pickit.

La tensión permanente en el encuentro y desencuentro entre ambas parejas no se proyecta en el desarrollo de una acción lineal, sino que se prolonga en el intercambio conversacional que establecen los personajes. Así, el despliegue discursivo de los personajes potencia una situación dramática que se ‘estira’ en el tiempo, dando una sensación de que no ocurre nada. Esto por cuanto la multiplicación de los cuadros contribuye a la ralentización de la fábula, al tiempo que esta se desmiembra en, lo que proponemos, son cinco núcleos temáticos en torno a los cuales gira la conversación: la realización de proyectos de vida, la comida de bienvenida, niñas y muñecas, la solidaridad y el relato del mochilero.

Pasaremos ahora a describir la inestabilidad de la organización discursiva de la obra, aspecto que nos permite problematizar el estatuto del diálogo en la misma.

### **II.1.3. El discurso dramático**

La relajación del diálogo dramático es un fuerte influjo al momento de considerar las transformaciones que ha sufrido la fábula –en cuanto estructura– al interior del teatro contemporáneo. Siguiendo la reflexión teórica de Jean-Pierre Ryngaert, es posible verificar que en el transcurso de los siglos XX y XXI el diálogo fue perdiendo elocuencia y efectividad en cuanto motor de la acción, al ser invadido por diferentes registros discursivos, entre ellos por una lógica y organización conversacional que se destaca por poseer un carácter mucho más ‘suelto’ y desestructurado.

Frank: Ustedes se ven bien. ¡Realmente se ven bien!

Martin: Ustedes también, ustedes se ven fantásticos – cómo le va a la pequeña familia – y dónde está – donde está –

Frank *le dice en obra “asustado” a Martin*: La panza cervecera ha desaparecido, qué es esto, la panza cervecera –*¡no está más!* Increíble, cómo lo has logrado –

Martin: ¿Dónde está...? –

Frank *repentinamente hace a un lado a Martin, y se dirige a Carol*. Hey, Carol. *Extiende los brazos. Grandes ademanes*. Bienvenidos, Bienvenida a Occidente. Doctor. Bienvenida - a casa.

Carol *sonríe*: Hey Frank. Muchas gracias. Muchas gracias por la invitación, Doctor. *Frank abraza a Carol* (7).

Este fragmento correspondiente al cuadro 1.4. es una muestra representativa del discurso dramático en *Peggy Pickit*, donde puntos suspensivos y guiones marcan el carácter imperfecto, ‘suelto’ y no concluyente del discurso, a la vez que refuerzan el estatismo. El pasaje nos permite ver el desplazamiento del tradicional diálogo dramático hacia la conversación, cuyo orden discursivo se construye de forma mucho menos sistemática, dado que la palabra flota entre los personajes, pudiendo incluso quedar interrumpida e inconclusa.

Al diálogo le estará reservado el conflicto, o en todo caso la confrontación, el *agón*; a la conversación los intercambios banales constituidos de nimiedades y preocupaciones cotidianas. El diálogo presentaría una constitución limpia de todos los restos del habla ordinaria, se desarrollaría economizando las dudas y los accidentes propios de la lengua emitida en el presente (...) e incluso se opondría a la conversación, rica en repeticiones y accidentes de todo tipo (Ryngaert 23).

La conversación se presenta aquí de dos maneras, ya sea como una instancia de cooperación disfuncional, donde los intentos comunicativos de los personajes no logran conectarles entre sí, por lo que terminan resquebrajando el ritmo de la pieza y replegando introspectivamente la voz de sus enunciantes. Por otra parte, podemos observar que la situación conversacional es parodiada “mediante la cooperación forzada de los protagonistas, en cuyo caso el exceso de buena voluntad subraya el carácter automático (maquinal) de los intercambios” (25).

**1.2.** Liz *saluda suavemente a Carol*: Hey –

Carol: Hey –

Liz: ¡Hey!

Carol: Hi –

*Las dos mujeres se abrazan por largo tiempo y en forma cariñosa. Viejas amigas. Liz tiene que llorar.*

Frank *sin palabras* –: Hey, hombre, hey –

Martin *tiene que sonreír de alguna forma, irónicamente.* Hey, hey –

*Se abrazan (Schimmelpfennig Peggy Pickit 5).*

Los cuadros 1.2. y 1.4. nos permiten observar el carácter inconcluso y forzado de la conversación, donde las interrupciones e hiper cortesía admiten vislumbrar las tensiones y desencuentros que la distancia y el tiempo han generado en esta antigua amistad. El reiterativo saludo ‘cordial’ compartido entre esposas y esposos es muy ilustrativo, lo que se hace aún más evidente al considerar las didascalias que remarcan el carácter artificial de la risa y actitud de Martin, pues ambos esposos no parecen tener mucho sobre qué hablar o compartir: “Frank a Martin: Hombre!, hombre, hombre, hombre! *Breve pausa*” (6).

A partir de la tensión inicial que reside en el ritual de saludo de ambas parejas, podemos observar cómo poco a poco se va configurando el primer núcleo temático de la historia, referente a la realización personal y familiar de cada matrimonio. Es significativo que el parlamento final del cuadro 1.2. nos presenta a Frank dirigiéndole una cordial bienvenida muy efusiva a los retornados: “Ustedes se ven bien. ¡Realmente bien!” (6). De forma inmediata a esto, irrumpe un fragmento narrativo-descriptivo que detiene la progresión dramática, permitiendo la yuxtaposición de perspectivas simultáneas en escena.

**1.3.** Liz: Aunque eso no fuera cierto del todo. No se veían tan mal, bronceados, claro, pero más viejos, claramente. Canosos, más viejos y – ajados. Cansados. Habían perdido mucho peso, especialmente él, Martin

**1.4.** Frank: Ustedes se ven bien. ¡Realmente se ven bien!

Martin: Ustedes también, ustedes se ven fantásticos –cómo le va a la pequeña familia – y dónde está –dónde está - (6).

A partir de este tipo de interrupciones y reiteraciones, la obra va configurando la situación dramática y su desenvolvimiento marcado por la yuxtaposición de diferentes perspectivas

por parte de los personajes. Esta cuestión es posible debido al carácter heterogéneo con que se presenta el discurso dramático: “Los diálogos asumen lo que generalmente tiene que ver con las didascalias: los personajes conversan, pero también describen lo que ven y lo que oyen, lo que hacen ellos y los demás. Cada réplica funciona como un plan cinematográfico en cámara subjetiva” (Boudier y Pisani 228).

En este juego y constante de cambio de ‘registros’, el carácter conversacional y aparente diálogo no es un ‘estilo’ estable al interior de la obra, sino que solo algunas de las variantes que ofrece la pieza a nivel de organización discursiva. Lejos de cualquier forma homogénea y constante, esta apertura del lenguaje hacia territorios heterogéneos de corte narrativo-descriptivo, posibilita una dislocación a nivel temporal y espacial. De un instante a otro el flujo de los acontecimientos se ve interrumpido y saltamos a una secuencia que se ubica de forma paralela a la escena, cuyo ‘espacio’ está dado por el universo psíquico de los personajes. Ahora bien, la misma cita también introduce la importancia del paso del tiempo como un factor central en la obra, además de introducir una mención a Kathie. En el desarrollo de 1.4. encontramos una interesante intervención de Liz, cuya participación en la conversación se conecta de manera diferida con su hablar introspectivo en 1.3.

**1.4** Liz: (...) cuando nos vimos la última vez, todos teníamos treinta y cinco años, treinta-y-cinco. Jóvenes. Y ahora tenemos cuarenta y uno – cuarenta-y-uno. Hace seis años éramos jóvenes. *Breve pausa. Alborozada: ¡Y ahora somos viejos! Gracias a Dios entretanto todavía conseguimos una hija -Se asusta sobre su propia frescura. Oh Dios, oh Diosohdiosohdios, no algo así no se dice –*

**1.5.** Carol: “Y ahora somos viejos”. La manera en que lo dijo– *Breve pausa.* No me dio la impresión, de que se refería a ella. *Breve pausa.* Tuve la sensación de que se refería a mí.

**1.6.** Liz: oh Diosohdiosohdios, no algo así no se dice – (Schimmelpfennig *Peggy Pickit* 7).

Es importante recalcar un punto que ya había sido inscrito, respecto a cómo la hibridación narrativa del discurso no encuentra su explicación en una instancia, figura o voz que se encuentre en un estatuto diferente respecto a los personajes de la ficción, sino que son las propias figuras dramáticas quienes desdoblan su voz y hacen de sus intervenciones verdaderos relatos narrativo-descriptivos. En el extenso fragmento anterior podemos observar cómo la conversación tiene lugar en escena entre los cuadros 1.4. y 1.6., mientras

que 1.5. se constituye como la nueva irrupción de un fragmento narrativo-descriptivo que despliega una enunciación introspectiva por parte de alguno o varios personajes. Producto de esta técnica y recurso artístico, Schimmelpfennig logra generar un efecto de simultaneidad, pues este cuadro 1.5. técnicamente sucede *al mismo tiempo* que 1.4. y 1.6. tienen lugar, siendo este un espacio donde el personaje se distancia de la situación dramática y comenta los hechos que están teniendo lugar. Así los cuadros 1.3 y 1.5 funcionan como pasajes de diálogo narrativo que se corresponden con un tipo de discurso que se aleja del diálogo convencional, dando lugar a “puntos de vista narrativos o descriptivos que giran en torno a la situación” (Danan 47), de acuerdo con la reflexión de Joseph Danan sobre la transformación del diálogo en la escena contemporánea.

Volviendo a su dimensión temática, la secuencia de cuadros recién anterior evidencia la oposición y diferencia que existe entre ambas parejas. El contraste no solo se genera a partir de la situación económica y financiera más favorable de Liz y Frank, sino que se agudiza con la existencia de Kathie, quien sería la realización de la pareja más allá de sus circunstancias materiales exitosas. La figura de esta niña de cinco años y medios es bastante enigmática. No aparece en escena, porque se encontraría en la casa de su amiga Britt, quien, a juicio de Frank, es una niña horrible y plástica. Pese a no participar directamente en escena, la mención a Kathie es clave pues nos permite observar las dificultades que atraviesan sus padres y la percepción que ellos tienen. Para Frank, “quizás Kathie también sea de plástico, quién sabe, quizás tendría que examinarla más adelante” (Schimmelpfennig *Peggy Pickit* 12). Además, se refiere a ella como ‘albóndiga’, cuestión que desagrada a su esposa: “**1.16.2** Liz: Frank nunca quiso la criatura. *Breve pausa.* Yo sí, absolutamente. Él no. No realmente. *Breve pausa. Se muerde los labios.* Muy simple” (12).

Frank no parece sentirse realizado en su rol de padre y se muestra desafectado, ya que está más preocupado de su carrera profesional y académica como especialista en enfermedades infecciosas. La imagen de estabilidad que proyecta la pareja funciona como un espejo a través del cual se miran Carol y Martin, siendo ellos su reflejo invertido, en tanto son el término no favorecido en esta oposición: retornan al ‘mundo civilizado’ seis años más viejos, sin trabajo, sin dinero y en crisis como pareja:

“**1.17.** Simplemente quedarse en casa. No salir nunca. Nunca dejar el país, ni la ciudad. Tener buenos trabajos. Embarazarse. Tener hijos. De preferencia dos o tres. *Breve pausa.* Sacar el auto del garaje. Meter el auto dentro del garaje. Eso alcanzaría. *Breve pausa.* Y eso habría alcanzado” (13).

Este nuevo fragmento de diálogo narrativo nos sugiere que el tiempo ‘invertido’ en su servicio voluntario no fue una experiencia positiva para Carol, dejando ver incluso un cierto arrepentimiento por los costos a nivel personal y profesional. En ese mismo período de tiempo, sus amigos parecen haber logrado alcanzar estabilidad social, familiar y solvencia económica, es decir, todo aquello que no poseen junto a Martin, y lo que necesitarían para alcanzar felicidad y satisfacción: “**1.19.** Carol: Como lo iban hilvanando, como una, el trabajo, el auto, la casa, la criatura –/ Breve pausa. / Con qué naturalidad/ *Breve pausa*” (16). Los parlamentos de Carol dejan flotando la interrogante sobre si valió la pena este viaje, en tanto hoy retornan solo con una muñeca de madera de regalo para la más pequeña de la familia.

*Liz arranca el papel de regalo. Aparece una pequeña figura tallada en madera, más bien simple, la figura representa una mujer o una niña.*

*Frank amablemente, pero con limitado interés. Hey – ¿a quién tenemos aquí? Para Liz este momento es algo muy especial.*

*Liz: Oh Dios. Qué bello es. Mira, una niña pequeña –esto es - Casi vuelve a llorar. Qué lindo es – ¿Lo eligió Annie? Qué lindo – (13-14).*

Con el avance de los acontecimientos nos enteramos de que las circunstancias que rodearon este viaje, ya que ambos profesionales se involucraron en el combate a una enfermedad contagiosa no especificada, además de encontrarse en constante riesgo de contraer otras como Fiebre amarilla, Malaria, Tifoidea, Hepatitis A y B. En la misma dirección, cabe destacar que la segunda escena se inicia precisamente con Frank consultando a sus amistades cómo les fue durante su viaje.

**2.1 Breve momento de silencio.**

*Frank: Cómo les va, de nuevo de regreso – Pausa. ¿Cómo les fue?*

Martin: Terrible,  
 Carol *casi al mismo tiempo*: Magnífico.  
 Martín *ríe*: Terrible  
*Ella le boxea cariñosamente.*  
 ¡Basta! ¡Basta!  
 Martín *ríe*: Terrible fue terrible, qué más –  
 Carol *toma a Martín de la mano*: Fue magnífico

**2.1.2.** Martin: Todos ríen. Y yo me sirvo algo para beber

**2.1.3.** Carol: Fue magnífico. *Todos se ríen por las informaciones contradictorias*  
 Martin *de la mano con Carol*. No, en realidad fue muy lindo. *Martin se sirve algo más para beber.*  
 Carol: O terrible? No lo sé. *Ella sonrío. Suelta su mano.*

**2.2.1.** Frank: Él bebía más rápido que los demás, pero eso no era el problema, siempre había sido así.

**2.2.2.** Liz: La había engañado, con una de las enfermeras, eso se supo alguna vez, en la noche, en la cocina, con lágrimas, cuando en la cocina teníamos un breve momento para nosotros, viejas amigas, y ella, también lo había traicionado, eso lo decía él más tarde, con un colega, un médico de Montreal, Rob o *Pronunciación en francés* “Robert”, quien alguna vez había tenido también algo con la misma enfermera. Antes. Con la enfermera, con la cual Martin tuvo algo. Más tarde.  
*Breve pausa.*  
 La relación estaba básicamente casi totalmente resquebrajada.  
*Breve pausa*  
 Frank: Una catástrofe absoluta

**2.3.** Martin *de la mano con Carol*: No, en realidad fue muy lindo *Martin se sirve algo más para beber.*  
 Carol: O ¿terrible? No lo sé. *Ella sonrío. Suelta su mano.* No éramos bienvenidos en todas partes (20-22).

Esta extensa cita es significativa en el plano temático y sobre todo en el plano estructural, puesto que nos permite reforzar las ideas sobre el flujo dramático entre cortado de la pieza, y la particular estructuración de esta situación dramática. Entre 2.1. y 2.3. se suceden seis cuadros diferentes, los cuales giran en torno a una secuencia específica que se centra en la respuesta de Carol y Martin a la pregunta de Frank. Ya hemos mencionado que la yuxtaposición de cuadros ralentiza el desarrollo de la pieza, pero aquí, además, podemos ver cómo el discurso dramático se enrolla respecto a un momento e instante específico, el cual se va reiniciando en su acontecer.

Como señala Mireille Losco, una de las virtudes del cuadro como unidad de estructuración dramática, está dada por su capacidad para sustituir la fluidez del movimiento por la acentuación de un momento específico, transformando la temporalidad de la obra, en tanto “el cuadro representa más bien la simultaneidad de los cuerpos que la continuidad de los actos, es decir, más el gesto que la acción” (Losco 69). Con ese marco en consideración, vale destacar que nuestra obra no solo yuxtapone un cuadro sobre otro, sino que cada una de estas unidades se fragmenta respecto a sí misma y se subdivide en una secuencia paralela y simultánea. De esta forma, los acontecimientos se nos muestran desde la perspectiva de observación de alguno de los personajes involucrados, lo que muchas veces nos permite leer –y por extensión– *escuchar e imaginar* de manera anticipada lo que va a ocurrir en escena. Esta focalización interna se traduce en una serie de breves monólogos que debilitan el componente intersubjetivo del drama.

#### **II.1.4 Tensiones entre el discurso dramático y la acción: establecimiento de una situación estática**

Un claro ejemplo de la tensión que existe en el plano del discurso dramático y las acciones individuales que tienen lugar, está dado por el cuadro 2.1.2., donde Martin señala que ‘todos ríen y él se sirve algo de beber’, en un pasaje de diálogo narrativo que describe verbalmente de forma anticipada lo que el personaje hará físicamente en el cuadro 2.3. Este tipo de estrategia compositiva va generando un movimiento de vaivén, donde la pieza avanza, se entrecorta, retrocede, y reinicia su movimiento, para nuevamente verlo interrumpido y así sucesivamente. La gran acción de conjunto que asociamos al género dramático es desplazada por una radical fragmentación de eventos individuales que se relacionan entre sí solo a través de su montaje. Estas micro acciones, pequeños eventos y gestos que se ponen en primer plano, van proliferando de manera casi aleatoria y azarosa sin despertar mayor vuelo ni hilvanar una acción de conjunto. Características de la pieza que nos permiten integrar la reflexión de Danan a propósito de la crisis de la noción de acción en el teatro contemporáneo, dado que este tipo de composición dramática genera “un agrandamiento del presente como a nivel de un microscopio, que nubla y puede hacer imperceptible (..) toda línea, todo dibujo de conjunto y hasta las acciones de detalle” (Danan *Acción(es)* 40). En este fragmento específico, Schimmelpfennig detiene el acontecer dramático para focalizarse en la discordancia y contradicción que existe en la respuesta de cada personaje, pues mientras

Carol señala que ‘les fue magnífico’, Martin califica toda la estancia como terrible. El gesto de tomar la mano de su esposo luego de reprenderlo cariñosamente, es ilustrativo de su dinámica disfuncional como pareja, en tanto es una acción física que acompaña al discurso dramático con el fin de salvar las apariencias.

Solo al encontrarse tomados de las manos es que Martin rectifica su respuesta y señala que ‘fue muy lindo’, donde las risas incómodas motivadas por la tensión evidente, terminan con Carol soltando la mano de su esposo y declarando que no sabe si su experiencia fue terrible o no, pues *no eran bienvenidos en todas partes*. La aparente unidad de la pareja que se fragua en el acto de tomarse las manos es solo un procedimiento de enmascaramiento para ocultar las dificultades que atravesaron durante esos seis años.

En este mismo cuadro 2.2.2., Liz complejiza aún más la situación, al introducir el motivo de la mutua infidelidad por parte de la pareja, siendo este un nuevo pasaje donde el discurso dramático horada el texto, pues el personaje desdobra su voz y no dirige su discurso a sus interlocutores ficcionales, sino que parece hablar al propio espectador y lector, en tanto revela de forma anticipada una información que surge con posterioridad a partir de la propia conversación. Cabe mencionar, además, que este cuadro incluye una de las menciones a la catástrofe que apuntamos inicialmente, aquel desastre que ha ocurrido, y al mismo tiempo (parece) estar ocurriendo. La voz de ambas figuras dramáticas adquiere un fuerte componente rapsódico, donde el texto es atravesado por una voz dramática y épica que horada y tensiona la trama, pues mientras que la comenta e integra, va también problematizando el juicio de la audiencia al respecto.

A través del constante avanzar y retroceder que abren estas secuencias simultáneas y voces *híbridas* que descomponen y recomponen el texto dramático, la obra logra ir bosquejando la mencionada oposición entre ambas parejas, pues cada una funciona como una suerte de espejo invertido para la otra. Mientras Carol añora la estabilidad y bonanza que proyecta la relación de Liz y Frank, estos habitan sumidos en una monotonía donde confluyen el desarrollo laboral de un sujeto que no parece comprometerse con el trabajo doméstico ni en la crianza afectiva de su hija Kathie. Los ‘aires de aventura’ y arrojo que proyectan las labores médicas de campaña realizadas por Carol, contrastan con el quehacer diario de Liz, quien en la obra aparece ligada más que nada a labores domésticas. No es casualidad que la confesión

de infidelidad se realice en la cocina, lugar que irónicamente la obra nos sugiere es ‘el espacio privado’ de Liz.

**2.12.2.** Liz: Yo había hecho un pan fresco, y algo de verduras, nada complicado, no tenía ganas de estar mucho tiempo en la cocina. *Breve pausa.*

Primero pensé que podría preparar algo africano, qué tontería, no habría sabido qué – Sobre todo no quería estar todo el tiempo en la cocina, mientras que los otros conversaban, entonces ya había tirado algo en el sartén, por la tarde. Cualquier cosa que se pudiera comer también frío. Apio, aceitunas, alcaparras, pasas de uva. *Breve pausa.*

Una ensalada con parmesano y champiñones. Y pan casero, fresco – así como un gesto, como para festejar el regreso a casa. Sencillo (Schimmelpfennig *Peggy Pickit* 31).

Este fragmento nos permite conocer en mayor detalle la interioridad del personaje de Liz, a partir de un pensamiento que se exterioriza en este relato, el cual se remonta a un tiempo *anterior* a la escena, es decir, probablemente horas previas a la reunión. Es llamativo que para recibir a sus amistades haya barajado la posibilidad de preparar *algo africano*, confesando que no tiene mucho conocimiento sobre esa gastronomía continental. Esta es una forma sutil de parte de Schimmelpfennig de mostrarnos la ‘imagen’ y el conocimiento de sus personajes sobre África, siendo este un punto sobre el que profundizaremos con posterioridad. Cabe recordar que hasta antes del nacimiento de Kathie, Liz se desempeñaba como enfermera, labor que contrasta con los quehaceres domésticos y maternos a los que se dedica en la actualidad. A su vez, este pasaje nos permite observar cómo se perfilan las dinámicas y relaciones de poder al interior de la pareja, pues mientras ella busca preparar ‘algo rápido’ para no perderse la conversación con sus invitados, Frank limita sus esfuerzos a ofrecer vino. El personaje de Liz aparece anulado en varios aspectos, no solo por la labor doméstica de cocinar, sino sobre todo por la maternidad, configurándose como una muñeca-niña que se queda en casa jugando con su hija y utilizando los juguetes de la misma cuando esta no se encuentra. Basta recordar su reacción emocionada al recibir la muñeca de regalo que traen sus amigos, actitud que contrasta con la poca efusividad de su esposo. A lo largo de toda la obra, su personaje insiste constantemente en leer una carta que Kathie le escribió a Annie, la pequeña que Carol y Martin ‘adoptaron’ durante su estancia médica, y para cuyo mantenimiento Liz y Frank enviaban dinero.

**2.13.** Liz: Ella le ha escrito a Annie esta carta, se la tengo que leer, aquí, ella mismo la escribió –con cinco, con cinco, digo,

*Riendo*

a veces me da miedo (32).

Liz: esta es la carta, y también quiere enviarle su muñeca, su muñeca favorita, Peggy Pickit, esa no la conocen, todavía no existía cuando se fueron, creo, fíjense – increíble – toda de goma – esto lo tienen que ver –

*Con voz impostada, juega con ambas muñecas:*

*Peggy Pickit:* “Hola, hola Annie-Abeni, te he escrito una carta”

*Annie-Abeni:* “Tú me has escrito una carta –¿porqué eso?, ¿crees que me interesan tus cartas?, ¿qué hago yo con la carta?”

*Peggy Pickit:* “Bueno, leerla, cabra tonta”

*Annie-Abeni:* “Pero de todos modos no entiendo tu idioma.”

*Peggy Pickit:* “Entonces alguien tiene que TRA-DU-CÍR-TE-LA, pajarraco.” (33).

Más allá de presentarnos a una madre orgullosa por el hecho de que su pequeña hija ya sepa escribir, es importante reparar en el acto de Liz de tomar a Peggy Pickit (la muñeca plástica de su hija) y Annie-Abeni (el regalo de Carol y Martin), para proceder a jugar con ellas, impostando su voz para dramatizar un violento diálogo entre ambas muñecas, las cuales espejean a las reales Annie y Kathie, al mismo tiempo que proyectan la imagen que estos adultos tienen sobre estas niñas.

**3.4.** Liz *juega con ambas muñecas.*

*Peggy Pickit:* “Oh , a mí me va súper bien, hoy duermo en la casa de mi amiga Britt, y mi papá dice, Britt es de plástico, hahaha, y conmigo tampoco está muy seguro, si yo no soy también de plástico, pero, hey, yo creo que somos de sangre y huesos. ¿Y tú?”

*Annie-Abeni:* “¿Yo? Yo también soy de madera, a mí me ha tallado alguien.”

*Peggy Pickit:* “No, nonono, tú tienes una cinta azul, no eres de madera, tú eres también de sangre y hueso!” (35).

Liz aparece entonces como una adulta anulada e infantilizada, quien no trabaja desde el nacimiento de Kathie, siendo este su mayor logro e instancia de realización personal, en tanto vive en virtud del bienestar de la pequeña. Si bien Liz y Frank parecían tener una vida mucho más resuelta que Carol y Martin, el cuadro 3.11. deja entrever que los problemas de esta pareja no son menos profundos que las del matrimonio recién llegado.

Carol: Pero como decíamos, tanto no hemos visto.

*Breve pausa.*

Hemos visto mucho menos de lo que se podría pensar –

*Breve pausa. Ríe sobre su descubrimiento:*

He visto más durante nuestro vuelo de regreso.

(...) Carol: No nos movíamos mucho, al principio, sí, al principio lo hacíamos, pero después –

(...) Martín: Nosotros simplemente no –

*Martín se encoge de hombros.*

Ustedes no se lo pueden imaginar –

*Pausa. De nuevo cambio de tema.*

Carol: Linda casa.

Liz: Con cochera. ¿La vieron? Tenemos una cochera.

*Breve pausa.*

¿Horrible, ¿no?

Martin: ¿Por qué?

Liz: Una cochera es lo último –

Martin: ¿Por qué? Mis padres tenían una cochera.

Liz: Sí, exacto, los míos también, y ahora también tenemos una, es terrible.

Frank: No sabía que tenías algo en contra de la cochera -

Liz: Y en esta cochera está el auto, y allí se apilan cosas, las cubiertas de invierno, por ejemplo,

Carol: Pero si es maravilloso, desearía tener una cochera – digo, no tenemos ni casa, *ríe*  
por el momento la casa ya sería suficiente para mí, ¿o?

Liz: O la tabla de surf de Frank se guarda allí, nadie ya la usa, porque con esa tabla solo se puede surfear donde haya olas, rompientes, pero donde hay rompientes es muy peligroso para nadar para Kathie y por eso la tabla cuelga hace cinco años por la pared,

enterrada en vida: la cochera como mausoleo de la tabla de surf. Sí. Y todos los días la mirada en el portón de la cochera, oh Frank ya ha regresado, ahí está el auto, o, oh, Frank todavía no ha regresado, el auto aún no está, siempre abriendo el portón, cerrándolo, digo, ustedes dedican su vida a ayudar a otras personas, y nosotros abrimos y cerramos el portón de la cochera (40-41).

Este extenso pasaje del cuadro 3.11., es probablemente el momento donde se redondea de manera más explícita cómo ambas parejas se constituyen como espejos contrarios entre sí, ya que se enfrentan las perspectivas de los cuatro en relación al choque entre la realidad actual y los deseos y expectativas que tuvieron. El caótico discurso de Liz va tomando forma mientras es interrumpida por quienes le acompañan, hasta que se libera de todo freno, articulando una suerte de monólogo que devela las inquietudes y frustraciones que se alojan en su psiquis. A través de la descripción de los actos rutinarios que lleva a cabo en su monótona vida doméstica, el personaje termina sumido en la pasividad de quien mira cómo sube y baja el portón de la cochera cuando vuelve su esposo del trabajo. El estilo de vida anhelado por Carol –ellos no tienen ni siquiera casa–, se configura como una prisión y bóveda para su amiga, quien visualiza en la cochera una suerte de mazmorra que guarda entre otras cosas, la tabla de surf de Frank, objeto en el cual se sintetiza la vitalidad de ambos previa al nacimiento de Kathie. La vida burguesa y la estabilidad a la que aspiran Carol y Martin, es vista por Liz como un estilo de vida heredado basado en la rutina y la reiteración de esquemas socialmente aceptados. La cotidianidad es una fuerza que se basa en la inacción, una dimensión de la existencia que abrumba al personaje y le sume en la repetición constante de una rutina. Recuperando la reflexión de Sarrazac a propósito de un cambio de escala y descenso del drama hacia lo infra dramático, podemos decir que en el espacio de la cotidianidad es donde tiene lugar ‘lo trágico’ contemporáneo, es decir, el sufrimiento de una vida que se consume en sí misma. Allí es donde tiene lugar una terrible compulsión a la repetición, donde si bien *no pasa nada*, cada día está plagado de pequeñas catástrofes que hacen de esta una vida desperdiciada. Esa posición crítica del personaje frente a su vida no es exclusiva de Liz, Carol también se cuestiona el valor real y el sentido que tuvo su viaje con Martin.

**3.13** Carol: A veces me pregunto, si no habría sido mejor –si no habría sido mejor, que nunca hubiéramos viajado a ese lugar

*Breve pausa.*

Liz: ¿Qué? ¿Pero por qué –de ello habíamos hablado todos, ellos necesitan médicos, necesitan enfermeras y todos, todos se quedaron, como nosotros, igual que nosotros, solo ustedes no –eso es- eso es maravilloso –

Carol: Sí, no sé si lo encontraras tan fantástico, cuando tú –digo, nosotros, o yo, no me importa si hablamos solo de mí, no tengo que hablar por los dos – estamos sin nada, nada de nada, sin casa, sin familia, en este momento no tengo trabajo – bien, todo eso puede cambiar, pero no sé que hago aquí, tampoco entiendo que ocurre aquí, he perdido el contacto, tengo que recuperar los últimos cinco, seis años, y no tengo idea como, eso no es tan simple, no lo lograré – y ya no entiendo más nada, y sinceramente me pregunto, si todo eso valió la pena, si realmente todo tuvo algún valor – (41-42).

La catástrofe a la que hicimos mención inicialmente no solo *ya ha ocurrido*, sino que se mantiene e itera una y otra vez en escena, en la distancia que muestran estos personajes frente a sus vidas. No solo las tensiones hacen del reencuentro un desastre, la vida de cada uno de ellos es una catástrofe que se sucede y repite cada día, y en cuyo análisis, las figuras dramáticas devienen testigos pasivos de sí mismos y sus acciones. Por estos motivos, es imposible que la tensión de la acción se movilice hacia el futuro, pues esta ha cedido su lugar a una situación que se ancla en el presente, es invadida por el pasado y se proyecta hacia el futuro solo como incertidumbre. La retrospectiva de los personajes y su inmovilidad existencial, hace de ellos entidades inactivas que se entierran “en la arena del tiempo y en su propia memoria personal, repaso reiterativo del relato de vida de ese mismo protagonista” (Sarraza *Juego* 99). En dicho sentido, resultan llamativas las revelaciones que Carol hace respecto a las circunstancias que rodearon sus labores médicas, pues sus intentos por ayudar a *esos* que no tienen médicos, no estuvieron exentos de complicaciones.

Carol: Claro, ayudamos a las personas, por lo menos lo intentamos, pero no por ello todos nos miran con amabilidad (...) hemos ayudado a las personas, y esos se matan después entre sí, se incendian unos a otros, y también a nosotros casi nos mataron. Claro, y entonces uno encuentra en alguna parte a un sabelotodo, que dice, que debemos desaparecer con nuestros Jeeps, con nuestros aparatos transmisores, que los problemas se agravarían porque nos encontramos allí, ¡imagínense eso! (Schimmelpfennig *Peggy Pickit* 42).

El relato narrativo-descriptivo de Carol recupera sucesos del pasado, los cuales son “puestos en escena” gracias a su discurso oral, el cual queda a disposición de la imaginación de lectores y espectadores. A partir de esto, podemos observar la oposición enunciada por el personaje a través de los pronombres ‘nosotros’ y ‘esos’, desde donde marca su pertenencia a un colectivo dado por el mundo civilizado occidental, y ‘esos’, donde se marca la distancia y el

rechazo respecto a la otredad que queda fuera de la comunidad apelada por ese ‘nosotros’. Ahora bien, es posible cuestionar el compromiso que realmente tenía la pareja con sus labores comunitarias en el tercer mundo, pues por causa de un conflicto violento no determinado debieron abandonar el país, ya que la presencia de médicos extranjeros empeoraba la situación. Sin embargo, es decididor respecto a su real preocupación por ‘esos’, el hecho de que al regresar, no trajesen consigo a la pequeña Annie, la niña de cuyos cuidados y tratamiento se hacían cargo con el dinero enviado por sus amigos del mundo civilizado.

**5.6.** (...) Liz: Oh Dios.

*Silencio.*

Y Annie?

*Carol se encoge de hombros.*

Liz: ¿Qué significa eso? ¿Qué significa eso?

*Breve pausa.*

Liz: Por qué simplemente no la trajeron con ustedes, no pudieron haberla abandonado allí (54).

Su compromiso y vínculo con Annie y el resto de las personas del lugar se basa menos en una preocupación auténtica, que en los deseos de realización personal de ambos doctores. Las ganas de satisfacer los planes de una pareja de egresados seducidos por la idea de cumplir su *fantasía* altruista y solidaria no era un fin en sí mismo sino solo un medio.

**3.17.** Martin: Fue un error, ir allí. Pero bien: quién sabe qué habría sido de nosotros si nos hubiéramos quedado aquí. No queríamos tener hijos, nunca, eso lo habíamos acordado, seguro no. Pero bajo algunas circunstancias – quien sabe.

*Breve pausa.*

Yo no estaba de acuerdo con acogerla (46).

Este comentario retrospectivo nos permite observar que la gestación del viaje responde a la indecisión vital que cualquier persona puede experimentar al egresar de la universidad y las infinitas dudas que surgen sobre el futuro. Martin declara, además, que él nunca fue partidario de la idea de acoger y hacerse cargo de los cuidados de Annie, un antecedente que nos ayuda a comprender las vagas explicaciones que da la pareja al momento de justificar no haberla traído con ellos. El bienestar y cuidado de la niña parece ser un factor sin importancia para

la pareja, en tanto abandonarla es privarla de sus medicamentos y, por extensión, condenarla a la muerte de manera indirecta.

**5.8.1** Liz: Pero no pueden dejarla sola, la han abandonado a su suerte, ¿qué será de ella ahora? –

Carol: Ella no estaba, ese día, cuando nosotros –quizás había alguien por ahí, en alguna parte, una abuela, una tía, ni idea, siempre es posible que aparezca algún pariente –

Liz: Entiendo, pensé, que ella no había a nadie – de qué parientes estás hablando, ahí ya no había nadie, eso lo dijiste tú, solo los niños y los ancianos, ella estaba completamente abandonada –

Carol: No puedes llevarte así nomás a una niña, ¿cómo? – no puedes simplemente decir, ahora ella es mi hija, ¿cómo quieres cruzar la frontera con la criatura, sin pasaporte, sin- ?

*Breve pausa.*

*Liz lee la carta en voz alta.*

“Querida Annie, estoy bien. ¿Cómo estás tú?”

*Breve pausa. Lucha consigo misma.*

“Estoy bien. ¿Cómo estás tú?”

*No puede seguir leyendo. Tira la carta frente a sí sobre la mesa del estar.*

¿Qué le digo ahora? ¿Qué le digo ahora? (55).

Liz es quien se muestra más afectada y consternada por el futuro de Annie, presumiblemente por la ‘amistad’ que Kathie tiene con Annie, aun cuando no nos consta realmente si ella tenía acceso a estas cartas. Es posible desconfiar de la genuina preocupación por parte de Liz, pues la forma en que plantea su angustia se deposita, sobre todo, en cómo abordar esta situación con su hija, para quien tener una ‘amiga’ postal del tercer mundo, es casi como otro juguete.

Recapitulando, podemos señalar que ambas parejas se constituyen como las caras de un binomio complejo, pues a partir de la mirada retrospectiva con que juzgan sus acciones y conducta en estos años, observamos que estos matrimonios se van deconstruyendo en relación a la imagen y discurso cultural que proyectan.

La (des)composición de la obra en diferentes cuadros dramáticos posibilita la yuxtaposición de diferentes perspectivas simultáneas, dándonos a conocer la problemática intimidad de cada uno de estos personajes. Ambas parejas comparten una fuerte frustración existencial con respecto a sus vidas, puesto que las decisiones y proyectos por las que se han encaminado resultan –en retrospectiva–, alternativas limitantes y alienantes. Si bien la libertad y arrojo de

Liz y Frank se distancian de la estabilidad y familia conformada por sus amigos, ambos proyectos se basan más que en la convicción, en la necesidad de un reconocimiento por parte de otro.

### **II.1.5 Recursos parabólicos: la retórica de la solidaridad**

En estrecha relación con este punto, es necesario brindar particular atención a la cuarta escena de la obra, dada su particularidad en los planos estructural y temático. A diferencia del resto de la composición, esta escena se compone de un único cuadro 4.1. que se destaca por un extenso episodio parabólico, donde Martin procede a contar la historia de un turista blanco que se enamora de Adisa, una muchacha africana aquejada por una enfermedad. Desde nuestra perspectiva, la apertura de la obra a este tipo de relatos parabólicos y/o sucesos de índole fantástica o maravillosa, es un procedimiento meta dramático recurrente en Schimmelpfennig, siendo este un momento donde los personajes impostan su voz para reproducir los hechos de la ficción enmarcada.

#### **4.1. Martin *con un vaso en la mano***

Un turista blanco, mochilero, conoce en Lagos a una muchacha, Adisa,

Liz: ¿Adisa?

Martin: Adisa. El encuentra a Adisa increíblemente bella, la encuentra tan linda, que se queda sin aire, se queda sin palabras, perplejo, Tiene la sensación de que están destinados uno al otro (47)

Martin y el resto de personajes no terminan de desaparecer detrás de las figuras de esta historia, pues constantemente distancian la enunciación, a través de ‘le dice’, ‘ella dice’, ‘él le responde’. Los personajes no ‘representan’ dramáticamente esta historia, sino que nos la cuentan como figuras mediadoras-narrativas. El relato en cuestión se refiere a la ya mencionada Adisa, una joven nigeriana que se encuentra gravemente enferma, y de quién se enamora un turista blanco, impactado por las vivencias de la joven

Se compra un ticket de avión y vuela a Nueva York, y allí se para en la calle y le habla a la gente cada vez más, cada vez más gente, y les dice lo que vio, y les cuenta sobre Adisa y cómo le va (...) que necesitan ayuda, que se debe hacer algo y cada vez más personas le prestan atención, al principio son unos pocos, luego cientos, entonces miles,

después más y finalmente, finalmente habla frente a todos los presidentes del mundo y les dice:

Tenemos que hacer algo. Tenemos que ayudar. Y ahora mismo –

*Breve pausa.*

Ahora ocurre algo grandioso. Lo que ocurre es tan grande, tan lindo y tan significativo para toda la humanidad. (...) Las cosas empiezan a cambiar, se construye para Adisa y todos los demás hospitales, llegan médicos, y llegan medicamentos, por toneladas, y se organizan escuelas gratuitas (...) Entonces ocurre un milagro logrado por todos los pueblos del mundo: La gente ya no muere. Los enfermos se recuperan repentinamente (48-49).

Como indicamos en los inicios de este apartado, la retórica de la solidaridad y la historia del turista mochilero son dos núcleos temáticos centrales que poseen una relación de corte alegórico y al mismo tiempo paródico con la situación dramática central. Evidentemente existe una similitud entre estas circunstancias y la vida de Liz, Frank, Carol y Martin, mostrándonos cómo esta gesta por salvar al mundo es iniciada por el impulso individual de un hombre enamorado, quien luego retorna a conquistar a Adisa: “Calabaza: dime, tú no has salvado el mundo tan solo para impresionarme. Eso no es posible: por favor no me digas, que has salvado al mundo tan solo para impresionarme” (49). En concreto, las motivaciones de ‘Calabaza’ y los jóvenes doctores son diferentes en superficie, pero similares en su estructura profunda, encontrándose impregnadas por el sentimiento y necesidad de que el ‘otro’ reconozca la bondad del gesto de su benefactor, un acto de sumisión que termina por reconocer y perpetuar la superioridad de quien ayuda por sobre el ayudado. Es claro que para Schimmelpfennig la realidad tiene un alto componente de percepción, un suceso o hecho específico se ‘valida’ precisamente en función de cómo es percibido por los individuos que le circundan. Recuperando la pregunta que planteamos al inicio de este análisis, respecto a ¿Cómo logra el autor hablarnos de África desde la vida de cuatro individuos occidentales? Precisamente así. Sin dejar de ‘hablar de lo que pasa en África’, la pieza se enuncia como un espacio de diálogo cuyo principal interlocutor no es otro que ese ‘nosotros’ enunciado por Carol, es decir, el Occidente blanco colonizador. Schimmelpfennig logra exponer la dificultad inherente que implica conocer a otro, cuestión que es abordada desde el ámbito de las relaciones de pareja, nivel desde donde la trama se extrapola al contexto social y cultural evocado por la obra. *Peggy Pickit* no plantea didactismo alguno, no nos enseña nada, solo

deja entrever las paradojas que se fundan en cuestiones como la ‘retórica de la solidaridad’ y la relación de Occidente y Europa con el tercer mundo. Ambas parejas se envidian mutuamente por su vida burguesa y sus acciones para salvar a los desposeídos, habitan una lógica individualista y narcisista donde nadie está dispuesto a perder su estatus quo. De manera indirecta la obra está dialogando con un contexto socio político complejo, donde miles de personas mueren de hambre, azotados por un sinnúmero de enfermedades, sin tener acceso al agua o en las fronteras marítimas y terrestres esperando ingresar al mundo civilizado. La retórica de la solidaridad desplaza del orden de lo real este tipo de situaciones, pues pone su foco no tanto en quien recibe la ayuda, sino que en el noble gesto de quien acude en labor de los más desposeídos, obteniendo un reconocimiento público que fomenta una cultura del asistencialismo neocolonial. ¿Es posible cambiar el mundo si no puedo ir más allá de mis propios intereses? ¿Cómo puedo relacionarme con otro más allá de mis prejuicios? Sin plantearnos respuesta ni queriendo enseñarnos algo, la obra se limita a evidenciar estas paradojas que se funden en la vida cotidiana de los personajes y la audiencia, construyendo un espacio de diálogo que nos interroga sobre África y nos invita a hablar sobre el gran tema del teatro, el ser humano.

Los personajes de esta obra son puestos ante sus circunstancias sin ningún manual de instrucciones que les permita solucionar los problemas que cruzan la escena, así como su vida cotidiana e íntima. A través de un radical ejercicio de fragmentación de la forma dramática, nos posiciona ante un caleidoscopio de perspectivas, un mosaico y collage conformado por diferentes instantes, secuencias y perspectivas que, en su yuxtaposición, tensionan una serie de ideas y discursos arraigados en la cultura. El valor que tienen –ideas como la– familia, la maternidad y la ‘solidaridad’ en las sociedades contemporáneas, son algunas de las cuestiones sometidas a escrutinio a través de los diferentes microconflictos que residen al interior de cada personaje, espacio donde se cruzan y resuenan diversos problemas de orden personal, político y social. Esta fuerte impronta testimonial y retrospectiva da cuenta de figuras dramáticas que, si bien aún aparecen como individuos reconocibles, fracasan en sus intentos de ‘inscripción’ en el mundo, deviniendo así entidades errantes respecto a su propia vida. Desde el cuadro 1.1. que abriese la representación, vimos cómo la catástrofe estructura el devenir del movimiento dramático, constituyéndose como la circunstancia de donde proviene y hacia donde se dirige la obra: “Yo no tengo la culpa de lo

que ha pasado, nadie tiene la culpa – no fue mi error” (62). El parlamento final de Frank – quien abre y cierra la obra –, puede ser leído en al menos tres niveles, remitiendo a lo sucedido con Annie, sus años de matrimonio con Liz y a la misma jornada de reunión, tres desastres que se interrelacionan entre sí y de donde no hay salida o solución posible. En su descontrol por lo sucedido con Annie, Liz destroza la muñeca Peggy Pickit, Annie-Abeni y la carta de Kathie, gesto que simbólicamente abre nuevas posibilidades en la vida de estos personajes pero que resultan ser estériles, pues Carol le ayuda a reparar estos objetos con cinta adhesiva transparente. La obra finaliza advirtiéndonos que “*Peggy Pickit, la figura de madera y la carta remendada están nuevamente en la mesa*” (62), dando a entender que dichos objetos sugieren la restauración y enmascaramiento artificial de un cierto orden, bajo el cual se esconden las catástrofes y frustraciones mencionadas, circunstancias irrenunciables e inalterables que terminan por someterles.

## II.2 *El dragón de Oro*: vivir aislado en una colmena

*El dragón de oro* (2009) es la pieza más reconocida de Schimmelpfennig, siendo un éxito de taquilla que ha recorrido diferentes escenarios en el mundo, posicionándolo como un prestigioso dramaturgo de la escena contemporánea. Los diferentes comentarios que han surgido tras sus montajes coinciden en que esta es una pieza muy exigente para la audiencia en términos de atención y compromiso requeridos, pues los diversos juegos formales propuestos hacen que sea fácil perder ‘el hilo’ de la situación. Si bien el minimalismo es una marca propia de sus composiciones dramáticas, *El dragón de Oro* lleva dicho rasgo a otro nivel. Aun cuando vimos que el autor se separa de un teatro que ‘se trata’ de lenguaje donde la experimentación lingüística es el reflector principal, esta pieza resulta compleja de analizar a partir de sus constantes extrañamientos a nivel formal. Las características de su estructura, discurso dramático y constitución/fragmentación del personaje, se suman a una composición en cuadros y a diversos pasajes donde no queda claro quién está hablando en escena o qué “sentido” tiene su decir en relación al conjunto de la obra. En esa línea, el propio Schimmelpfennig ha señalado que este texto debe ser visto, leerlo resultaría imposible y no basta, pues su historia debe ser traducida a través de los diferentes lenguajes y recursos teatrales que confluyen en escena.

Conscientes de esta dificultad, es necesario realizar un breve resumen argumental que nos permita identificar ciertos aspectos basales de su historia e *historias* para nuestro trabajo con el texto. ¿Qué historia se nos cuenta en *El dragón de Oro*? En *Peggy Pickit* tal incógnita encontraba una resolución más o menos clara e inmediata, pues en líneas generales, “se trata” sobre el reencuentro de dos matrimonios, quienes descubren cómo el paso del tiempo y las circunstancias involucradas en ello han transformado sus vidas de forma irrenunciable. ¿Sucedo lo mismo en *El dragón de Oro*? El escenario es similar en algunos sentidos, pero también es muy distinto, pues si bien ambas obras podrían ser catalogadas como expresión de un ‘teatro cotidiano’, la forma que tiene de contarnos no una sino seis pequeñas historias, requiere detención.

Schimmelpfennig otra vez nos transporta a una ciudad europea no especificada para (des)encontrarnos con nuestra sociedad contemporánea. Esta vez el ‘conflicto’ y problema se traslada al interior de un restaurante de comida rápida Thai-China-Vietnam, el cual lleva

precisamente por nombre “El dragón de Oro”. Un espacio que resultará clave, pues se encuentra ubicado en el primer piso de un edificio de apartamentos, en cuyas habitaciones tienen lugar el resto de historias y microconflictos de los que somos testigos. Cada cuadro de esta obra va ‘saltando’ entre los diferentes departamentos y espacios personales de sus individuos.

Tal como podría preverse, estos cortes y saltos a nivel de los acontecimientos van dando forma a un principio de movilización de carácter sincopado, pues los sucesos de la obra son interrumpidos por la yuxtaposición de otros momentos que *ocurren* en simultaneidad. Una técnica que no es extraña ni novedosa en perspectiva del resto de sus obras, pero que aquí es explotada hasta la saciedad.

A partir de su título, podemos esgrimir la potencial preponderancia de una de estas historias con respecto a las otras, ya que además esta secuencia marca el inicio y final de la pieza. Ésta corresponde al grupo de asiáticos (vietnamitas y chinos) que se encuentra recluido en la cocina del restaurante, pues uno de ellos tiene un fuerte dolor de muelas. Según lo señalado por el texto, este individuo tiene treinta años, aunque el resto de personajes se refieren a él como ‘el pequeño’, dado que ha arribado hace poco a este país en busca de su hermana desaparecida. Pronto nos enteramos que ‘el pequeño’ es en realidad un ciudadano de origen chino oriundo de Quindáo, una importante ciudad portuaria ubicada al Este del gigante asiático, específicamente en la provincia de Shandong: “**30.** 30 años, nacido y criado en Qingdao a orillas del Mar Amarillo, muy lejos, muy lejos de aquí” (Schimmelpfennig *El dragón* 21).

Los acontecimientos iniciales dan cuenta del dolor de dientes que afecta a este personaje, quien es asistido por sus compañeros de trabajo, los cuales intentan prestarle ayuda dentro de sus limitados recursos. Ahora bien, poco a poco los sucesos se van perfilando como la historia de un inmigrante chino ilegal que ha arribado a este lugar en busca de su hermana, travesía que no concluye positivamente. El personaje no cuenta con ninguna certeza respecto al paradero concreto de ella e incluso termina falleciendo por causa de una hemorragia dental que no recibe el tratamiento médico requerido.

Dentro de los 48 cuadros que componen *El dragón de Oro* vemos ‘circular’ en el escenario 17 voces<sup>22</sup> diferentes correspondientes a los individuos que habitan los distintos espacios de este edificio. Entre ellos contamos a Eva e Inga, las únicas figuras que poseen un nombre y que son dos azafatas de 28 y 31 años respectivamente, quienes han ‘conocido’ el mundo desde las alturas de una cabina de avión. Ambas comparten un departamento en este edificio, y tras arribar desde Santiago de Chile, llegan a cenar a “El dragón de Oro”, instancia en la que Inga encuentra en su sopa el diente extirpado a ‘el pequeño’, el cual termina guardando entre sus pertenencias sin un motivo aparente. Por otra parte, nos encontramos con una joven pareja de enamorados que debe enfrentar un embarazo inesperado, donde el entusiasmo de la madre (‘la nieta’) contrasta con la actitud negativa del padre (‘un hombre joven’). En directa relación a esta pareja, la obra nos presenta la figura del ‘abuelo’ de esta joven, un personaje que proyecta sus frustraciones existenciales y sexuales en la relación de pareja de su nieta. Una cuarta historia está dada por la crisis de una pareja madura, conformada por ‘la mujer en el vestido’ y ‘el hombre de la camisa a rayas’, quienes se separan porque la mujer se ha enamorado de otro hombre que conoció por casualidad.

Además de las figuras hasta aquí referidas, ciertos cuadros nos posicionan al interior del almacén de provisiones de Hans, un comerciante de víveres de apariciones difíciles de comprender. Es una figura un tanto enigmática, pues son cuadros más bien breves y carentes de mayor información contextual, destacándose solo la relación de complicidad que entabla con el ‘hombre de la camisa a rayas’. Por último, es importante reparar en la historia de la hormiga y el grillo, relato que reversiona de manera bastante oscura la fábula infantil que cuenta cómo estos insectos se preparan de diferentes maneras para el invierno, pues mientras la hormiga trabaja juntando provisiones, el grillo se dedica a cantar y bailar. En *El dragón de Oro*, la hormiga sí acepta alojar al grillo a cambio de su explotación sexual, oficiando labores correspondientes a la prostitución. Ahora bien, su sentido no se limita a ofrecer una sádica reversión de dicho relato, sino que se relaciona alegóricamente<sup>23</sup> con algunos de los

---

<sup>22</sup> Si bien nos abocaremos a este punto de forma específica más adelante, consignamos desde ya lo problemático de hablar de ‘personajes’ en esta obra, ya que las entidades que circulan por la escena se acercan más a una ‘silueta’ o un impersonaje que a una figura dramática claramente constituida. En este sentido, cabe destacar que en esta obra solo contamos con seis entidades dramáticas (siluetas, retratos), las cuales se desdoblaron en las diecisiete voces mencionadas.

<sup>23</sup> Aun cuando Schimmelpfennig se desmarca de caracterizar su producción dramática como alegórica o parabólica, una marca constante de su obra es que el eje de ‘lo real’ y verosímil en su obra se ve invadido por

acontecimientos que tienen lugar en la obra, los cuales implican a Hans y la hermana perdida por el trabajador chino.

A partir del resumen anterior, hemos sentado ciertas bases para la posterior discusión y análisis, aun cuando este no hace justicia de las complejidades formales ofrecidas por esta pieza, sobre todo en aquello que tiene relación con el estatus del personaje dramático. Si bien hemos presentado estas cinco historias diferentes y sus ‘protagonistas’, cabe señalar que estas diecisiete ‘individualidades’ se corresponden con solo cinco personajes/siluetas, quienes mudan su voz y personalidad según cada uno de estos cuadros.

*UN HOMBRE JOVEN*

*(El abuelo, un asiático, la camarera, el grillo)*

*UNA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS*

*(La nieta, una asiática, la hormiga, el comerciante de víveres)*

*UNA MUCHACHA JOVEN*

*(El hombre de la camisa de rayas, un asiático con dolores de muela, el que se coge a las muñecas Barbie)*

*UN HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS*

*(Un hombre joven, un asiático, la segunda acompañante de vuelo)*

*UN HOMBRE (La mujer en el vestido, un asiático, la primera acompañante de vuelo)*  
(1).

Si bien más adelante nos detendremos a analizar la constitución del personaje dramático, es importante integrar en este punto el *dramatis personae* de la obra, a fin de hacer visible la adopción de diferentes voces por parte de los personajes y actores en escena. Ryngaert y Sermon señalan que una marca característica del teatro contemporáneo se relaciona con la transformación que viven los listados de personajes en cuanto a su estatus y función en estas nuevas escrituras dramáticas. Tradicionalmente, la función de esta textualidad ‘secundaria’ era prefigurar el universo de la ficción, a fin de “presentar a los participantes, la naturaleza de sus relaciones y su rol respectivo; la lista de personajes trama así de manera casi transitiva el esquema actancial de la obra que anuncia” (Ryngaert y Sermon 56). Por tales motivos, los personajes se solían ordenar de acuerdo con la importancia que tenían en la historia, la intriga

---

situaciones, relatos o acontecimientos de orden metafictivo, los cuales dialogan de manera más o menos indirecta (y alegórica/metafórica) con la situación dramática.

y el conflicto dramático. Sin embargo, como ya hemos expuesto, este nuevo realismo posee un fuerte sustrato desrealizante respecto a la noción de fábula y acción dramática, por lo que ya no existe necesariamente una acción que progrese de manera lógica y desencadenada, motivo por el cual se astilla y transforma también la lista de personajes en sus características y funciones. En *El dragón de Oro* podemos plantear que no existe una figura central o un ‘héroe’ que concentre parte de la atención y focalización de la pieza, sino que esta se va desplazando en cada uno de estos cuadros e individuos. Al ir leyendo-viendo la obra, somos testigos de la performatividad del lenguaje dramático-teatral, pues observamos cómo las ‘siluetas’ van asumiendo estas distintas voces, las cuales van mudando según los movimientos del texto. El *dramatis personae* no anuncia la posible estructura argumental de la obra, sino que enfatiza la cualidad de enunciantes de estas siluetas.

Por otra parte, y como ya hemos señalado, *El dragón de Oro* es un drama que llama la atención por su particular composición artística. Tal como en *Peggy Pickit ve el rostro de Dios*, el ‘conflicto dramático’ ya no es el motor de la pieza, sino que comprende una dimensión que se abre a conflictos y problemas reales de nuestra época. En este sentido, vemos que su temática se hace eco de una situación concreta, propia de las sociedades contemporáneas alrededor del mundo: la inmigración.

Tras la caída de la Unión Soviética y el triunfo de las ideas económicas del capitalismo por sobre el socialismo, se extendió un amplio proceso de apertura en las diferentes veredas del mundo, instituyendo una sociedad transparente y globalizada que se abre a los individuos como un sinfín de posibilidades donde ejercer su libertad. Esta es una sociedad interconectada donde las fronteras nominales “retroceden” frente a la eficacia de los medios de comunicación, la masificación del transporte aéreo y los diferentes tratados de libre comercio entre países. Sin embargo, a medida que se han desenvuelto las primeras dos décadas de este siglo, hemos podido observar algunos de los impactos negativos que todo este proceso ha revestido para las sociedades. El fenómeno de la migración no es algo inédito en la historia, pero ha alcanzado dimensiones mayores en este contexto de apertura económica. Situación que no ha sido del todo ‘positiva’ en su manifestación, pues la desigualdad entre el primer mundo y el resto no cesa de crecer pese al aparente progreso económico. Esto ha movilizó a miles de personas a dejar sus países de origen, buscando la

oportunidad de tener una mejor calidad de vida en diferentes países europeos y el mundo desarrollado. Una escena común de los últimos diez años es ver constantemente por la prensa que cientos de inmigrantes tratan de ingresar a Europa desde África y Asia, a veces muriendo ahogados en el mar, o víctimas de la deshidratación y el frío en las fronteras terrestres. Aquellos que logran ingresar no suelen encontrar circunstancias favorables, pues no poseen documentos para regularizar su situación, cuestión que los expone a la deportación, así como a inescrupulosos y racistas. Sin duda no es casual que tal como en *Peggy Pickit*, Schimmelpfennig nos plantea un problema que es mostrado desde el eje de la metrópolis, poniéndonos frente a un trozo de la vida de estos inmigrantes ilegales y el resto de personas con quienes hipotéticamente ‘comparten’ un mismo espacio comunitario. En consecuencia, para poder dar cuenta del ‘fondo’ o tema del que la obra se encarga, el dispositivo formal que esta ‘utiliza’ debe también ser analizado con proximidad y detención.

### **II.2.1 Análisis de la estructura: ¿Cómo está compuesta la obra?**

*El dragón de Oro* cuenta con 48 cuadros dramáticos diferentes que se dividen en seis historias, aun cuando en algunos de ellos se entremezclan las diferentes secuencias presentes en la obra. La virtud de este tipo de construcción dramática es que tal como vimos en *Peggy Pickit ve el rostro de Dios*, permite la confluencia de espacios y momentos simultáneos al interior del drama. A partir de cada uno de estos cuadros vamos accediendo a las diferentes historias que convergen en la escena, siendo testigos de ciertos fragmentos y circunstancias de la vida de estos individuos. La forma que tiene Schimmelpfennig de mostrarnos este mundo ficticio guarda ciertas similitudes con un visor de diapositivas, a partir del avance entrecortado de imágenes relacionadas pero diferentes.

Recuperando algunas de las ideas que expusimos anteriormente, cabe señalar que para Schimmelpfennig el arte y el teatro deben tener la capacidad de ‘condensar’ la realidad, hacer de ella un diamante concentrado. Por ello, vale la pena atraer a nuestra discusión algunas de las ideas planteadas por Víctor Shklovski en “El arte como artificio”, poniendo estas en relación con *la forma obstruyente* de esta obra, a través de la cual se nos van mostrando estas diferentes *historias* e imágenes. En la línea del formalismo ruso, el arte es una fuerza que tiene la capacidad de romper la automatización, pues a través de diferentes formas y

mecanismos de singularización, logra hacer que aquello que estamos acostumbrados a ver como *familiar* y *natural*, emerja ante nuestra percepción como algo nunca antes visto.

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí mismo y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte* (Shklovski 60).

En esta línea, nuestro análisis intentará dar cuenta de los diferentes ejercicios de (des)composición presentes en la obra, cuya forma *obstruyente* constantemente se moviliza en una tensión doble que va fragmentando su propia estructura, siendo a su vez la fragmentación su mecanismo de estructuración. En otras palabras, no se trata solo de mostrar la dimensión temática de la obra, sino que de dar cuenta cómo ella se ‘hace cargo’ de la cotidianidad y actualidad de la vida desde una perspectiva singularizante y bajo constantes juegos de distanciamiento y extrañamiento.

Para efectos del análisis, cabe atraer la distinción entre secuencias sucesivas y yuxtapuestas planteada por Pfister en *The Theory and Analysis of Drama* (1972), donde se nos señala que dependiendo del tipo de relación cronológica que sostengan las diferentes secuencias al interior de una obra e historia, estas pueden coordinarse de manera distinta, afectando así el ritmo de progresión.

Depending on the chronological relationships linking them, the sequences can be coordinated either according to the principle of juxtaposition or according to the principle of succession. In their extreme forms, juxtaposition occurs when the sequences completely coincide chronologically and succession when they are chronologically completely separate. In the vast majority of cases, however, it is the intermediary forms that predominate, and these occur when there is a partial overlap. (Pfister 212).

Al ir observando la obra minuciosamente, nos damos cuenta de que no existen dos cuadros seguidos que se aboquen a una misma situación-historia, es decir, que establezcan entre sí una relación secuencial, sino que estos van en constante vaivén, en un movimiento de avance y retroceso. A diferencia de la obra antes analizada, estos cuadros no cuentan con una subdivisión interna (1.1, 1.1.2, 1.1.3), pues *El dragón de Oro* prescinde de la escena como unidad de estructuración dramática. Esto se debe entre otras cosas, al hecho de que en *Peggy*

*Pickitt ve el rostro de Dios* la situación dramática se instalaba en la sala de estar de una familia europea burguesa, mientras que *El dragón* nos ofrece un marco situacional mucho más amplio y general, que está dado por el edificio mismo donde convergen estos distintos personajes. Sus vidas y conflictos son como pequeñas cajas de fósforos que se abren y se cierran frente a los ojos del espectador y el lector.

En consonancia, la técnica de montaje de esta pieza tiene claras influencias del arte cinematográfico, pues abstrayéndonos a una mirada de conjunto, nos damos cuenta que estos cuadros van siendo mostrados casi por una suerte de cámara que va cambiando su focalización. De esta forma, obtenemos acceso al quehacer diario de cada uno de estos individuos, a sus frustraciones existenciales y a los diferentes problemas que les aquejan.

A fin de ilustrar de mejor forma este punto, es pertinente integrar una tabla que nos ayude a agrupar e identificar estos cuadros de acuerdo con los ejes-historias temáticas que les corresponden. De esta forma podremos observar gráficamente cómo la coordinación de secuencias de esta obra va intercalando segmentos progresivos que son constantemente interrumpidos por la irrupción de otros fragmentos simultáneos.

<b>Historia principal ‘el pequeño’:</b> Cuadro N°1, Cuadro N°3, Cuadro N°6, Cuadro N°13, Cuadro N°16, Cuadro N°18, Cuadro N°20, Cuadro N°27, Cuadro N°29, Cuadro N°32, Cuadro N°39, Cuadro N°41, Cuadro N°44, Cuadro N°46, Cuadro N°48.
<b>Historia abuelo, nieta y un hombre joven:</b> Cuadro N°2, Cuadro N°5, Cuadro N°9, Cuadro N°11, Cuadro N°25, Cuadro N°33, Cuadro N°37.
<b>Historia pareja en crisis:</b> Cuadro N°4, Cuadro N°8, Cuadro N°21, Cuadro N°30, Cuadro N°35, Cuadro N°40, Cuadro N°45, Cuadro N°47.
<b>Historia azafatas:</b> Cuadro N°1, Cuadro N°22, N°24, Cuadro N°26, Cuadro N°28, Cuadro N°34, Cuadro N°36, Cuadro N°43, Cuadro N°48.
<b>Historia Hans:</b> Cuadro N°10, Cuadro N°14, Cuadro N°23, Cuadro N°30, Cuadro N°33, Cuadro N°35, Cuadro N°40, Cuadro N°45, Cuadro N°47
<b>Historia hormiga y el grillo:</b> Cuadro N°7, Cuadro N°12, Cuadro N°15, Cuadro N°17, Cuadro N°19, Cuadro N°25, Cuadro N°31, Cuadro N°33, Cuadro N°38, Cuadro N°42, Cuadro N°45, Cuadro N°47.

Analizando su disposición y asignación a una u otra historia, observamos que son pocos los momentos donde la historia ‘principal’ se cruza con el resto de sub argumentos, siendo pasajes puntuales donde alguno de estos otros personajes coincide en el espacio físico del restaurant, pero como tal no se involucran de manera activa en los acontecimientos, salvo la azafata que encuentra el diente en su sopa. A su vez, ninguna de estas historias logra enlazar dos cuadros seguidos, sino que su progresión se encuentra constantemente tensionada por la interrupción e intromisión de al menos una secuencia simultánea.

El cuadro que inaugura la obra (Nº1) nos ubica espacialmente en la cocina del restaurante “El dragón de Oro”, presentándonos las voces de estos trabajadores asiáticos en plena jornada laboral, mientras ‘el pequeño’ sufre un fuerte dolor en uno de sus dientes, siendo la extirpación dental la ‘acción’ o el punto desde donde se estructura el movimiento dramático de la pieza.

### 1. EL HOMBRE EL DRAGÓN DE ORO.

Temprano en la noche.

Pálida luz veraniega atraviesa los cristales de la ventana para caer sobre las mesas. Cinco asiáticos en la diminuta cocina del restaurante de comida rápida thai-China-Vietnam

(...) EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS

Todos estamos en la diminuta cocina del restaurante China-Thai-Vietnam rodeando al pequeño.

Que no grite,...pero cómo grita

(...) LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS

Número 83: Pat Thai Gai: tallarines de arroz fritos con huevo, vegetales, carne de pollo y salsa de maní picante, todo con sabor picante a medias. (Schimmelpfennig *El dragón* 2-3).

La dimensión temporal se encuentra presente desde la primera frase, la cual señala que nos encontramos ante una “pálida luz veraniega”, detalle que de cierto modo instala los hechos de la obra hacia el crepúsculo y el final del día. En su enunciación, pronto nos damos cuenta que este parlamento no está haciendo otra cosa que describir y ‘contarnos’ cómo es el espacio dramático de la cocina, ubicación que alberga a los trabajadores del restaurante. Esa alusión no es un detalle secundario e insignificante, pues dicha ambientación contrasta con la que

nos ofrece el cuadro N°48, donde ya ha anochecido y reinaría la completa oscuridad de no ser por las luces de los edificios y los pocos autos que transitan en la calle: “EL HOMBRE: Ni un alma en la calle. La ciudad de noche. Las luces en las ventanas. Poco tráfico” (68). Ese tipo de marcas contextuales nos señalan que *El dragón de Oro* no se sume en una situación absolutamente estática, pues en el universo de la ficción el tiempo va ‘pasando’ aunque sea bajo un ritmo cansino y pesado. ¿Qué importancia tiene lo anterior? Si bien no podemos hablar de una secuencia de acción completa o de conjunto, evidentemente la obra nos presenta un movimiento dramático, cuya cadencia es fragmentaria, discontinua y se encuentra fuertemente tensionada por un presente que se estanca y se multiplica en diferentes instantes simultáneos.

En el caso de este primer cuadro, pese a que se enuncia la necesidad de extirpar la pieza dental “LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS: Hay que sacar la muela” (3), esta acción puntual se va dilatada e interrumpida en diferentes ocasiones, estirando la *duración* de la misma, para así enfatizar lo precario del procedimiento, considerando que la extracción la realiza uno de los trabajadores con una pinza para plomería. En términos concretos, los preámbulos que rodean la extracción se diluyen en seis cuadros diferentes además del primero: N°3, N°6, N°13, N°16, N°18 y N°20. Algunos de estos cuadros son prácticamente idénticos al inicial, pero nos muestran este con una perspectiva algo diferente, o bien agregando nuevos detalles e información relevante para la historia.

### **13. LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS**

Hay que sacarle la muela

EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS

Hay que sacarle la muela. ¡Fuera!

LA MUJER JOVEN

El dolor, el dolor... (21).

### **18. EL HOMBRE**

El viejo coloca la pinza

EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS

Coloco la pinza, eso no es tan sencillo, porque el pequeño mueve la cabeza de un lado al otro, de aquí para allá, de aquí para allá (28).

## 20. EL HOMBRE

El viejo coloca la pinza

### EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS

Coloco la pinza, eso no es tan sencillo porque el pequeño mueve la cabeza de un lado al otro, de aquí para allá, ten cuidado porque me puedo equivocar y sacarte un diente que está bien, pero el flaco sostiene al pequeño, lo sostiene con firmeza, un poco más de aguardiente (30).

A partir de estos tres cuadros, vemos que la extracción va avanzando a ‘tropezones’, es decir, de forma poco fluida, pues dicha acción se estira y alarga en sus preparativos. Es sustantivo que el cuadro 20 inicie de forma muy similar al número 18, el cual retoma-reinicia la extracción de la muela que había sido interrumpida en 19, por causa de la inserción de un cuadro correspondiente a la historia de la hormiga y el grillo.

Retomando lo dicho sobre el primer cuadro, cabe señalar que el cuadro siguiente (N°2) nos ofrece una locación espacial distinta a la pequeña cocina del restaurante, mostrándonos lo que ocurre simultáneamente en otro de los apartamentos del edificio. Esta yuxtaposición de cuadros va a ser un juego/procedimiento constante a lo largo de toda la obra, lo que no permite que avance linealmente el argumento de ‘el pequeño’, generándose así un efecto de multiplicación del presente dramático, a partir de las diferentes historias paralelas y/o sub argumentos adyacentes. La obra salta de una historia a otra de una manera no sucesiva, es decir, los hechos que tienen lugar en el cuadro N°1 no se relacionan de manera orgánica ni secuencial con lo que ocurre en el segundo cuadro.

### 2. *El hombre joven y la mujer de más de 60 años.*

#### EL HOMBRE JOVEN

Una templada noche a finales del verano.

Un hombre viejo, cabello cano, muy delgado, demacrado, quizás enfermo, se halla en el balcón de su casa. Su nieta lo ha estado visitando, abuelo, abuelo. Ella vive con su novio en la misma edificación, el piso superior, en la pequeña vivienda bajo el techo, y ahora en realidad quería decirle algo especial al abuelo muy especial, pero no se lo dice pues el abuelo parece ausente, envuelto en ideas o en preocupaciones. Debajo de ellos: los rojos farolillos chinos del restaurante China-Thai-Vietnam EL DRAGÓN DE ORO. En la cocina trabajan supuestamente solo vietnamitas. Pero quién sabe... (4).

El movimiento sincopado queda ilustrado al ver que este segundo cuadro se desarrolla de manera independiente a los hechos que tienen lugar en el primero. La mención al restaurante

y sus empleados dan cuenta del carácter contiguo de ambos espacios. La yuxtaposición de cuadros produce que el curso de la situación dramática no sea proyectivo, pues en lugar de proseguir con la extracción del diente, el presente del drama no avanza y se multiplica, abriéndose a un espacio colindante, a fin de mostrarnos otros micro conflictos e historias.

La estructuración en cuadros no es la única razón de ser de este movimiento sincopado, por cuanto el despliegue del discurso dramático también juega un rol importante. Retomando lo planteado por Losco, el extensivo uso del cuadro al interior de la dramaturgia contemporánea responde a los ‘acentos’ que este permite focalizar sobre ciertos detalles y aspectos específicos. Ahora bien, este espaciamiento y dilación del movimiento dramático reside sobre todo en las formas de funcionamiento que adquiere el lenguaje en *El dragón de Oro*, en tanto la obra privilegia un discurso dramático híbrido, donde la palabra de los personajes deviene por momentos hacia formas monológicas narrativo-descriptivas. En este segundo cuadro vemos cómo el despliegue del lenguaje es claramente autorreferencial, es decir, al mismo tiempo que el discurso dramático construye una situación, nos va describiendo la formación de la misma, haciendo explícita su instancia de enunciación.

La separación que se produce a nivel de enunciado y enunciación modifica radicalmente la forma dramática, pues el intercambio intersubjetivo se debilita, en tanto las interacciones que tienen lugar se ven mediatizadas por un lenguaje autorreferencial que construye mostrándose en su performatividad

## 2. LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS

Junto al viejo en el balcón una muchacha muy joven, ni siquiera de diecinueve años.  
Es deslumbrantemente joven, y es deslumbrantemente bella.

Dice:

¿Qué, abuelo, qué deseo pedirías?

### EL HOMBRE JOVEN

El viejo mira fijamente a la joven muchacha.

Mi nieta. Estoy mirando a mi nieta:

Tú

*Breve pausa.*

Tú, cosa joven

*Breve pausa.*

Te ves maravillosa (4).

El discurso dramático no se va *desenrollando* de forma proyectiva y orgánica, sino que existen ciertos momentos donde este *se muestra haciéndose*, tensionando el devenir de los acontecimientos hacia el estatismo. Este tipo de comentarios posee una lógica retardatoria que obstruye la acción, siendo un ‘gesto’ que va examinando y evaluando la acción misma.

Asimismo, la identidad de quien profiere estos comentarios es enigmática. Aparece como una *voz rapsódica* que no se dirige a ningún hablante ficcional concreto, sino como una palabra al espectador, ofreciendo matices e información relevante, a la vez que pone en entredicho o puntualiza el propio discurso de las voces en escena. No es un detalle fortuito que en el cuadro N°2 se nos indique que “aparentemente” todos los empleados del recinto eran vietnamitas, pues ese pasaje ya nos sugería la posible existencia de irregularidades al interior del personal del restaurant y la presencia de un trabajador chino ilegal.

Continuando con el cuadro N°3, observamos que este nos pone de nuevo ante la situación inicial que había sido interrumpida por N°2, retomando los acontecimientos al interior de la estrecha cabina de “El dragón de Oro”, además de aportar información reveladora sobre los personajes y la situación dramática en cuestión.

### 3. EL HOMBRE

En la cocina del restaurante Thai-China-Vietnam. EL DRAGÓN DE ORO: es estrecho, muy estrecho, no hay espacio y aquí, sin embargo, son cinco a la vez los cocineros asiáticos que trabajan. Uno tiene dolor de muelas: el pequeño, el que está buscando a su hermana. El nuevo.

(...) EL HOMBRE JOVEN

Lo llamamos el pequeño porque es nuevo.

La mujer de más de 60 años: Porque no hace mucho que está aquí. Todavía es nuevo. Y no tiene dinero. Y no tiene papeles. O sea, ni hablar de dentistas. No grites, no grites tan alto (6).

Es evidente que este tercer ‘momento’ resulta algo “reiterativo” en relación al primer cuadro. La obra ha vuelto a su punto ‘cero’ en una suerte de reinicio de la situación dramática, repitiéndose con pequeñas variaciones y matices que la distinguen y diferencian. Somos advertidos que él es un inmigrante ilegal sin dinero y sin papeles, cuestión que le impide recibir la atención médica de un especialista. Estos antecedentes modifican la situación inicial, siendo también el primer momento donde se enuncia la necesidad de extirpar la muela, siendo esta “mínima acción” la que estructura y dirige esta secuencia argumental en cuestión.

EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS

Hay que sacar la muela

LA MUJER JOVEN

¿Cómo... Cómo?

EL HOMBRE

Sacarla...

LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS

Fuera con ella...

EL HOMBRE JOVEN

No hay otra manera (3-4).

La obra entrega su información de manera fragmentaria, al punto que recién nos enteramos de los motivos del viaje de ‘el pequeño’ en el cuadro N°32, pues tras extraer el diente, los personajes observan que en el hueco dejado en su dentadura ‘vive’ un pequeño grupo de personas, familiares de él.

**32. (...)** EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS

Ahí dentro hay alguien...

En el hueco del diente del chino pequeño hay un grupo de personas sentadas en derredor

(...)

EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS

Que te vaya bien hijo mío, y ten mucho cuidado. ¿Ya encontraste a tu hermana?

LA MUJER JOVEN

No, todavía no la he encontrado, pero ni siquiera sé dónde buscar (47-48).

Al margen de la evidente apertura a lo “maravilloso” que representa el hecho anterior, no es menor que esta línea argumental *recién* mencione un motivo central (búsqueda de la hermana) cuando ya han transcurrido más de la mitad de los cuadros de la pieza. Especulando, podríamos señalar que en una obra de teatro tradicional, la búsqueda de la hermana hubiese sido la fuerza temática orientada que movilizaría los acontecimientos en el drama. Sin embargo, este “héroe” aparece ante nosotros postrado de dolor, cuyo uso del lenguaje va decreciendo a medida que aumentan sus padecimientos. ‘El pequeño’ es

prácticamente la única de estas voces que tiene un motivo y/o preocupación que va más allá de sí mismo, pero al mismo tiempo carece completamente de agencia.

A partir del análisis de los cuadros N°1, 2 y 3, podemos observar un principio de composición que se reitera a lo largo de todo *El dragón de Oro*: la yuxtaposición de diferentes cuadros, los cuales pausan e impulsan un movimiento dramático doble, de carácter lineal y simultáneo. Por una parte, tenemos los cuadros que comprenden la historia ‘principal’, los cuales siguen un curso lineal aunque entre cortado, abarcando sobre todo los detalles que rodean la extracción del diente infectado. Esta línea argumental va siendo constantemente interrumpida por las diferentes inserciones espacio temporales del resto de cuadros, los cuales no se relacionan directamente con los hechos de la cocina del restaurante. Es así como la situación dramática que abre la obra va siendo interrumpida por estas otras ‘vidas en escena’, las que a su vez también van progresando argumentalmente de manera separada, con una relativa interconexión, pero nunca con una secuencialidad orgánica y desencadenante.

Los constantes saltos espaciales y temporales dejan un número importante de vacíos textuales, es decir, ciertas zonas indeterminadas en el texto dramático que depositan una gran responsabilidad en la audiencia al momento de atar cabos.

#### 4. *La mujer joven.*

LA MUJER JOVEN

El hombre de la camisa a rayas:

Quizás cerca de los cuarenta, ya ha bebido algo más de la cuenta. Está solo en su casa sentado a la mesa de la cocina. La mirada a la mesa, al refrigerador. Su novia lo ha abandonado está pensando en hacerlo, y ahora él espera que ella regrese. Dice: Si ella nunca hubiera conocido a ese hombre (8).

#### 5. *El hombre de más de 60 años y la mujer de más de 60 años.*

EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS: Dos personas jóvenes en su vivienda común del ático, una pareja de enamorados. Solo desde hace unos meses viven juntos. Un tiempo maravilloso que no olvidarán jamás. Debajo en la casa: EL DRAGÓN DE ORO. La mujer joven acaba de regresar de donde el abuelo, que habita en el mismo edificio. Su novio, el hombre joven, dice:

Cómo pudo pasar eso...

(...) Esto es una catástrofe absoluta, una catástrofe total...

LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS *llora*

EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS: Hasta ahora todo estaba tan bien...todo bien, hasta este mismo instante... y ahora... cómo vamos a ...

Tú estás muy...

*Breve pausa (9).*

Estas historias y cuadros van irrumpiendo sin una presentación o explicación previa, siendo un mecanismo de (des)composición que se reitera una y otra vez. La multiplicación y apertura del espacio dramático va boicoteando el ritmo de la obra, pues cada una de estas secuencias argumentales va dando pequeños ‘saltos’ que configuran y dan forma a un principio de movilización alternativo, entrecortado y retrospectivo.

A partir de los cuadros N°4 y N°5, resulta evidente que los parlamentos del novio joven y el amante despedido se encuentran impregnados de un impulso reflexivo respecto a las condiciones de su existencia. Ambos se encuentran frustrados con su vida de pareja, ya sea por una inminente separación o por la gestación inesperada de un hijo que viene a *arruinar* el presente. Como apuntamos anteriormente, vemos que estas entidades y voces que cruzan la escena se encuentran atravesados por una fuerte insatisfacción y soledad existencial. Esta dimensión temática tiene un impacto en la constitución y organización de la fábula, pues la reflexión y retrospección de los personajes les priva de agencialidad, volcando su discurso sobre sí mismos y las propias circunstancias de enunciación. El aislamiento de estos individuos respecto a sus interlocutores ficcionales se manifiesta en la composición del discurso dramático, el cual no se desenvuelve de manera fluida, sino que se moviliza a sopetones. El movimiento dramático no solo se ve ralentizado por este tipo comentarios narrativo descriptivo al que hemos hecho mención, sino que también por el carácter inconexo y de los propios parlamentos de los ‘personajes’ al momento de hablar consigo mismos. Pasajes como la repetición de la frase “no puede ser” acompañada de una breve pausa, generan una suerte de bucles temporales donde la pieza se estanca en pequeños intervalos estáticos, la enunciación se dilata y estira aún más el presente.

### **21. *El hombre. La mujer joven***

#### **EL HOMBRE**

Su marido, o su antiguo marido, al final de la conversación estaba bastante borracho, y finalmente salió corriendo para ir a comprar algo de beber en la pequeña tienda de víveres de abajo, cerveza, o vino, o aguardiente.

La mujer en la cocina.

Él no regresó. Ella no esperará mucho tiempo.

No puede ser...

*Breve pausa.*

No puede ser que haya elegido al hombre equivocado.

*Breve pausa.*

No puede ser que ahora todo termine.

*Breve pausa (32).*

Recapitulando, podemos señalar que la estructuración en cuadros y la hibridez propia de un discurso que tiende hacia formas narrativo-descriptivas genera que los vínculos intersubjetivos y momentos de diálogo dramático sean escasos. Aun cuando estos individuos y voces compartan un espacio común, viven aislados respecto a sí mismos y los otros, sumidos en sus pensamientos y las frustraciones propias de una vida insatisfactoria, por lo que aparecen ante nosotros como ‘aislados en una colmena’. Ejemplo de ello son los cuadros N°22 y N°26, que muestran nuevamente cómo el discurso dramático circula recursivamente en torno a ciertos espacios y momentos al interior del drama. Momentos donde pareciera que lo único que se moviliza es el lenguaje.

**22. EL HOMBRE JOVEN:** Mesa número once, dos mujeres junto a la ventana, de veintiocho y treinta y un años, las dos en los uniformes azules oscuro que llevan las acompañantes de vuelo, una tiene cabello castaño oscuro, la otra es rubia, ambas vienen aquí a menudo, viven juntas en el mismo edificio, comparten la vivienda (...) las dos acaban de llegar de un largo vuelo, vienen de Santiago de Chile, eso casi el borde sur del mundo (34-35).

**26. EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS:** Ahora Inga y Eva, las dos azafatas, están comiendo, el 25 y el 6, y la conversación revive por un instante nuevamente, hablan de la puesta de sol camino a occidente, conversan sobre el despunte de la noche por encima de las nubes, el final del día, desgarrado, estirado, extraño, largo (...)

(...) EL HOMBRE: Quieres probar, Eva...

EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS: Sí, Inga, me gustaría... (...) La mejor sopa asiática de mi vida la tuve en San Francisco...

EL HOMBRE: ¿Sí?

EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS: Sí, en San Francisco, Magnífica...buen sabor, maravillosa...

EL HOMBRE: Sí, no...

Y entonces Inga encuentra en el fondo de la sopera, entre la caña de limón y el jengibre Thai y los tomates y los champiñones

Un diente, un diente sanguinolento

Ahí está en el fondo de la cazuela (40-41).

Esta manifestación narrativo-descriptiva va dando forma al ritmo sincopado. En el fragmento del cuadro N°22 vemos cómo EL HOMBRE JOVEN (camarera asiática) no se acerca a entregar los pedidos a las azafatas, sino que describe la ‘escena’ contándonos lo que ve y lo que hace sobre el escenario. Esta performatividad y despliegue del lenguaje se reitera en el cuadro N°26, donde EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS (encarnando la voz de Eva), se desdobra para señalarnos que las azafatas se encuentran comiendo y conversando. Esta ‘estrategia’ nos priva de ver/escuchar/leer esa conversación de ‘primera fuente’, ya que solo sabemos de su existencia de manera desplazada y secundaria. Este recurso es constante a lo largo de la obra, dando forma a un ‘juego’ compositivo donde las acciones/acontecimientos que ocurren físicamente son ‘duplicadas’ por el discurso y los comentarios de los ‘personajes’ involucrados.

En su conjunto, esta serie de procedimientos de composición terminan siendo un impulso de desrealización de la fábula aún mayor que el establecimiento de una situación conversacional al estilo de *Peggy Pickit*. No tenemos acceso directo a dicha situación comunicativa, pues nuestro conocimiento sobre la misma se encuentra mediado por una voz cuya perspectiva se difumina entre la del ‘personaje’ y la figura que le facilita la voz. Prácticamente todos los cuadros de la obra están atravesados por esta tensión entre escuchar-leer lo que nos dice el personaje, y a su vez imaginar la situación narrada-descrita, generando así un ‘diálogo’ en la consciencia del lector y el espectador donde confluyen ambas situaciones.

Esta técnica de distanciamiento obliga al receptor a interactuar con la historia y poner particular atención a cada uno de estos cuadros, puesto que cada uno va aportando acentos, colores y perspectivas diferentes. Estos van ‘mostrando’ informaciones que complementan y a la vez tensionan el espacio dramático, ya sea a través de la sugerencia directa o indirecta. Para mostrarnos estos individuos fragmentados y solitarios, la obra dramática se fractura a sí misma y a sus personajes en su (des)composición. Para contarnos una historia sobre la soledad y el aislamiento propios de la sociedad contemporánea, la obra se va construyendo y

destruyendo sobre estos pequeños instantes y momentos, en los cuales predomina una fuerte sensación de encierro y aislamiento.

Una cocina diminuta, una vivienda en el ático, una cabina de avión y un departamento transformado en bodega se constituyen como algunas de las bifurcaciones del espacio dramático de la obra. Estas se configuran no solo como pequeños islotes temporales, sino que también como verdaderas cajas de fósforo, dado que estas viviendas y espacios transmiten una sensación de aislamiento físico y psicológico, donde los sujetos se (des) encuentran con sus sueños, frustraciones y deseos más oscuros. Es significativo que dos de estos individuos se desempeñen como azafatas, pues su trabajo se concibe intrínsecamente en relación con la apertura y tránsito constante por el mundo, instancia desde donde la obra enuncia una paradoja que está dada por el nulo conocimiento que estas azafatas tienen de los lugares a los que han viajado.

#### 24. EL HOMBRE

Y cuando pasan a lo largo de Angola, Gabón, Liberia y Sierra leona, y ahora estando a la altura de Gambia y Senegal y Mauritania, Inga, una de las dos azafatas, le dice a Eva, la otra azafata, mira para allá abajo

EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS

¿Qué hay ahí?

(...) EL HOMBRE

¡Ahí! ¿Eso no es un bote?

(...) ¡Sí, un bote! Un bote con personas, ¿no lo ves?

EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS

Desde diez kilómetros de altura... (37-38).

Ellas observan el mundo desde la cabina de su avión a 900 kilómetros por hora, en una máquina atiborrada de gente en la que “cuando uno mira hacia abajo no se ve mucho”. Este fragmento es significativo pues nos permite observar cómo el espacio dramático se multiplica incluso dentro de un mismo cuadro. Ambas azafatas se encuentran en el restaurante “El dragón de oro” mientras cenan, pero sus voces evocan una conversación que aparentemente sostuvieron en su vuelo antes de arribar a casa, abriendo el espacio dramático a un nuevo escenario virtual que es atraído al presente a partir de la rememoración de Inga y Eva. Relato que termina por mostrarnos las disímiles caras de la sociedad contemporánea, pues mientras

unos viajan en aviones atiborrados de turistas, otros inmigrantes arriesgan su vida en precarios botes, individuos cuya existencia *parece* ser menos valiosa para el mundo civilizado, sobre todo cuando se les observa desde las alturas.

### II.2.2 Personaje y discurso dramático

En consonancia con la descomposición de la fábula y la descripción del movimiento dramático, nos detendremos ahora en las formas de realización/desrealización del personaje. Frente a las figuras dramáticas de *Peggy Pickit ve el rostro de dios*, resulta evidente que las voces de *El dragón de Oro* han sufrido una fractura en su caracterización identitaria. Estas diferencias se marcan desde el propio *dramatis personae* de ambas obras, pues en la primera se nos ofrece una información parcial –profesión y breve descripción– que densifica las entidades de Frank, Liz, Carol y Martin.

En el caso de *El dragón de Oro*, antes que personajes dramáticos como tal, estos individuos se asemejan más bien a una silueta o retrato, una instancia de enunciación que se caracteriza por su radical apertura y generalidad en términos de su constitución. La lista de personajes es muy llamativa, pues si bien podemos reconocer diecisiete voces o identidades diferentes en la obra, solo se nos presentan cinco ‘nombres’ reconocibles, o mejor dicho cinco siluetas: un hombre joven, una mujer de más de 60 años, una muchacha joven, un hombre de más de 60 años y un hombre (sin caracterización etaria). La forma a través de la que se identifican estas entidades no va más allá de una descripción basada en criterios de género y edad, puesto que su forma de ubicarse en el espacio dramático responde principalmente a ciertos signos y detalles de carácter físico, los cuales se abren en su generalidad a una gama de posibilidades diferentes en cuanto a su realización.

Ryngaert y Sermon señalan que el devenir del personaje al interior del teatro contemporáneo está dado por un proceso de des-realización donde su ‘encarnación’ se parece cada vez menos al de una ‘persona’ con una complejidad y profundidad psicológica. Estas entidades se vuelven más bien hablantes genéricos e impersonales, cuyo principal rasgo de definición está dado por su relación con el lenguaje y sus diferentes actos de enunciación. En este caso, la noción de ‘silueta’ propuesta por los críticos, responde a una (des)figuración del personaje propia de la escena contemporánea, donde este se define más bien por una identidad difusa

y general que se fundamenta en calificaciones y características superficiales y secundarias de orden visual.

Los autores retienen un criterio de identificación no cívico sino físico –talla, peso, accesorio y otros signos distintivos del ser en escena. (...) A primera vista, es menos la ilusión del individuo que el imaginario del bosquejo, de la viñeta, del figurín que sugieren estas designaciones silueticas. Así nombrados, los personajes aparentan, en efecto, una especie de instantáneas dramáticas, están tomados de la vivencia y fijados en una imagen definitiva que no deja lugar, de tajo, a ninguna extrapolación psicológica (Ryngaert y Sermon 79-80).

En dicho sentido, esta noción es útil para nuestro trabajo al relacionarla con la lista de personajes. A partir de una minimalista configuración identitaria, estas ‘siluetas’ se constituyen como verdaderos ‘camaleones’, pues en cuanto instancias de enunciación, cada una de ellas da voz a al menos tres ‘personajes’ o figuras dramáticas diferentes. La obra marca constantemente la distancia que existe entre estas siluetas y los ‘individuos’ que pueblan el espacio dramático, motivo por el cual no poseen una ‘identidad’ ni constitución clara y estable, sino que se van construyendo y (des)construyendo en su uso del lenguaje. Esta ‘distancia’ no solo comprende cómo se relacionan dichas siluetas con las voces de los personajes a los que dan resonancia, sino que también implica marcadas disonancias a raíz de sus características físicas y potencial apariencia. Por ejemplo, vemos cómo ‘un hombre joven’ debe encarnar al personaje de ‘el abuelo’ y ‘la camarera’, produciéndose así una doble asonancia en términos etarios y de género. Cuestión que vemos replicada en ‘una muchacha joven’, en tanto esta silueta da voz a los “personajes” de ‘el hombre de la camisa de rayas’, ‘un asiático con dolores de muela’ y ‘el que se coge a muñecas Barbie’

*UN HOMBRE JOVEN*

*(El abuelo, un asiático, la camarera, el grillo)*

*UNA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS*

*(La nieta, una asiática, la hormiga, el comerciante de víveres)*

*UNA MUCHACHA JOVEN*

*(El hombre de la camisa de rayas, un asiático con dolores de muela, el que se coge a las muñecas Barbie)*

*UN HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS*

*(Un hombre joven, un asiático, la segunda acompañante de vuelo)*

## UN HOMBRE

(*La mujer en el vestido, un asiático, la primera acompañante de vuelo*)  
(Schimmelpfennig *El dragón* 1).

Asimismo, la caracterización de estas diecisiete individualidades carece de complejidad, siendo ‘definidos’ en función de un par de características e indicios ampliamente generales: profesión, género y edad. En una de sus entrevistas, Schimmelpfennig confiesa que para su estreno en Suecia, había pensado que estas cinco ‘siluetas’ debían ser interpretadas por actores altos y rubios, a fin de potenciar aún más la distancia que el espectador debe experimentar con estas entidades dramáticas. Es claro que este tipo de discrepancias comprenden una búsqueda artística por parte del dramaturgo, a fin de extrañar la percepción del espectador a partir de un recurso que apela a lo risible e inverosímil que puede resultar el hecho que ‘un hombre de más de 60 años’ sea quien da voz a un hombre o mujer joven.

Sin embargo, las operaciones de desrealización y extrañamiento del personaje dramático no solo apelan a ‘lo cómico’ que puede resultar ese choque entre referentes. Estas terminan por *desfamiliarizar* a estas entidades dramáticas a ojo del espectador y el lector, para quienes estos ‘personajes’ se presentan como un (fragmentario) material de observación. Salvo ‘la hormiga’ y ‘el grillo’, cada una de las figuras que coexisten en el espacio dramático se corresponden con criaturas que podemos encontrarnos en la cotidianidad de nuestras vidas. Un abuelo frustrado por el paso del tiempo, una pareja joven que afronta un embarazo no deseado, un matrimonio en crisis, etc., se constituyen como individualidades bastante *comunes*, desprovistas de cualquier atisbo de heroísmo o distinción. Son en sí mismos sujetos normales que se vuelven ‘extraños’ a partir de los diferentes procedimientos artísticos de la obra. Esta radical amplitud identitaria les posiciona de manera ‘doble’ frente a nuestros ojos, por causa de la tensión existente entre su particularidad y generalidad, la que al mismo tiempo les otorga un cierto grado de ‘singularidad’ y ‘ejemplaridad’ que les hace parecer *lejanos* y *cercanos*.

La desrealización y estatuto problemático del personaje atañe a la ‘generalidad’ de su aparición, pues esta apertura a diferentes identidades/máscaras y voces, termina por exhibir una separación del ‘personaje’ con respecto a su ‘propio’ discurso dramático. La heterogeneidad del discurso difumina a sus enunciadores, por cuanto la narración y el comentario descriptivo-introspectivo terminan configurando un tejido de voces alternadas.

La concepción orgánica tradicional del personaje dramático nos señala que este es un ser de palabras que se construye verbalmente en base a lo que dice y las acciones que de esto se proyectan. Sin embargo, esta afirmación entra en jaque una vez que el discurso dramático se libera de su *deber ser* y ya no se debe al desarrollo de una intriga, pues en su autonomía, parece ir más allá de sus propios portadores.

En los teatros desinstrumentalizados –aquellos que no están ordenados a priori por el desarrollo de una intriga o la disposición de un relato – los personajes parecen al contrario mucho más atravesados por una palabra que no generan y de la que no son portadores: ya no son la condición necesaria de enunciados que se despliegan según una lógica autónoma (Sermon *El diálogo* 36).

Dimensión que podemos observar en *El dragón de Oro* al momento de caracterizar la relación que cada una de estas siluetas (o ‘instancias de enunciación’) sostiene con el lenguaje y ‘su’ discurso dramático. Estos hablantes inciertos van (des)construyéndose al mismo tiempo que dicen y citan su discurso, de forma tal que nunca terminan de ‘hacerlo propio’ y sus réplicas suelen aparecer como algo que se encuentra ‘entre medio’ respecto a ellos mismos.

## 2.

EL HOMBRE JOVEN

El viejo dice:

Si pudiera pedir un deseo.

*Pausa.*

Si pudiera decir un deseo.

LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS

Junto al viejo en el balcón una muchacha muy joven, ni siquiera de diecinueve años.

Es deslumbrantemente joven, y es deslumbrantemente bella.

Dice:

¿Qué, abuelo, qué deseo pedirías?

EL HOMBRE JOVEN

El viejo mira fijamente a la joven muchacha.

Mi nieta. Estoy mirando a mi nieta:

Tú... (Schimmelpfennig *El dragón* 4).

Observamos claramente la dualidad y tensión que existe entre estas ‘siluetas’ dramáticas y los individuos a los que cada uno de ellos da vida a través de su voz en el escenario. Este hiato que existe entre el enunciante y su enunciado se marca gráficamente en pasajes como “el viejo dice”, donde la silueta procede a ‘citar’ lo que diría *cada uno de estos personajes* aquí devenidos en un tejido de voces heterogéneas. La relación entre estos sujetos y el

lenguaje exhibe una separación que radica en el carácter polifónico de este discurso dramático, donde cada una de estas ‘siluetas’ pareciese nunca terminar de *fundirse* con las identidades y vidas que van desplegándose en escena.

Teniendo en consideración lo anterior, la constitución inestable del personaje dramático es más bien evidente, pues estos ‘retratos’ cumplen una función narrativa que van mediatizando la comunicación en la obra, así como el ritmo de esta en sus avances y desencuentros. El acto de enunciar el discurso dramático suele mostrarse a los lectores y espectadores de manera explícita, rompiendo así la unidad entre enunciador y enunciado.

#### 4.

*La mujer joven.*

LA MUJER JOVEN

El hombre de la camisa a rayas:

Quizás cerca de los cuarenta, ya ha bebido algo más de la cuenta. Está solo en su casa sentado a la mesa de la cocina. La mirada a la mesa, al refrigerador. Su novia lo ha abandonado o está pensando en hacerlo, y ahora él espera que ella regrese.

Dice: Si ella nunca hubiera conocido a ese hombre...

Si no lo hubiera conocido...

Un poco tosco. Algo desesperado.

Si no lo hubiera conocido...

Un gesto repentino. Al hacerlo me vierto algo de cerveza en el pantalón.

*La mujer se vierte algo de cerveza (8).*

Este cuadro nos muestra claramente el despliegue del discurso dramático en su performatividad, siendo testigos de la duplicación que tiene lugar en la voz de esta silueta, a partir de la descripción de una acción concreta realizada por *su personaje*, donde este emerge como un *otro*: ‘el hombre de la camisa a rayas’. La inestabilidad y ambigüedad a nivel de enunciación se marca en “está solo en su casa”, donde la silueta desplaza esta voz como un otro al que se está refiriendo, la cual luego asume al decirnos “me vierto algo de cerveza”. Estos pasajes se encuentran tensionados por el “dice” inicial, donde ‘la mujer joven’ se separa del personaje, marcando la distancia entre la silueta y la voz que cruza la escena.

La rigidez del cuadro como unidad dramática se ve desestabilizada producto de estos cruces de perspectivas y posiciones de enunciación, pues estas siluetas/retratos se descomponen en

las diferentes voces que van asumiendo. No hay una estabilidad a nivel del discurso dramático, pues su hibridación permite que varias voces colindantes se desplieguen en escena, siendo testigos de cómo emerge una variante narrativa-descriptiva que va comentando la situación dramática y aportando información contextual respecto a los personajes y sus vidas. La palabra y el discurso dramático no son ‘transparentes’, sino que la enunciación y la performatividad del lenguaje se vuelve una presencia constante e insoslayable en la construcción de la obra como un acontecimiento que se presenta ante nosotros en su (des)hacerse. El discurso de estas entidades dramáticas prácticamente se abre a sus pensamientos y puntos de vista, los cuales como señalamos con anterioridad, no se dirigen a un interlocutor ficcional, sino que proyectan su diálogo hacia el exterior del drama. De acuerdo a lo planteado por Sermon y Ryngaert, este tipo de manifestaciones son una constante cada vez más frecuente al interior del teatro contemporáneo, donde el personaje se atomiza identitariamente para devenir un locutor que no se construye a través de sus palabras, sino que es ‘efecto’ de las mismas.

Oponiendo a la dramaturgia de la acción una dramaturgia de actos de palabra, los autores sustituyen la lógica narrativa del personaje clásico, construido y confirmado sobre el diálogo, con una poética de identidades performativas: su principio de caracterización se confunde con el propio de su enunciación. Este movimiento, al no estar vectorizado por una acción a realizar, ya no aparece necesariamente como intencional ni orientado. Este debilitamiento del sujeto detrás de la palabra no ha hecho más que aumentar en la medida que las “capas del lenguaje” han ganado autonomía. Ya no es indispensable que sea perceptible la coherencia entre aquel que habla y lo que dice. El corte se ha hecho más profundo, las discrepancias se han agravado; se ha superado ampliamente el teatro de la conversación, al punto que podemos preguntarnos si el interés no se ha desplazado hacia una palabra que se despliega de manera independiente, en allá misma y por ella misma, sin que sea indispensable atribuirla a cualquiera (Ryngaert y Sermon 95-96).

Este es un paso más allá con respecto a *Peggy Pickit*, pues aun cuando hay ciertos pasajes que se acercan a una lógica conversacional, la distancia que existe entre ‘personaje’ y discurso hace que la palabra circule sin un propósito claro y definido más allá de su exhibición performativa. De esta forma, no tenemos tanto una conversación entre individuos, como diferentes voces que van haciendo patente y explícita su ‘propia’ constitución y la situación dramática en la que se encuentran.

### **30. *La mujer joven y la mujer de más de 60 años***

## LA MUJER JOVEN

En la tienda de víveres al lado del restaurante. El hombre de la camisa a rayas y el pantalón lleno de cerveza se ha quedado, la botella de aguardiente la abrió en la propia tienda y ahora está parado a la barra junto a la balanza y la caja de la pequeña tienda y está bebiendo con el dueño, Hans.

## LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS

Hans dice, entonces déjala, entonces déjala.

Entonces déjala, entonces déjala ya. Conoces, conoces...

Hans al igual que el hombre de la camisa de rayas, ya está bastante cargado...

Conoces el proverbio (Schimmelpfennig *El dragón* 45).

El ‘personaje’ va haciendo explícita su construcción a partir de un discurso que llega incluso a fagocitar la didascalia del texto dramático, la cual se ‘integra’ como parte del ‘decir’ de estas entidades. A partir de este fragmento, quisiéramos reparar en una marca representativa de la enunciación de estas siluetas que tiene relación con la postura pasiva que estas adoptan, como una suerte de observadores ‘objetivos’ de lo que está sucediendo. Varios cuadros inician de un modo similar: una voz que puede corresponder a la silueta o a uno de los ‘personajes’ nos narra y describe lo que está sucediendo, un momento que se transforma casi en una suerte de monólogo interior, un parlamento donde estos individuos parecen pensar en voz alta, y la división entre la observación objetiva y subjetiva se difumina.

### 31. *El hombre joven*

## EL HOMBRE JOVEN

En la oscura construcción de la hormiga el grillo espera a que pase el invierno. Espera y espera, pero ha perdido la sensación de tiempo desde que ha dejado de ver el sol, no puede decir cuánto tiempo lleva aquí. A veces piensa: quizás hace tiempo que pasó el invierno. Quizás hace tiempo que afuera hace verano (46).

Este tipo de construcción discursiva duplica los acontecimientos en escena, pues si bien *vemos* al hombre y al grillo en sus situaciones *respectivas*, nuestra observación se contamina con lo que *escuchamos* respecto a la escena, es decir, los propios comentarios performativos del ‘personaje’. Este juego va dando cuenta de cómo las palabras y el discurso se han liberado de ser el instrumento y motor de la acción, siendo el lenguaje en sí mismo movimiento y construcción en el presente de la enunciación. La superposición y duplicación de estos momentos incide también en cómo terminan siendo aprehendidos por espectadores y

lectores, quienes construyen *su propia* imagen de acuerdo a las características que se desprenden de la narración y presentación en escena. Estableciendo un puente con la configuración entrecortada de la fábula y el movimiento dramático, vemos cómo un momento mínimo se termina agrandando y multiplicando por causa de la heterogeneidad del discurso dramático y la inestable relación que las diferentes siluetas y voces establecen con este.

La identidad de estas siluetas va ‘flotando’ en un espacio de habla que da forma a diferentes ‘personalidades’ individuales. Las voces que de ellas emergen, constantemente narran y exteriorizan sus propios estados mentales, por lo que su aparición y representación en el mundo da cuenta de sujetos atravesados “por el mundo y por sus propias pulsiones, intentando decirse y pensarse del interior” (Treilhou-Balaudé 111). Es evidente que la aparición e invasión de ‘lo íntimo’ en el teatro no es algo nuevo ni exclusivo de la escena contemporánea, siendo una tendencia que emerge precisamente en el seno de esa separación entre lo dramático y lo épico al interior del drama. Si bien hemos insistido en la ausencia de una caracterización psicológica compleja en estos personajes, esto no es incompatible con los designios de ‘lo íntimo’, en tanto este repliegue de la voz de los ‘personajes’ se abre muchas veces a dar cuenta de la pérdida, la errancia y el carácter fragmentario o impersonal que puede adquirir el yo y la consciencia enunciante.

En relación a este punto, podemos señalar que el discurso dramático de estas figuras se asemeja a la noción de ‘relato de vida’ propuesta por Heulot y Losco, en tanto hemos visto que sus réplicas y parlamentos suelen agrupar imágenes y momentos de su pasado, los cuales son atraídos por una palabra fragmentaria que tiende a la narratividad subjetiva.

### **9. *El hombre joven***

EL HOMBRE JOVEN: El cabello, que desaparece.

Los dientes, que se caen.

En la vejez: desdentado, quién lo habría pensado, que los dientes de verdad se caen.

Volvería con gusto a ser de nuevo lo que fui una vez. Joven.

Cómo me gustaría volver a ser joven.

*Pausa.*

Cómo me gustaría ser de nuevo lo que fui (Schimmelpfennig *El dragón* 16).

### **25. *El hombre joven.***

## EL HOMBRE JOVEN

Se acercó un viejo al grillo y le dijo:

Házmelo a mí.

Dale. Házmelo a mí.

Quiero ser joven de nuevo.

Pero no funcionó. El grillo hizo lo que pudo pero el hombre no podía ser joven de nuevo, independiente de lo que hiciera el grillo.

(...) Y como el viejo estaba tan enfadado se volvió injusto, y se volvió tosco. Violento. Ya no podía volver a ser joven pero todavía era fuerte y pesado. Y le arrancó al grillo una antena (39).

Ambos cuadros nos permiten ser testigos de la cavilación retrospectiva por parte de ‘el abuelo’, quien medita sobre el inexorable paso del tiempo, el cual se grafica en la pérdida de la juventud y la imposibilidad de recuperar esos dientes y cabello que se caen. El deseo de volver a ser joven y recobrar su vitalidad terminan dando forma a una violenta frustración que es descargada contra el insecto.

El relato de vida en el teatro rompe con la dramaturgia tradicional en el hecho de que recompone mediante la narración pura, y ya no a través de un encadenamiento orgánico de acciones, la vida de un personaje (...) El teatro contemporáneo permanentemente enfrenta, sin embargo, este proyecto con la emergencia de un desorden narrativo, de un estallido de la palabra y de una fragmentación del relato (Heulot y Losco 198).

Estos trozos de vida son recuperados y reconstruidos parcialmente por el relato de estas voces, dando cuenta de una importante frustración existencial, la que se modula a través de la construcción de un pasado que se contrapone a un presente ruinoso y tortuoso, situación que enmarca sus circunstancias en el espacio dramático de la obra. En el caso de ‘el abuelo’, este hombre mayor es una suerte de espejo/reflejo en el cual mirar las lamentaciones de ‘el hombre de la camisa a rayas’ y de ‘el hombre joven’, así como sus respectivas relaciones sentimentales, pues comparten una sensación de ‘caída’, fracaso y el deseo de ‘ser otro’. Una marca retrospectiva que se encuentra presente en prácticamente todas las entidades de la obra, quienes evalúan su vida y su presente, desdoblándose como testigos reflexivos de la misma. Tal es el caso del pasaje siguiente correspondiente a la azafata Eva.

### 43. EL HOMBRE DE MÁS 60 AÑOS

Si pudiera ser algo totalmente distinto a lo que soy. Si pudiera ser algo totalmente distinto a lo que tengo que ser. Otra persona.

*Breve pausa.*

Si pudiera ser otra cosa.

(...) Cómo sería eso... (Schimmelpfennig *El dragón* 61).

Ahora bien, volviendo brevemente sobre un aspecto del cuadro número 25, cabe señalar que no tenemos certeza alguna de a quién corresponde la voz que se despliega en escena, pues recordando la lista de personajes, ‘un hombre joven’ se hace cargo de dar voz tanto a ‘el abuelo’ como a ‘el grillo’, por lo que al confluir ambas entidades en un mismo cuadro, no es claro si la perspectiva corresponde al anciano, al insecto, o bien a la silueta involucrada. No vemos directamente el violento encuentro entre el grillo y la hormiga, tomamos conocimiento de este de manera desplazada y *desviada*, pues los sucesos se nos  *cuentan*.

La trayectoria del personaje dramático en esta obra no contempla solo el adelgazamiento de su constitución identitaria, también comprende la adopción de nuevas funciones que van más allá de su estatuto tradicional en la esfera de la acción y la *mimesis*, por cuanto muchas veces se desdobra asumiendo las funciones de un narrador. Este recurso no se encuentra relegado a momentos donde el personaje se encuentra en soledad, sino que también irrumpe cuando las interacciones de estas voces se acercan a situaciones corales.

**24.** *El hombre, la mujer de más de 60 años, el hombre joven, la mujer joven, el hombre de más de 60 años.*

EL HOMBRE JOVEN

No fue una idea muy buena eso de ir a comer juntas después de un vuelo tan largo, qué va a decirse una a esas alturas, mejor habría sido que cada una se fuera a su casa, pero eso es lo que habían acordado y de alguna manera así se quedaron las cosas...

LA MUJER JOVEN

Pero después de 18 horas de vuelo no hay mucho de qué hablar...

EL HOMBRE DE MÁS DE 69 AÑOS

Nada nuevo por lo menos...

EL HOMBRE

Y el aire en el avión...

El largo vuelo...

LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS

El largo vuelo a través del océano, en las pantallas se ve después cómo el avión a 900 kilómetros por hora se arrastra por encima de la costa africana occidental (37).

Esta melodía de voces que se tejen entre sí, da continuidad a una idea que se va sucediendo en la diseminación y escalamiento del discurso. La coralidad es un recurso propio del drama contemporáneo que se corresponde con ciertos momentos donde el lenguaje se organiza en una disposición diferente a la del diálogo o el monólogo, a partir “del trenzado entre diferentes hablas que se responden musicalmente (intermitencia, superposición, ecos, y/o todos los efectos de la polifonía” (Mégevand 40).

En lugar de la lógica unísona del coro de la tragedia griega, la ‘coralidad’ es entendida como una difracción de voces, donde el discurso dramático se disemina, como es el caso de este fragmento citado y otros presentes en la obra. No se trata de la existencia de un personaje colectivo, sino de una lógica composicional donde estas voces en su división y dispersión, confluyen en torno a una misma situación que va siendo modulada y retomada por cada una de estas entidades.

### **II.2.3 Elementos alegóricos al interior de la obra**

Un punto de no poca importancia tiene relación con una serie de elementos ‘de fantasía’ que rompen e invaden el espacio de ‘lo real’ al interior de esta obra. Tanto *Peggy Pickit* como *El dragón de Oro* nos instalan en un espacio o marco dramático que podríamos calificar como cotidiano. Sin embargo, el propio Schimmelpfennig reconoce que una marca de su dramaturgia está dada por la invasión de la fantasía y lo maravilloso dentro de estos espacios nominalmente ‘realistas’. En este caso, los elementos cuya lógica de existencia parecen ir más allá de lo ‘posible’, están dados sobre todo por la historia de la hormiga y el grillo, la familia al interior del diente, y el viaje final del personaje de vuelta a China. La inclusión de estos puede ser significativa en varios sentidos, pues genera un distanciamiento en la audiencia y los lectores, en tanto se constituyen como momentos que desfiguran el marco ‘realista’/cotidiano que nos presenta la obra.

Según los planteamientos de Todorov, la irrupción de lo sobrenatural en la ficción puede adquirir el cariz de lo fantástico o lo maravilloso, dependiendo de cómo sea aceptado por los personajes de dicho mundo. A diferencia de lo fantástico, la integración de lo maravilloso en la realidad cotidiana se da exenta de conflicto y no existe la tensión entre lo natural-real y lo

sobre natural. En esta línea, quisiéramos detenernos sobre todo en la historia de la hormiga y el grillo y en el viaje de retorno que vive el personaje de ‘el pequeño’ al final de la pieza, centrándonos en cómo se integran en la estructura de la obra, además de su posible sentido alegórico.

La historia de la hormiga y el grillo se constituye como la línea argumental que ocupa la segunda mayor cantidad de cuadros en la pieza, solo por detrás de los correspondientes a la historia de ‘el pequeño’ y la extracción de su muela. Resulta llamativo que ambas líneas argumentales se mantengan por carriles separados durante toda la obra, sin que alguno de sus ‘personajes’ coincidan en algún punto, sobre todo si consideramos que este ‘relato’ alegórico es un punto de confluencia para el resto de historias y personajes de la obra.

La reversión de este cuento infantil funciona claramente como un elemento parabólico que se inserta en el universo imaginario, pero en un plano de ficción diferente al del resto de los personajes y sus conflictos, emergiendo de forma imprevista por primera vez en el cuadro N°7. Se inserta en el movimiento dramático de modo totalmente inconexo respecto a los cuadros anteriores, pues no logramos ubicar a sus personajes en ningún lugar determinado de la ficción y el espacio macro del edificio.

*7. La mujer de más de 60 años. El hombre joven.*

LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS: La hormiga, diligente, recolectaba todo el verano reservas, mientras su vecino, el grillo, se pasaba día y noche haciendo música.

Chillaba todo el día, y la hormiga trabajaba y trabajaba cargaba las pesadas reservas hacia su madriguera mientras la canción de grillo soplaba sobre el campo.

Pero entonces llegó el invierno. Y el invierno fue frío. Vino la helada y llegó la nieve. Y el grullo no encontró nada más que comer. Empezó a padecer hambre. De música nada. Finalmente el grillo fue a ver a la hormiga, a dónde más iba a ir, y le pidió algo de comer.

(...) No te voy a dar nada.

Durante todo el verano no trabajaste ni un día. Ni un día.

No te voy a dar nada.

Por mí te puedes morir de hambre (Schimmelpfennig *El dragón* 13).

La petición de refugio llevada a cabo por el grillo queda en suspenso y se retoma nuevamente en el cuadro N°12, instancia donde la hormiga le indica que para recibir cualquier tipo de

ayuda tendrá que trabajar y ganarse su propio bienestar. Esta situación representa una variación del relato infantil popular, donde la hormiga simplemente rechaza la petición de este otro insecto. Esta pregunta por la utilidad que puede representar el grillo es algo sádica, pues en el cuadro N°19 la hormiga decide ‘alquilar’ el grillo a otras hormigas, cuestión que no es otra cosa que explotarlo sexualmente.

**19. *La mujer de más de 60 años.***

La hormiga alquila el grillo a otras hormigas.

Las hormigas están locas con el grillo. Les parece ordinario, les parece genial, les gusta su acento, hasta donde el grillo es capaz de reproducir el lenguaje de las hormigas. Las palabras más importantes para las hormigas ya se las han enseñado al grillo. Para las hormigas el grillo es como si fuera una caliente mujer abandonada. Hacen con él lo que quieren. Se le abalanzan. Se lo cogen todo el tiempo, a menudo una detrás de la otra. A cambio de ello el grillo recibe después algo de comer. Pedazos de moscas muertas. Pero a veces no recibe nada (29).

Inicialmente, resulta complejo tratar de dilucidar cuál es el sentido alegórico de esta historia insertada. Sin embargo, el cuadro N°23 resulta clave, pues en él ‘la mujer de más de 60 años’ nos señala que “No es mala la pequeña, hay que... tienes que probarla. Hace de todo para conseguir de comer, hace de todo” (36). Cabe recordar que esta silueta es la encargada de dar voz tanto a Hans como a la hormiga, por lo que aquí se abre la ambigüedad: ¿A quién corresponde esta voz? ¿Quién hace mención a ‘la pequeña’?

A partir de ese momento vemos que esta historia abandona este plano ficcional diferente, para integrarse al universo de los acontecimientos y que el grillo sea explotado sexualmente de forma violenta por los habitantes del edificio. Como vimos en el cuadro N°25, el anciano reacciona violentamente al no poder satisfacer su instinto sexual con el insecto, motivo por el que le arranca una de sus antenas. Esta agresividad es una tónica en la forma en que los ‘clientes’ tratan al grillo, pues en el cuadro N°33 es el hombre joven quien ataca sexualmente a ‘la pequeña’.

Se aproximó un hombre joven a la hormiga y dijo: Tienes a ese grillo en tu casa. ¿Cuánto cobras por tenerlo una hora? (...) Y entonces no trató al grillo como un grillo sino como una cosa por la que se puede pagar y a la que a uno le da igual si se rompe. Probablemente trató al grillo como le habría gustado tratar a su esposa embarazada. Y cuando la hormiga vio lo que el hombre joven había hecho con el grillo, dijo: No puedes volver por aquí, o: puedes venir pero por lo que quieres tendrás que pagar mucho más, el triple (49).

Progresivamente la obra nos va sugiriendo la existencia de un vínculo entre el personaje de Hans y la hormiga, cuestión que se hace más o menos evidente en el cuadro N°35, donde el comerciante de víveres invita al marido despechado a su departamento. En ese momento descubrimos que la vivienda de Hans es en realidad un almacén lleno de provisiones y mercancías: “LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS: Las provisiones son importantes...las provisiones son más que importante, en verano nadie piensa en ello, pero en invierno, cuando hace frío...” (52). Existen claras resonancias entre este parlamento a propósito del invierno y aquellos que habían sido proferidos con anterioridad por la hormiga, cuestión que nos permite ir atando cabos hasta darnos cuenta que Hans en realidad es la hormiga y la identidad del grillo presumiblemente se corresponde con la hermana perdida de ‘el pequeño’. El cuadro N°45 elimina casi cualquier duda, ya que nos señala que este grillo es en realidad una joven asiática que está escondida en una habitación del departamento de Hans, pues es visto/a por el hombre de la camisa a rayas, quien se encandila con la belleza de la joven. La incógnita sobre la identidad de esta joven no desaparece en ningún momento, pues la obra solo nos señala que se trata de una inmigrante ilegal que ha caído en las manos de un inescrupuloso comerciante que la explota sexualmente.

#### 45. EL HOMBRE JOVEN.

El hombre de la camisa a rayas le dice al grillo qué bello eres. Ven, dice, siéntate aquí. Está totalmente borracho y tiene algo herido, tosco, malvado en su mirada borracha, el grillo ya conoce esa mirada.

(...) LA MUJER JOVEN

Pero no tienes que tener ningún miedo, ningún miedo, ¡no de mí! ¡Para nada de mí! (...) Te ves como un saltamontes chino. Increíble. Qué aparición, en medio de la noche. De una vez todo un continente lejano está en la habitación. ¡Es que tú traes contigo miles de años de historia! (63-64).

Aprovechándose que Hans duerme bajo los efectos del alcohol, el hombre de la camisa a rayas agrede sexualmente al grillo-muchacha asiática, resultando completamente destrozado/a, situación de la cual tomamos conocimiento en el penúltimo cuadro (N°47). La obra nunca es explícita respecto a la correspondencia identitaria entre el grillo y la hermana perdida de ‘el pequeño’, dado que este relato se constituye en su forma y contenido como un recurso alegórico metaficcional. Las imágenes que nos *sugiere* son enigmáticas, en tanto desplaza una situación ‘real’ a un espacio y tiempo indeterminados. En el caso de este recurso

alegórico, su distanciamiento funciona por similitud, en tanto poco a poco se van haciendo *visibles* los vínculos de esta historia para con el resto de sub argumentos de la obra.

Esta historia permite poner ‘en otro lugar’ las condiciones de existencia a la que se ven sometidos muchas veces las personas que ingresan como inmigrantes ilegales a un país, desamparo y soledad que los puede exponer frente a situaciones peligrosas. *El dragón de Oro* no solo muestra lo terrible de las paradojas de la sociedad contemporánea, sino que también lo tremendo de un mundo cuyas lógicas de funcionamiento se sustentan en la naturalización de un *funcionar mal*, es decir, la existencia de ciudadanos de primera, segunda y tercera categoría.

Complementando esa última idea, cabe señalar que el cuadro N°46 nos presenta la ‘resolución’ de la situación que aquejaba a ‘el pequeño’, quien una vez ha fallecido, nos *cuenta* como su cuerpo es lanzado desde un puente por sus propios compañeros de trabajo. Al margen de la dimensión temática, es interesante cómo aquí somos testigos de este acontecimiento por la propia voz del ‘personaje’, quien estando muerto nos narra la acción de sus propios compañeros de trabajo.

#### **46. LA MUJER JOVEN**

Levantán el tapiz con esfuerzo sobre la baranda, tienen que darle vueltas una vez más y luego lo desenrollan.

Ahí está él de nuevo, el dragón de oro, si solo lo hubiera podido observar antes, siempre quise verlo con calma, casi que puedo agarrarlo, ahora se agita brevemente el tapiz en el viento.

Adiós.

Caigo del puente al agua, mi cuerpo se hunde en el gélido río, el agua entra dentro de mí a través del hueco del diente y nado en dirección a casa (65-66).

En su devenir como narrador y testigo de sus propias circunstancias, ‘el pequeño’ nos describe lo que está pasando, contándonos como cae al agua, para luego imaginar/ relatar el viaje de su cuerpo y huesos hasta China: “Fue un largo viaje. Fue un viaje muy largo. Pueden haber sido años los que estuve en camino” (66). Este poético y fantasmagórico retorno al hogar es bastante crudo, sobre todo si consideramos que este sostiene una conversación imaginaria con su familia donde se entera de la muerte de su padre, además de notificarles que nunca pudo encontrar a su hermana.

#### 46. La hermana...

No, la hermana nunca la encontré, lo siento mucho, no era tan sencillo, ¿no ha regresado hace ya mucho tiempo?

No sé qué ha sido de ella, no lo sé, cómo iba a encontrar a la muchacha, quién sabe dónde está, y con quién está y lo que tiene que hacer para ganar su dinero.

Quizás alguien la acogió, el hecho de que no se comunique puede ser también buena señal, quizás limpia en algún lugar, o baila, ¿nunca llamó?, quizás donde está ahora no hay teléfono. Puede ser. Quizás está ahorrando dinero y prefiere no llamar. Mejor ahorrar para más tarde. Quizás pronto haya noticias de ella.

Siempre tuve la sensación de que estaba cerca de mí. Quizás esté bien (66).

La relación que podemos establecer como espectadores y lectores de este cuadro es bastante significativa por causa de la ironía del discurso dramático, en tanto el personaje ignora el real destino de su hermana, imaginando que tiene un trabajo y/o fue acogida por alguien, cuestión que dista rotundamente de lo que realmente ocurría con ella. Efectivamente ambos estaban bastante cerca el uno del otro, pero nunca logró encontrar a su hermana, quien fue explotada por Hans para su propio beneficio. De una u otra manera, ambos personajes terminan desapareciendo, víctimas de una sociedad violenta que les invisibiliza, reclusos en un almacén y la cocina de un restaurante, sin poder acceder a un trabajo digno o la atención médica requerida.

La alienación y astillamiento identitario son una constante en cada figura de la pieza, quienes sueñan con ser *otro* y tener una vida y circunstancias diferentes, un influjo retrospectivo que no solo nos habla de los terribles alcances de la crisis migratoria, sino que también nos invita a pensar en torno a nuestra sociedad contemporánea y los individuos que esta “construye”. Violencia, insatisfacción y soledad son tres características que recorren la vida de estos personajes, cuestión que da cuenta de una precaria ‘economía’ interpersonal donde estos solo pueden intentar aprehender la realidad desde su (ruinosa) perspectiva subjetiva. En el último cuadro de la obra, Inga se dirige al mismo puente donde fue arrojado el cadáver, para lanzar el diente en cuestión, momento en que la obra nos señala que solo ella sabe que en el fondo del río hay un diente: “El diente ha desaparecido. Como si nunca hubiese existido” (69). No solo el diente ha desaparecido, la existencia de ‘el pequeño’ y su hermana se ha difuminado, fagocitados y ‘evacuados’ de la sociedad globalizada como un desecho irrelevante. Ese poco valor y cierta indiferencia que puede revestir una vida humana de

segunda o tercera clases, nos permite señalar que en esta obra los individuos comparten un espacio que no solo está dado por el edificio. Esta locación ‘contiene’ alegóricamente a la sociedad en su conjunto, un espacio supuestamente comunitario pero que en realidad solo nos ofrece a hormigas y grillos viviendo aisladas en sus propias frustraciones con la vida y el mundo.

Este *nuevo realismo* no solo dice relación con el ámbito temático de la obra y su anclaje contextual, sino que toca a su *forma obstruyente* y los diferentes mecanismos de (des)composiciones presentes en *El dragón de Oro*. La habitación continúa funcionando como la situación ancla del conflicto dramático, aunque este se transforma y ‘contamina’ a partir de la hibridación del discurso dramático y su apertura a las cavilaciones introspectivas de estas voces. La constante desrealización de la acción, movimiento, personaje y discurso dramático, termina por configurar un mundo caótico e imposible de asir más allá de las fragmentarias perspectivas subjetivas de las voces que recorren la escena, las cuales dan cuenta de una sociedad que solo se conoce desde la lógica subjetiva, resultando imposible de explicar en su totalidad.

### II.3 *El gran fuego*: La catástrofe inunda el cuento infantil<sup>24</sup>

*El gran fuego* (2018) es la obra que cierra nuestro análisis y cuyas características se distancian considerablemente de las dos piezas anteriores, por cuanto la interacción y contaminación entre drama y narrativa se hacen aún más evidentes, a partir de una mayor *novelización* de la pieza. A partir del tránsito existente entre *Peggy Pickit ve el rostro de Dios* y *El dragón de Oro*, pudimos observar una intensificación de los influjos narrativos, en tanto el personaje dramático muta hasta convertirse en una suerte de narrador desdoblado respecto a sí mismo. En ese sentido, *El gran fuego* nos ofrece un movimiento más allá en esta desrealización de las estructuras dramáticas tradicionales, cuestión que está dada por la presencia de un narrador, a partir de cuyo relato se va desarrollando la historia. Su figura es clave, en tanto se constituye como una instancia de mediación que está presente a lo largo de toda la obra, narrando, describiendo y administrando la voz entre los personajes contenidos en esa historia. En las obras anteriores pudimos ver el repliegue del diálogo y la conversación frente al ascenso de formas narrativas-descriptivas de corte introspectivo, hibridación que aquí se hace aún más manifiesta, en tanto la obra se construye como un drama-relato. En esta cobran sentido las palabras de Schimmelpfennig a propósito del teatro como un espacio para contar *historias*, pues antes que una acción e incluso una situación dramática, se nos narra una historia de un aparente sentido alegórico. No resulta descabellado señalar que esta obra se construye como una ‘pieza parábola’, una de las principales estrategias de *rodeos* que presenta el teatro contemporáneo, en tanto esta se aleja en cuanto forma y fondo de toda imitación y/o reflejo directo de la realidad.

Para que haya pieza-parábola es preciso, entonces, que la pieza se articule en torno de una *comparatio*, que va a construir el corazón, la nuez de una pieza a veces corta, a veces extensa, pero siempre de una estructura simple. Estructura *comparativa* en la que una cuestión difícil y abstracta –política, filosófica, religiosa, etc. – es llevada a un relato accesible y lleno de imágenes (Sarrazac *Parábola* 165).

Como bien apunta la reflexión teórica de Sarrazac, este tipo de obras se corresponden con una estructura bastante simple, cuestión que salvo pequeños detalles se condice con *El gran*

---

<sup>24</sup> La historia presente en *El gran fuego* presenta ciertos rasgos que nos permiten relacionarla con las fábulas de Esopo, las que pueden ser también consideradas como literatura infantil. (cfr. Cuddon 120). Sin embargo, hemos privilegiado la expresión “cuento infantil” por sobre “fábula” para evitar cualquier posible confusión con el concepto teórico que hemos venido trabajando, entendiendo este como trama, intriga, estructuración de los hechos.

*fuego*, puesto que su *historia* y los elementos parabólicos/alegóricos son quizás su aspecto más interesante, en función de su vasta apertura interpretativa en términos de referentes y posibles sentidos.

En términos formales, probablemente esta es la obra ‘más sencilla’ de las tres, ya que se articula a partir de cinco escenas que a su vez se subdividen en diferentes cuadros, en las que se nos va *narrando* la historia de dos pueblos ubicados a las orillas de un arroyo, los cuales alguna vez fueron fundados por dos gemelos. A diferencia de las piezas anteriores, en *El gran fuego* el predominio del discurso narrativo es prácticamente absoluto, ya que los momentos donde intervienen y ‘dialogan’ los personajes de la historia se encuentran mediados por la presencia constante de una voz que actúa como narrador.

Otra diferencia respecto a las obras anteriores, tiene relación con la radical indeterminación espacio temporal de esta historia, pues no se nos ofrecen detalles respecto a donde están situados estos acontecimientos, por cuya naturaleza alegórica parecen ubicarse *fuera* del espacio y el tiempo. Tanto *Peggy Pickit* como *El dragón de Oro* nos ofrecían algún tipo de contextualización respecto a ciertas circunstancias y/o problemas concretos con los cuales se relacionaban, además de analizar el ‘conflicto’ desde las circunstancias del Occidente blanco colonizador. A su vez, ambas se instalaban de uno u otro modo en una locación cotidiana, pero aquí, por el contrario, se nos presenta un amplio espacio como *escenografía* o marco, un paisaje que inicialmente destaca por su carácter idílico donde dos pueblos conviven en aparente paz y tranquilidad y cuyos habitantes establecen relaciones de amistad y fraternidad entre sí.

Sin embargo, esa armonía va siendo arrasada por los desencuentros que surgen entre sus habitantes, a partir de una pelea entre dos perros, que terminará resquebrajando la amistad de sus dueños (el viticultor y el ganadero). Aquellos que fuesen amigos y vecinos desde la infancia se ven envueltos en una trifulca por la cual terminan ‘odiándose a muerte’, enfrentamiento que además comienza a generar suspicacias y diferencias entre los pobladores de cada pueblo: “Y el ganadero empuja al viticultor/ con puntapiés /y luego con un garrote/ y luego con un látigo/ delante suyo,/hasta el arroyo, hasta el puente,// ¡largo de aquí,/ y que no te vuelva a ver/ por este lado del arroyo/ en toda tu vida!” (Schimmelpfennig *El gran fuego* 23-24).

En una trama donde ‘lo real’ se mezcla con la fantasía, vemos que de forma posterior a este conflicto comienzan a suceder diferentes eventos naturales que afectan solo a uno de estos dos pueblos, mientras que el otro se sume en un período de bonanza económica. Los diferentes eventos extraños que tienen lugar en la obra comienzan con la muerte inexplicable de un mirlo, una terrible sequía a la que sigue una inundación que termina transformando el arroyo en río y destruyendo buena parte de uno de estos pueblos. Sin embargo, las desgracias contemplan también una extraña fiebre que azota a este mismo pueblo, cobrando numerosas víctimas fatales, mientras que los *otros* no sufrieron ninguna contrariedad. En cada lado del río surgen reacciones e inquietudes diferentes respecto a lo acontecido en el último año, oscilando entre la incredulidad y la indiferencia según sea el caso. Por dichos motivos, la distancia física y afectiva entre ambos lados del arroyo no cesa de crecer a lo largo de la obra, siendo la historia de una pareja de enamorados el mayor contrapeso a esta ‘separación’ entre pueblos. Martin es hijo del ganadero, mientras Marion es la hija del viticultor, cuyos padres –ex amigos– son las personas de mejor situación económica en cada pueblo. Lamentablemente la disolución de la unidad de ambos pueblos termina siendo total, pues en la quinta escena una nueva catástrofe termina de sellar su destino, dado que un voraz incendio consume uno de estos pueblos, sin dejar rastro alguna de su existencia.

A partir de las diferentes imágenes y aristas que nos presenta la obra, nuevamente aparece la interrogante ¿Qué historia se nos está contando en *El gran fuego*? ¿De qué forma Schimmelpfennig le está hablando a la sociedad contemporánea a través de este relato? Parafraseando a Sarrazac, ¿cuál sería la cuestión difícil y abstracta sobre la que la obra está invitándonos a reflexionar? Sin duda alguna debemos mirar la ocurrencia de estos fenómenos extraños que suceden en la obra, pero no tanto por su carácter ‘insólito’, sino que por las respuestas y reacciones que van generando tanto en los afectados como en aquellos que no les toca sufrir las azarosas catástrofes de la naturaleza.

### **II.3.1 Análisis de la estructura: la instancia narrativa**

En primera instancia, nuestro análisis se abocará a dar cuenta de cómo la obra da forma a esta historia y las problemáticas que de ella se van desprendiendo, poniendo especial atención en la voz narrativa. Si bien esta obra subvierte su estatuto dramático de forma incluso más “radical” que las anteriormente analizadas, a nivel compositivo es también bastante más

simple y carente de los enrevesados juegos formales que vimos previamente. Como revisamos, uno de los aspectos reconocibles de una pieza-parábola, tiene relación con la simplicidad de su estructura, cuestión que se traduce en una desrealización y radical transformación de la noción de fábula, la que si bien nos ofrece un lineamiento en términos de acontecimientos, tiene un enfoque y estructura claramente narratológicos.

*El gran fuego* se configura como un cuento/relato donde un agente narrativo nos va contando esta historia y cediendo la voz a sus personajes en momentos muy específicos, por lo que su presencia y mediación es constante a lo largo de la obra. A partir de ello, podemos señalar que la enigmática enunciación narrativa que tiene lugar en esta pieza se corresponde con aquello que Brian Richardson denominase como “ontologically larger acts that engender or constitute the represented action” (Richardson 682). La voz narrativa no se limita a comentar las acciones desde una perspectiva o posición lateral, sino que tal como en la novela, la performatividad de su discurso va *haciendo* y construyendo este mundo, el cual se presenta como un material dispuesto para ser visto, leído y escuchado. Esta instancia narrativa se asemeja a un narrador extradieгético y heterodieгético, en tanto su voz abre e inaugura el relato primero con que se inicia la obra, oscilando alrededor de estos acontecimientos.

### I.1

Un día de primavera,  
un hermoso día de primavera,  
un día sin nubes,  
en mayo.

(...) un chico alborotado,  
no tendrá seis años,  
corre bajo el sol de mayo  
por un camino campo abajo (Schimmelpfennig *El gran 1*).

A diferencia de las dos obras anteriores, *El gran fuego* carece de una lista inicial de personajes que nos señale cómo se “repartirá” el uso de la palabra y que además nos aporte algún tipo de información contextual respecto a sus características y locación. Por el contrario, somos puestos de inmediato frente a este hablante de identidad difusa e indeterminada, cuyo estilo de narración es bastante tradicional, en tanto detenta la voz casi por completo.

[un chico] saluda a los pájaros,  
bien arriba en el aire,  
con un pañuelo,

¿de dónde venís?,  
 ¿a dónde voláis?  
 ¿De dónde venís?,  
 ¿a dónde voláis?,  
 llevadme con vosotros – (2).

Como vemos en este fragmento, se abandona el modo *mimético* frente al empleo del modo *diegético*, donde un narrador va contándonos los hechos y cediendo su voz a los personajes presentes en ella. La transformación/desrealización a nivel de fábula es sustantiva, considerando que la hibridación genérica difumina la frontera entre lo dramático y lo narrativo. Esta voz narrativa va generando las condiciones de existencia de este mundo, cuya presencia mediadora se asemeja a una suerte de bardo. Es importante señalar que esta narración se produce en tiempo presente, una característica que impacta en la percepción del espectador al momento de ser puesto frente a los hechos. Esta es una historia que va siendo contada simultáneamente mientras ocurre, generando el *tiempo presente* propio de la representación dramática, pero construida con medios y recursos diferentes.

## I.2.

A ambos lados  
 del puente del arroyo viven personas,  
 ahí hay patios, casas de campo,  
 graneros, verjas, establos,  
 cuadras, granjas,  
 (...) dos son los pueblos que reposan en el valle,  
 frotándose,  
 apretados,  
 como gemelos en la barriga de la madre (7-8).

La presencia de esta voz produce claramente un efecto diferente en el espectador y el lector al que provocaría que los personajes o siluetas fueran quienes den cuenta de este mundo. Tal como vimos en *El dragón de Oro*, una vez desligada de la acción dramática la palabra se hace acción, movimiento y despliegue de sí misma, abarcando en este caso la construcción de un espacio y mundo imaginario que se ofrece a la audiencia como material dispuesto a ser escuchado. Cabe recalcar que este narrador no se condice con ningún personaje al interior de la ficción, sino que es un sujeto *épico* o más bien *rapsódico* que desde una posición al margen, va montando estas diferentes voces, inscribiéndolas en el devenir de los acontecimientos.

## II.1

¿Qué hay detrás del cielo?, le pregunta ella a él,  
 detrás del cielo hay las estrellas,  
 dice él,  
 eso lo sé,  
 dice ella, pero detrás de las estrellas,  
 ¿ahí, qué hay?  
 Eso no lo sabe nadie,  
 dice él (29-30).

La mediación narrativa se hace explícita en cada “dice él”, “dice ella”, donde el narrador da voz y/o reproduce los diálogos de los personajes de manera directa. Tal hibridez discursiva permite que el texto vaya mezclando diferentes registros y apreciaciones de los individuos contenidos en este universo, momentos donde surge la voz íntima de estos personajes, pero integrada en un marco narrativo-rapsódico. La existencia de este narrador como un estatuto básico dentro del universo de la obra, da cuenta de la *rapsodización* del drama descrita por Sarrazac, impulso escritural que desborda las convenciones del propio género. En el caso de *El gran fuego*, podemos asimilar esta voz narrativa con la figura del sujeto *rapsódico*, en tanto dicha entidad va ajustando e integrando los diferentes *discursos* de estos personajes al texto mismo de la obra.

La rapsodia corresponde al gesto del rapsoda, del ‘autor-rapsoda’ quien, según el sentido etimológico literal –*rhaptein* significa ‘coser’ –, ‘cose o ajusta cantos’. A través de la figura emblemática del rapsoda, quien se emparenta igualmente con la del ‘hilvanador de cantos’ medieval – reuniendo lo que previamente ha desgarrado y despiezando inmediatamente lo que acaba de unir –, la noción de rapsodia aparece entonces de entrada vinculada al dominio épico: el de los cantos y la narración homéricos, al mismo tiempo que a procedimientos de escritura como el montaje, la hibridación, el remiendo y la coralidad (Hersant y Naugrette 191).

La existencia de dicho sujeto *rapsódico* no se limita a solo adoptar una voz narrativa que realiza declaraciones diegéticas y comentarios descriptivos, sino que su presencia implica funciones organizativas al momento de *ordenar* cómo es que se nos cuenta esta historia. En complemento a la tesis de la *rapsodización*, podemos considerar los trabajos narratológicos de Jahn respecto a la presencia de figuras-vozes-agentes narrativos al interior del drama contemporáneo, donde se nos señala que dicha instancia es mucho más que *aquel* que habla.

Hence, functionally, the narrator is not so much the one who answers to Genette’s question “who speaks?” or who betrays herself or himself by using the first-person pronoun but the agent who manages the exposition, who decides what is to be told,

how it is to be told (especially, from what point of view, and in what sequence), and what is to be left out (Jahn 670).

Aun cuando esas son ‘labores’ más o menos inherente a la presencia de esta voz/agencia narrativa, vale la pena explicitar el hecho de que esta figura no asume un rol pasivo, sino eminentemente activo, en tanto se encuentra a cargo de la configuración artística del relato y la presentación del texto como material dispuesto a la imaginación de sus receptores.

### II.3.2 Configuración de la fábula: ¿qué historia se nos cuenta?

La presencia del narrador nos lleva ‘de la mano’ por este mundo, por lo que pese a usar el cuadro como unidad dramática compositiva, *El gran fuego* resulta bastante más legible, puesto que el sujeto rapsódico va evidenciando los *hilos* de esta historia. Si bien hemos de detenernos en ciertos aspectos formales importantes, consideramos que el *quid* central de esta propuesta pasa sobre todo por su historia, de la cual evidentemente este relato es su *forma obstruyente*, aunque en términos de análisis, este nos permite una discusión menos enriquecedora y extensa que en los casos anteriores.

El cuadro I.1 nos presenta a un niño que corre despreocupadamente a la orilla de un arroyo saludando a pájaros y peces, para lamentablemente caer a sus aguas según consigna una de las pocas didascalias presentes en el texto: “(El niño tropieza e, infelizmente, cae)” (Schimmelpfennig *El gran* 6). Probablemente la presencia de esta voz narrativa disminuye la presencia de la didascalia al interior del texto dramático, en tanto la hibridación discursiva permite que sea el propio sujeto rapsódico el que nos entregue este tipo de comentarios descriptivos. Ahora bien, la acotación indicada cierra este primer cuadro, momento donde queda suspendido el desenlace de la caída, pues el relato no retoma este de manera directa en el cuadro, sino que como es la tónica de la dramaturgia de Schimmelpfennig, la atención salta a un espacio/momento colindante.

El cuadro I.2 se encarga de introducir la historia de ambos pueblos y su origen común procedente de dos hermanos gemelos, quienes construyeron sus asentamientos en lados opuestos del arroyo. Teniendo en mente que ya sabemos que un niño se ha ahogado en el cuadro anterior, no es casual que se nos señale que usualmente los niños juegan y cruzan dicho afluente sin la necesidad de usar el puente que une los poblados. No es hasta I.3 que la obra vuelve a retomar la caída del infante, aunque esta se menciona a

propósito de otros sucesos que tienen lugar en dicho fragmento. Este cuadro resulta un punto clave, pues en él se van introduciendo varias de las problemáticas que van a ser abordadas en el resto de la obra, como la existencia de dos tiempos diferentes en cada pueblo, el romance entre la hija del viticultor y el hijo del ganadero, así como la pelea entre ambos padres producto de la gresca de sus perros. Es interesante que la mención al accidente del infante ocurre precisamente mientras se produce la pelea entre el ganadero y el viticultor, es decir, la obra “retrocede” a su momento inicial, pero desde una ‘locación’ diferente/paralela.

entonces alguien grita –una mujer–,  
(*Grito alto*)

en el lecho del arroyo hay un niño,

en el lecho del arroyo hay un niño,  
no tendrá ni seis años,

(*Grito/lamento*)

ahogado,

(*Grito/lamento*)

¿cómo ha podido pasar algo así?

¿cómo pudo suceder algo así  
en el día más radiante, frente a los ojos de todos? (24).

Producto de la gresca en la que se ven envueltos el ganadero y el viticultor, ningún habitante tiene tiempo para darse cuenta de la caída en el arroyo, por lo que nadie acude a socorrer al niño, quien fallece ahogado en el que fuese el día más radiante de todos. Si bien no se enuncia directamente, nuevamente una obra de Schimmelpfennig se “articula” desde el acontecer de la catástrofe, la que en este caso toma forma doble en la muerte del niño y la pelea de los viejos amigos, pues ambos acontecimientos marcan funestamente el rumbo de la trama. A partir de estos sucesos se produce la ruptura ese equilibrio idílico con que se nos presenta la primavera al inicio de la obra, puesto que se suceden una serie de (inexplicables) eventos naturales que afectan solo a uno de estos dos pueblos.

La totalidad ordenada que representaba el ‘bello animal aristotélico’, encuentra aquí una extraña ‘bestia’, una quimera cuya organicidad es trastocada por el devenir escénico del relato, donde más que acción solo hay movimiento de lenguaje por parte de una voz que va montando y (des)cosiendo diferentes fragmentos dramático-narrativos.

Siguiendo nuestro análisis, la segunda escena nos presenta una pequeña variación temporal respecto a su antecesora, pues ya no nos encontramos en primavera, sino que ha arribado el verano, y con ello una sequía azota a uno de estos dos pueblos, afectando la cosecha de los campesinos que viven en este, quienes ven como una injusticia que solo ellos sean los afectados.

**II.2** a la gente allí  
le va mejor,  
el viticultor, allí,  
no se preocupa de la cosecha, (32).

A medida que vamos tomando conocimiento de la historia, vemos que estos dos pueblos indeterminados se configuran como espacios en oposición, generados por la sensación mutua de que *allí* (al otro lado del arroyo) las cosas van mejor que *aquí*. Dicha sensación se remonta a *aquel* pasado día de mayo donde se produce la pelea y la muerte del niño, momento donde se traza una suerte de frontera/distancia invisible entre ambos pueblos, y a la vez se suceden hechos que escapan a la verosimilitud y racionalidad. Un potente indicio de cómo ‘lo real’ ha sido invadido una vez más por la fantasía en la obra de Schimmelpfennig, tiene relación con la muerte de un mirlo que cae en pleno vuelo mientras cruzaba el puente desde el pueblo en sequía.

en pleno vuelo, un golpe de calor, así, tal cual,  
el pájaro se precipita desde el cielo,  
sobre los tablones del puente,  
muerto,  
algo así no se había visto nunca.

(...) Es como si hubiera  
una frontera invisible  
en el aire – (33).

No solo una frontera invisible se ‘cruza’ entre medio de ambos pueblos, sino que al mismo tiempo las orillas del río parecen crecer en pleno verano, como si el mundo se estuviese separando y cada pueblo alejándose respecto al otro. En un lado cada vez hace más calor y afrontan una sequía producto de las altas temperaturas, mientras que en el otro a veces corre brisa y cae lluvia, por lo que la ‘repartición’ del clima no es justa según los afectados.

La dislocación de las condiciones de verosimilitud en la obra se hace explícita a partir de la existencia de dos tiempos al interior de la obra, como si en cada pueblo el tiempo *pasase* a

una velocidad diferente. Esta diferencia se marca por el sonido de las campanadas que anuncian la hora en cada iglesia, pues si bien en la primera escena existe un desfase menor entre ellas, en el cuadro II.3 podemos observar que este se ha hecho bastante notorio para los propios habitantes del pueblo afectado.

**II.3** y también las campanadas  
de ambas iglesias  
se separan cada vez más,  
cada vez más,  
¿o no? (37).

Ahora bien, la catástrofe inicial y la ruptura del espacio idílico no solo contemplan la sequía, sino también un diluvio y posterior inundación que termina por arrasar con gran parte del pueblo antes afectado por la escasez de agua. Rozando los límites de lo posible para los propios habitantes de la ficción, estos ven cómo en pleno verano el nivel del arroyo comienza a crecer, a tal punto que aumenta su caudal y se transforma en un río, reforzando la idea de que ambos pueblos se están alejando no solo temporalmente, sino que también de forma espacial.

**II.5** el agua se lo lleva todo,  
incluso los bancos de la escuela,  
incluso un granero entero,  
y, maldición,  
¿puede ser?,  
no,  
no puede ser,  
y en cambio es así  
como si se hubieran confabulado todas las nubes,  
de nuevo le da a un lado  
más duro que al otro, (45-46).

La interrogante que se plantea en ese ¿puede ser? es un punto sobre el que varias veces la obra vuelve, a fin de recalcar lo insólito que esto resulta para los personajes y la voz narrativa. En ese sentido, no termina de quedar claro si cada vez que se reitera dicha incógnita esta se corresponde con la voz narrativa, o si bien se está haciendo eco de las preocupaciones de los personajes en cuestión. Vemos que una extraña fiebre estalla días después de la inundación, motivo por el cual nuevamente se enuncia la interrogante en torno a la verosimilitud de los hechos acontecidos.

**II.6** esta fiebre  
 estalla un par de días más tarde,  
 solo un par de días después de la gran tormenta,  
 al otro lado del arroyo,  
 del lado de los bueyes,  
 y no así en el otro,  
 ¿por qué no?,  
 ¿puede ser?,  
 no, es totalmente imposible,  
 y en cambio así es, (48).

Schimmelpfennig explota el recurso de lo fantástico a tal punto que estos sucesos no solo son ‘extraños’, sino que resulta inverosímil que todas las desgracias se concentren en solo uno de los lados del arroyo, mientras que el otro va progresando económicamente gracias a su indiferencia por la desgracia de sus vecinos.

la fiebre  
 arrasa entre los viejos y los niños  
 lo mismo que mata en pocos días  
 también a jóvenes y fuertes  
 y a mujeres jóvenes,  
 sin que nada sirva  
 no hay medicamento alguno (49).

(...) Sea lo que sea,  
 cerremos el puente  
 hasta que haya pasado el peligro  
  
 hasta que haya pasado el peligro de contagio  
 nadie va  
 de un lado del arroyo al otro (50).

La respuesta del pueblo vecino fue hacer vista gorda a lo que estaba sucediendo con la sequía, la inundación, pero sobre todo frente a la fiebre que afecta y asesina a parte de la población del otro lado del arroyo. Esa indiferencia con que continúan su vida es clave, pues más allá de la ocurrencia de estos fenómenos, un aspecto central tiene relación con observar cómo se relaciona cada lado del arroyo con las circunstancias que tienen lugar. Resulta interesante observar que en ciertos momentos de la narración, la voz se introduce en los pensamientos de los personajes, o bien tiene acceso a ciertos documentos donde estos apuntan sus inquietudes, por ejemplo, a un diario del profesor, personaje que habita en el lado desfavorecido del arroyo.

‘¿Por qué nosotros?’

escribe el profesor en su diario,  
 ‘¿Qué es lo distinto en nosotros a ellos?,  
 ¿por qué nos alcanza la fiebre a nosotros?,  
 ¿por qué solo nuestro lado y no el suyo?,  
 ¿y qué pasaría, si fuese al revés?,  
 ¿seguiríamos como ellos  
 viviendo simplemente la vida como hasta ahora?  
 Todos los días el camino conduce al cementerio,  
 todos los días cargamos a los nuestros hasta la  
 sepultura,

(...) mientras allá,  
 al otro lado del río  
 el molinero y la molinera  
 construyen una terraza con vistas,  
 pues están convirtiendo su molino  
 en un local de excursiones con vistas  
 para gente de la gran ciudad  
 con baile y vino y cerveza.’ (52-53-54).

El profesor ve como *su* pueblo sufre con la fiebre y día a día desfilan ataúdes al cementerio, mientras en el *otro* lado el molinero se vio beneficiado con el aumento del caudal de agua, al punto que ha construido una especie de bar para recibir turistas que vienen desde “la ciudad”.

Es interesante cómo el narrador pasa de mostrarnos un cuadro más o menos general del asunto a inmiscuirse en la privacidad de estos personajes, accediendo a una interrogante muy íntima al respecto: ¿Y qué pasaría si fuese al revés? ¿Podrían ellos seguir con su vida normal mientras sus vecinos son afectados por una desgracia tras otra? La interrogante respecto a qué hacer frente a la desgracia sufrida por otros se prolonga más allá del universo de la ficción, y de una u otra forma interpela a la audiencia de este ‘cuento’. No en vano insistimos varias veces que el teatro de Schimmelpfennig se constituye como un espacio para *contar* historias que *dialogan* con la actualidad, cuestión que hace de su obra una expresión de un teatro político, en tanto se sitúa críticamente en relación con su contexto. La dificultad planteada en este diálogo pasa por el carácter difuso del referente atraído en este *rodeo*, pues en las obras anteriores teníamos problemáticas claras como el sida y la crisis migratoria como un telón de fondo con el que las obras discutían.

En *El gran fuego* la interpelación planteada es bastante más abierta, abarcando de forma general la relación que establecemos con un otro y cómo decidimos vincularnos (o no) con su desgracia. En ese sentido, los significantes y registros atraídos por este cuento alegórico

pueden ser bastantes: sequía, inundación, pobreza, fiebre, los cuales resuenan de manera más que significativa en nuestras circunstancias actuales, incluso antes de la pandemia del coronavirus. Ahora bien, la actitud que adoptan los habitantes del pueblo no afectado por tales fenómenos naturales es digna de destacar, pues cabe recordar que ambas poblaciones descienden de una pareja de hermanos gemelos, por lo que las relaciones de amistad y fraternidad entre ellos no era algo extraño hasta antes de que sucediese la pelea entre los perros del ganadero y el viticultor. Lejos de involucrarse activamente con los padecimientos de sus vecinos, estos optan por la indiferencia, el resguardo y la protección de su bienestar en desmedro de la vida de aquellos del otro lado del arroyo.

Sea lo que sea,  
cerremos el puente  
hasta que haya pasado el peligro,  
  
hasta que haya pasado el peligro de contagio,  
nadie va  
de un lado del arroyo al otro,  
  
el puente es cerrado,  
por primera vez, desde que existe, (50).

(...) la frontera,  
demasiado peligrosa,  
está cerrada,  
mientras la fiebre arrasa (51).

La frontera invisible con la que chocase un mirlo en la primera escena se materializa físicamente hacia el final de la escena segunda, pues en un hecho histórico, el puente que une ambos poblados es cerrado para prevenir la expansión de los contagios mientras *la fiebre arrasa*. Así como Carol y Martin dejan abandonada a Annie, los ciudadanos de *este* lado del arroyo deciden no involucrarse con sus vecinos, obstruyendo la vía que conecta física y simbólicamente estos espacios.

Ahora bien, del mismo modo inesperado e inexplicable en que llegó, esta ‘peste’ abandona el universo de la ficción en la escena número tres, momento donde ha arribado el otoño. A diferencia del resto de escenas de la obra, este se construye a partir de un cuadro único cuya ambientación es bastante onírica. Ambos pueblos se unen para patinar sobre el arroyo congelado, libres de los problemas, resquemores y desconfianzas que habían surgido en las escenas anteriores. El narrador nos da a entender que este momento ocurre casi como un

sueño, en tanto la zona es cubierta por una niebla que hace desaparecer el río congelado, lo que hace suprimir la distancia entre ambos condados.

**III.1** En esta niebla  
ya no hay ningún aquí más,  
ningún allá,  
todo, todo se iguala  
en esta noche de niebla,  
  
todo se somete a una magia igual,  
de igualdad y de unidad  
y fraternidad  
y equidad  
y libertad (57-58).

El relato nos indica que en esta noche mágica todo se encuentra en disolución: las fronteras, la enemistad, e incluso el propio tiempo, pues se suprime el sonido de las campanas que hacen evidente la creciente distancia espacio-temporal entre ambos pueblos. La llegada del otoño *borra* momentáneamente la división, siendo la niebla un elemento clave que difumina la visión, haciendo indistinta las dicotomías *aquí y allí, nosotros y ellos*. Cuestión que se grafica en el saludo que ganadero y viticultor comparten, pues avanzan ‘a tuntas’ sin siquiera darse cuenta “de que han cruzado el puente, // de este modo pasan el uno junto al otro, / solo a dos metros de distancia, / sin reconocerse,” (61-62). La neblina y la oscuridad suprimen la distinción entre uno y otro, permitiendo que este mundo recupere su naturaleza idílica y *de cuento de hadas* por lo menos por una noche, hasta que llegue el día de mañana y luego también el invierno.

**IV.1** el otoño tiene que partir,  
tiene que ponerse de camino,  
*ciao*,  
hasta luego,  
la obra se acabó,  
*adieu*,  
hasta el año que viene,  
quizás, (69).

El fragmento recién citado corresponde a uno de los compases iniciales de la escena 4, la cual se ambienta en pleno invierno y comprende también la noche de Navidad, instancia que permite extender la camaradería entre ambos grupos, pero esta vez mediados por la compasión por aquel que tiene menos. El viticultor, junto con el molinero y la molinera se

comprometen a brindar ayuda y regalos para los niños que perdieron a sus padres por culpa de la fiebre, repartiendo regalos y además comprometiéndose a construir una nueva escuela, pues la anterior fue arrasada por el desborde del río. En esta helada noche de invierno en que se conmemora el nacimiento de Jesucristo, los habitantes de ambos pueblos se sientan al calor de una estufa a contarse historias sobre aquellos gemelos fundadores “que vivían el uno frente al otro, / separados por un arroyo, / pero unidos, como gemelos, / por una pasarela” (77).

Ese sentir de unidad, fraternidad y de consideración por el otro se termina de difuminar con posterioridad a esta noche, pues las inclemencias del invierno vuelven a hacer patentes las diferencias entre ambos pueblos, pues aquellos *del otro lado* no tienen la capacidad para soportar el invierno sin provisiones necesarias.

**IV.3** Muchos se quedan sin provisiones  
en este invierno,  
(...) en el que en verano la gran inundación  
alcanzó los almacenes de provisiones  
y todo lo anegó (78).

La misericordia y compromiso con los necesitados se difumina rápidamente, puesto que los precios suben proporcionalmente con la demanda, por lo que se hace difícil poder acceder a alimentos. Producto de la sequía y posterior inundación, la leña es un recurso escaso para los habitantes del lado desfavorecido del arroyo, quienes tampoco pueden ir a buscar madera al *otro* lado, pues sus vecinos instalaron una valla con alambre de púas de varios kilómetros que les impide cruzar a *robar* madera para sobrellevar el frío.

Aquel que de todos modos llegue al otro lado  
a la búsqueda de madera,  
(...) este será ahuyentado, apaleado,  
¿qué se te ha perdido aquí?,  
¿quién te ha dicho que vinieras?  
nadie te ha invitado,  
largo de aquí ladrón de madera,  
ya estás tardando (80-81).

Este egoísmo y desconsideración son la respuesta que media en las formas de relacionarse que sostienen los habitantes del pueblo que no fue afectado por la serie de sucesos antes

acotados. Si bien la obra no es explícita en cuanto a las circunstancias apeladas, es inevitable vincular esta historia con algunos de los acontecimientos históricos de los últimos diez o doce años. Una opción está dada por la relación de esta ficción y la ‘Crisis de la deuda soberana en Grecia’, cuestión que significó el desplome de la economía de este país, cuyos coletazos aún impactan la calidad de vida de sus habitantes. No todos los países de la Unión Europea estaban dispuestos a entregar los salvatajes económicos necesarios, planteando incluso la salida de Grecia de la Eurozona o que el país se declarase en quiebra, sin considerar que eso profundizaría la crisis económica y social. Cuestión que además tiene un valor simbólico, a partir de la importancia que tiene Grecia en la construcción del relato Occidental, en cuanto cuna fundadora de la civilización y continente europeo. A su vez, es imposible no relacionar estas fronteras que crecen con el muro prometido por Donald Trump en su campaña y posterior presidencia de los Estados Unidos. El magnate fue enfático al respaldar la construcción de una barrera física en la frontera, para así limitar el ingreso de inmigrantes indeseados desde México. El discurso y la retórica de Trump fue construyendo un otro totalmente indeseable, donde el mexicano, el latino y el inmigrante se transforman en la figura ominosa del delincuente y el traficante, un parásito social incapaz de aportar a la sociedad y cultura norteamericana.

Tal como mencionamos, la historia de amor de Marion y Martin es una de las pocas expresiones que rompen esta cadena de distancia y desencuentros que se ha trazado desde la pelea entre ambos padres. Sin embargo, ni siquiera sus genuinos sentimientos son capaces de superar el alejamiento progresivo que viven estos pueblos. Pese a las dificultades, siempre encontraban la forma de encontrarse, aunque fuese a conversar desde cada orilla del arroyo-río. Lamentablemente para ambos amantes, la quinta escena da el golpe final a su relación de amor, pues el agua del río no para de crecer, al punto tal que destruye el puente que conecta ambos pueblos.

El narrador nos permite conocer los pensamientos del viticultor, pues el padre de Marion no ve ningún problema en que ya no exista un vaso comunicante con las personas del *otro lado*.

**V.1** ¿Qué intercambio queréis hacer  
con esos?,  
ríe el viticultor,  
¿qué hay para comprar en el otro lado?,

ya hace mucho  
 que no hay nada con que comerciar ahí,  
 más bien deberíamos estar contentos  
 de que hayamos perdido de vista el puente (83).

Si no representan un beneficio comercial, simplemente no vale la pena comunicarse con ellos, pues no reportan ningún beneficio para la prosperidad del pueblo de *este* lado del río. Por esto, el incendio final que arrasa con sus vecinos es una expresión metafórica que se conecta con la posición de minusvalía de un pueblo, pues el fuego les destruye y termina por separar definitivamente a los amantes. Mientras Marión espera a Martín, comienza a ver el reflejo del humo y las llamas en el agua, situación que explica que su novio no llegue al encuentro nocturno. El joven inicialmente intenta extinguir las llamas del fuego, pero termina embarcándose en un bote de sobrevivientes, quienes buscarán refugio en otro lado del río, en el pueblo donde no pasan este tipo de desgracias.

**V.4** el río,  
 que antaño  
 fue un arroyo,  
 en esta noche de fuego  
 se ha convertido en un mar,  
 y este se ensancha  
 hasta el horizonte,  
 infinito,  
 (...) ninguna costa salvadora a la vista –  
 no hay orilla (98).

Tal como señala una de las voces en la barcaza, los sobrevivientes de este pueblo arrasado se *han caído del tiempo*, es decir, la distancia entre las campanadas y las orillas de cada lado se hicieron tan grandes, al punto que terminaron por desaparecer del mapa, situados en medio de la nada, sin ningún lugar a donde ir.

Sin duda esta barca de refugiados vuelve a ser una imagen a través de la cual Schimmelpfennig parece referirse al problema de la crisis migratoria que vivimos en la época contemporánea, y de la cual las otras obras se hacían cargo también.

quien puede,  
 huye por el agua,  
 sobre el río, quien puede,  
 quien encuentra una plaza,

quien la puede pagar,  
 en un pequeño bote de remos

(...) Apretados  
 están sentados y están de pie los refugiados  
 en la barca demasiado repleta (95).

Sin embargo, sería un error solo reducir esta pieza-parábola al asunto que cierra la historia, pues en su conjunto este relato va dando cabida a diferentes problemáticas de las sociedades humanas, que parecen abarcar al orden de mundo en general y la lógica individualista-egoísta que podemos reconocer él. Vale la pena detenerse en la alocución del personaje del molinero al observar desde su terraza el desastre que tiene lugar en el pueblo vecino: “qué horror, dice, / ¿no se puede hacer nada? / ¡Tenemos que ayudar! (92). Salvo la noche de ensueño y la navidad, los personajes del lado en bonanza no se interesaron por las vidas de aquellos que de una u otra forma son *sus hermanos*. El horror del que son testigos les moviliza a querer ayudar, pero en un momento que ya es demasiado tarde, pues la gente de *allá* fue encasillada como *otro*, puestos a tal distancia que hoy deambulan en la nada. Este cuento se va construyendo frente a nuestros ojos, prácticamente sin abandonar el tiempo presente de la narración, por lo que somos testigos privilegiados de cómo este mundo va mudando desde el idilio a la pesadilla, una suerte de relato *original* y mítico de la sociedad capitalista y de este mundo globalizado donde nunca estuvimos más conectados, pero al mismo tiempo tan lejos del otro. Este gran fuego es expresión de un orden social que necesita de la destrucción y la catástrofe como motores e impulsores del progreso, réditos económicos que no alcanzan para todos y siempre se necesita de un otro que este *fuera* del mundo.

### III. Las características del nuevo realismo en el siglo XXI

A modo de conclusión a nuestra investigación, es necesario comentar los resultados de este estudio, apuntando algunas de las ideas centrales que logramos dilucidar a la luz de la discusión teórica y en el análisis de las obras de Roland Schimmelpfennig. En el decurso escritural de esta tesis, pudimos constatar que el realismo se constituye como un problema estético complejo que contempla múltiples aristas que rebasan el ámbito propiamente artístico, siendo un espacio de discusión donde confluyen diferentes perspectivas, por lo que asirlo a una definición determinada no es un ejercicio sencillo o productivo. Tal como fue consignado, si es entendido a la luz de *una* única forma, la trayectoria del realismo en el arte probablemente inicie y acabe bajo el amparo del siglo XIX, y sus correspondientes expresiones en la novela, el teatro y la pintura.

Sin embargo, el marco general de esta investigación nos ha permitido ir más allá de dicha concepción y discutir el lugar del realismo en la literatura del siglo XX y XXI, ya sea entendiendo este como una actitud, tendencia o problema filosófico inherente al arte y los contextos donde surge. Vale recordar que el propio Marx reconociese una “actitud” realista en expresiones tan disímiles como el teatro shakesperiano y la tragedia griega, pues fueron capaces de dar cuenta de su tiempo, contribuyendo a develar las lógicas de funcionamiento de sus sociedades. Sobre esta coyuntura se cierne la contraposición teórica entre Lukács y Brecht, a propósito de la *estética del reflejo* del filósofo húngaro, su preferencia por la novela realista decimonónica, sumado a un completo rechazo al conjunto del arte modernista y vanguardista. Desplazando el eje de la discusión desde el *realismo* a la *realidad*, Brecht discrepa con Lukács en cuanto a las formas y técnicas realistas, pero no a los fines mismos de dicho arte, pues la premisa básica sigue estando en construir un arte que sea capaz de configurar una imagen del mundo que logre representar las lógicas de funcionamiento de la sociedad en su conjunto. La falencia que detecta Brecht en la argumentación de Lukács, responde a un punto que había planteado el propio Marx respecto a cómo ciertas formas artísticas no pueden volver a repetirse en la historia, pues la sociedad –entendida como un organismo vivo– va mutando y transformándose. Debido a que la realidad cambia a la luz de los diferentes procesos históricos que tienen lugar, es un error encasillar el realismo en un único estilo y paradigma de representación, pues nuevos contextos han de requerir nuevas formas de acceder y dar cuenta de ellos. Por tales motivos, el propio Brecht siempre se refiere

al teatro épico como un proceso de búsqueda artística que surge pensando en la realidad del individuo en la modernidad, la lucha de clases y la amenaza del nazismo.

Con la premisa de que contextos diferentes requieren *nuevas formas artísticas*, cabe preguntarse por las características de este nuevo realismo que cobra fuerza al interior del teatro contemporáneo. No hace falta extendernos en las radicales diferencias existentes entre el mundo moderno con el que se enfrentan Lukács y Brecht, respecto a las sociedades del siglo XXI, la cual se constituye como el marco y las circunstancias apeladas por la escritura teatral contemporánea.

Schimmelpfennig es un autor que no evita el debate respecto a la forma artística de su dramaturgia narrativa y experimental, y cómo esta dialoga o no con su realidad y los problemas sociales que afectan a nuestro mundo globalizado. Sobre este punto, resulta clave que un aspecto basal de su concepción del teatro pasa por considerar como estrictamente necesario la existencia de vasos comunicantes entre una obra y su contexto/realidad particular. Dicha relación posee un valor incalculable para el autor, pues es en ese vínculo se juega el éxito de una obra o no, teniendo en mente que él concibe la escritura teatral como una enunciación cuyo destinatario no es otro que la comunidad donde el propio teatro se inserta como institución social y cultural.

Ahora bien, sintetizando los principales rasgos de su propuesta dramática, estética y teatral, cabe volver mencionar que un aspecto central de esta pasa por el rechazo al teatro de corte documental que toma como base *directa* hechos y/o testimonios respecto a una situación concreta. La lógica argumentativa detrás de esa postura pasa por el cuestionamiento a la real utilidad y pertinencia de tal ejercicio escritural, pues más allá de *falsear* algo que efectivamente ocurrió, no se genera la distancia crítica necesaria por parte del dramaturgo y los espectadores.

Por este motivo, Schimmelpfennig reivindica la ficción como estrategia y recurso compositivo desde donde construir imágenes e historias que dialoguen con la audiencia y su

contexto social, debido a que escribir ficción supone un ejercicio de abstracción y análisis más complejo al momento de *condensar* la realidad en palabras<sup>25</sup>.

Schimmelpfennig nos plantea un teatro que pone explícitamente al *ser humano* como su eje principal de discusión, siendo un hecho no menor el que utilice esos términos generales, pues una marca de su escritura es el carácter cosmopolita de la misma, por cuanto no solo apela y es legible en el marco europeo occidental, sino que desde diferentes situaciones contextuales. Directrices temáticas como la crisis migratoria, la pandemia del sida, el auge del nacionalismo y el fortalecimiento de las fronteras, dan cuenta de un teatro situado en el aquí y ahora de sus circunstancias históricas, cuestión que nos permite ligar su dramaturgia como expresión de lo que se ha denominado un *nuevo realismo* o *realismo del rodeo* al interior del teatro contemporáneo.

Producto de la desconfianza y el agotamiento del programa estético y político del teatro épico, su dramaturgia post-épica expresa también las tensiones y afinidades de la escritura contemporánea con el enfoque brechtiano. Si bien se distancia del teatro alemán ‘en mayúsculas’ que representarían Brecht y Müller, no podemos desconocer las afinidades brechtianas del autor, al observar que la forma de vincularse con su actualidad, es siempre indirecta y sometida a diferentes extrañamientos a nivel temático y formal. Sus obras buscan enfocarse en sujetos bastante normales y situaciones dramáticas que no salen de lo común, donde no aparece la Historia como el gran referente apelado. Por el contrario, su teatro descende y se ancla desde ‘lo cotidiano’, mostrándonos individuos cuyas vidas tristes y vacías han de configurar el marco-situación local desde donde el drama se abre a dialogar con un contexto global.

Este descenso a la vida cotidiana es una marca característica en el teatro europeo desde la década del 70’, movimiento que radica en entender que ‘lo cotidiano’ va más allá de la

---

<sup>25</sup> Si bien se remarca muchas veces cómo la dramaturgia contemporánea es anti aristotélica en términos dramáticos y teatrales, es curioso el vínculo que se puede establecer entre esta postura artística del autor y algunas de las reflexiones del Estagirita en su *Poética*. Al momento de analizar las diferencias entre “poesía” e “historia”, Aristóteles señala que la poesía es más general y filosófica que la segunda, por cuanto se aboca a hechos generales, es decir, no tanto a lo que realmente pasó, sino a lo que podría ser suceder (verosimilitud). Por su parte, la historia se hace cargo de la recopilación de hechos e individuos concretos y particulares, careciendo de la lógica de abstracción y análisis que sí ofrece la poesía. Una discusión que se actualiza en lo planteado por Schimmelpfennig, quien nos señala que el teatro no puede escribirse mirando el diario, pues exige un trabajo de análisis, filtración y abstracción para así ‘capturar’ lo que está detrás de ciertos acontecimientos particulares.

superficialidad anodina y azarosa que veían Lukács y Brecht, comprendiendo una serie de espacios y momentos en cuya banalidad se encuentra atrapado el individuo contemporáneo: “Il ne s’agit pas d’une démonstration claire (les personnages ne se révoltent pas, ne dénoncent rien) ni de rendre compte du déroulement continu de la vie, mais d’un choix de moments où rien n’est dit explicitement et où surgissent le mieux l’aliénation et le refoulé de toute une vie<sup>26</sup>” (Wenzel y Fiévet cit. en *Théâtres du pouvoir* 51).

El trabajo con lo cotidiano llevado a cabo por el nuevo realismo de Schimmelpfennig no se limita a la reproducción de la vida doméstica, sino que destaca sobre todo por la manera en que *juega* con esa dimensión, a partir de una serie de *extrañamientos* y *desfiguraciones* que buscan hacer emerger lo insólito, lo extraño e incluso lo tremendo que se aloja en el seno de la cotidianidad. Este nuevo realismo nos presenta un microcosmos que renuncia a *explicar* la totalidad social, ofreciéndonos la representación de una realidad que se percibe de manera caótica y fragmentaria desde la mirada interna de sus personajes. Las vidas y los microconflictos de sus figuras dramáticas se instalan en una frontera entre lo privado y lo público, una porosidad donde confluye el individuo en su dimensión íntima y social. El orden social y los problemas que azotan el siglo XXI entran a la escena teatral, pero no lo hacen para ser resueltos y explicados por el dramaturgo, sino como parte de un ejercicio de interrogación a un mundo que parece ir demasiado *rápido*, donde personajes, público y dramaturgo sucumben ante las *pequeñas cosas*, conflictos y frustraciones existenciales que pueblan la irreductible pluralidad de los días.

El teatro de lo cotidiano es el marco donde se suele instalar la situación dramática de sus obras, un espacio interior cerrado que poco a poco va siendo invadido por diferentes factores externos de diversa índole que rebasan el presente dramático de la obra. Estos pueden ser atraídos por los propios personajes y su discurso dramático, o bien irrumpir de manera imprevista como en *El dragón de Oro* y *El gran Fuego*, donde la verosimilitud interna de la obra es trastocada. La apertura a lo maravilloso y lo fantástico es un aspecto clave de su poética, pues la inclusión de medios parabólicos meta-ficcionales se constituye como un claro

---

<sup>26</sup> “No se trata de una demostración clara (los personajes no se rebelan, no denuncian nada) ni de un relato del continuo desarrollo de la vida, sino de una elección de momentos en los que no se dice nada explícitamente y en los que mejor surge la alienación y la represión de toda una vida” (Traducción propia).

gesto y recurso de extrañamiento y *ruptura* del propio teatro de lo cotidiano, posicionando la situación representada en un marco alegórico que rebasa la cercanía de lo particular.

Este nuevo realismo busca relacionarse con sus circunstancias desde una perspectiva alusiva e indirecta que va de la mano con diferentes transformaciones dramáticas a nivel de estructura y nociones fundamentales. Categorías como la de acción, personaje, diálogo y espacio dramático son puestas en jaque por una escritura que busca constantemente nuevas formas que vayan más allá de la representación mimética tradicional. Un proceso donde el drama se abre hacia formas híbridas o rapsódicas que socavan y problematizan el género, un proceso des compositivo que, si bien no tiene un *fin* u horizonte de “superación” determinado, no supone tampoco la ausencia absoluta de “forma” y el abandono de toda estructura. En la dialéctica forma/contenido, cabe destacar que para *extrañar* las circunstancias frente a la que las obras nos ponen en escena, a la vez se produce indudablemente un *oscurecimiento* en las maneras utilizadas para contarnos una historia o evocar una imagen en la audiencia. Como señalan Jakobson y Shklovski, la deformación de ideogramas y la construcción de una forma obstruyente responden al intento por acercarse a la realidad, pero desde el extrañamiento que se impone a la percepción.

En el caso específico de Roland Schimmelpfennig, sus estrategias de *rodeo*, desfiguración y construcción de formas obstruyentes, contemplan una serie de procedimientos a nivel compositivo que pasan por el desarrollo de un *teatro narrativo*. Las transformaciones que el autor imprime a la forma dramática tensionan la dicotomía entre *mimesis* y *diégesis* como maneras distintas de contar una historia. El diálogo entre teatro y extra escena pretendido por el autor es un aspecto importante en este punto, pues algunas de las justificaciones esgrimidas por Schimmelpfennig al momento de explicar su teatro narrativo consideran que la narración es una forma de comunicación básica, pues al conversar y dialogar con un otro, muchas veces nuestros discursos se tornan narrativos. Aun cuando rehúya de un ‘teatro de lenguaje’, su idea respecto al teatro como un espacio para contar y escuchar historias, deposita una importancia no menor en la dimensión lingüística del mismo, puesto que una buena narración no solo nos puede generar querer escucharla, sino que también estimular la imaginación de las y los espectadores.

En coherencia con esta perspectiva, la configuración del espacio escénico de sus obras tiende al minimalismo y la carencia de grandes medios de escenografía, pues de esta forma se potencia su visión del teatro como una ‘caja de resonancia’ donde se pone de relieve la fuerza de la palabra como motor de la imaginación.

Ahora bien, el devenir épico-narrativo de la estructura dramática de sus piezas se alimenta de diferentes técnicas y mecanismos de composición donde el cuadro ocupa un lugar privilegiado. Sus obras suelen presentarnos cuatro o cinco escenas, las que se van subdividiendo en numerosos cuadros que ralentizan el ritmo de la progresión dramática. Pese a la proliferación excesiva del cuadro, quizás la transformación más radical que nos ofrece esta dramaturgia pasa por la hibridación del discurso dramático, por cuanto este abandona el diálogo y la acción, privilegiando la narración y descripción desde donde emerge una perspectiva interna y retrospectiva de la figura dramática.

Los juegos y experimentaciones formales que recogimos en el cuerpo de nuestro análisis, nos permiten observar que este nuevo realismo posee un impulso de carácter doble, pues la lógica compositiva de estas piezas pasa precisamente por el carácter inorgánico y fragmentario de su construcción dramática. Cuestión donde se marca la tensión y afinidad de este nuevo realismo con el conjunto de la estética brechtiana, pues si bien se desecha el teatro épico como modelo-forma única, algunas de sus técnicas y recursos dramático-teatrales son adoptados y reactualizados en el marco de la sociedad contemporánea y el siglo XXI. Es posible trazar una genealogía entre Brecht, Schimmelpfennig y este nuevo realismo, por cuanto los constantes extrañamientos, gestos y procedimientos de desrealización que tienen lugar a nivel de personaje, acción y discurso dramático, buscan fomentar la ansiada distancia crítica del espectador respecto a la situación representada. Este realismo no existe bajo una *única* forma, sino que es posible plantear que cada obra es en sí misma un nuevo rodeo e intento por dar cuenta de la realidad de manera alusiva. Ahora bien, cabe plantearse la pregunta respecto a ¿Cómo es que este nuevo realismo logra dar cuenta de una realidad fragmentaria y caótica?

La sociedad globalizada y plural que tiene lugar en el siglo XXI es un desafío para la producción artística en un mundo hiper mediatizado que parece agotado en sus fundamentos, y donde las certidumbres de la modernidad emergen como nostalgia, ruina y pesadilla. La

realidad ha sido cooptada por el imperio de la imagen y del espectáculo, el tiempo y la historia se perciben acelerados y estancados a la vez, configurando un mundo donde el sujeto histórico no tiene capacidad de incidir, un espacio vital que habita pero del que paradójicamente está fuera. El reto al que se enfrenta la producción artística y este nuevo realismo pasa por ponernos frente a dicha conmoción y confinamiento, contribuyendo a la ruptura, extrañamiento y desfiguración de las formas de relacionarse y habitar que suscriben los individuos. A través de alusiones, desfiguraciones y diferentes maneras de *desnaturalizar* la situación dramática, esta se plantea como una vivencia íntima desde donde surge una verdad subjetiva que intenta *llegar* a las implicancias y conflictos reales que están más allá de sí misma. El realismo de Schimmelpfennig nos plantea que el teatro debe buscar los conflictos reales, las causas y las lógicas que yacen bajo los acontecimientos particulares, todo esto en el marco de una sociedad donde la totalidad orgánica se ha desmembrado al albor de realidades múltiples y particulares.

Recogiendo lo planteado por Zygmunt Bauman respecto al arte en esta sociedad líquida-moderna, el filósofo señala que el arte posmoderno aglutina su creación y destrucción. La composición misma se construye a partir de una serie de fragmentos yuxtapuestos, que a su vez no alcanzan a conformar una totalidad orgánica.

Los trozos no acaban de estar pegados, algunos quedan colgando, pero, insisto, no se sabe si están por ser pegados a los otros trozos, o al contrario, si acabarán desprendiéndose (...) No hay ninguna diferencia entre creación y destrucción. Son dos procesos que dependen del momento en que se tome la instantánea, dependerá..., pero, de hecho, viene a ser lo mismo” (Bauman 38-39).

Esta lógica ambivalente reconocida por Bauman es bastante afín a la tesis de la rapsodización y el realismo del rodeo, por cuanto esta lógica experimental y fragmentaria que descompone la obra, es también su forma y alternativa de construcción. En lugar de ocultar el caos y la incertidumbre que rige sobre las sociedades humanas, el arte se constituye como una ventana o mecanismo a través del cual *acceder* a este, tratando de darle una forma o un fluir comprensible: “El arte se diferencia de la religión en que no niega la realidad del caos ni pretende enmascarar su presencia. El gran arte logra que, tras una de las formas que hace aparecer, veamos el ilimitado caos del ser. Cada forma *in-forma* que es solo eso: una forma, una construcción, un artificio” (14).

Para dar cuenta de una realidad que se percibe como inorgánica, la obra responde *extrañándose* a sí misma en una serie de desvíos y juegos que desbordan y desfiguran el drama y el realismo, para intentar acercarnos a las circunstancias profundas que están detrás de las historias e imágenes evocadas. La recepción artística es hoy más que nunca un acontecimiento y un proceso que en el caso del teatro de Schimmelpfennig, se constituye como una experiencia que busca producir el *shock* del espectador, a fin de posicionarlo en una perspectiva histórica respecto a los acontecimientos representados.

En el caso de las obras aquí analizadas, pudimos ver que estas comparten ciertos principios y técnicas de construcción dramática como el montaje de cuadros simultáneos, un discurso dramático narrativo que impacta en la constitución del personaje, además de un importante componente alegórico. Sin embargo, no podríamos señalar que estas obras son iguales entre sí, o que nos presenten el mismo ‘problema’ a nivel de análisis, pues cada una trata de contarnos una historia de *formas* diferentes. A su vez, al tratarse de tres obras separadas temporalmente en su producción escritural, podemos ver un tránsito en la poética del dramaturgo dado por una creciente experimentación en las estructuras del género dramático y en una creciente hibridación narrativa del mismo. Este nuevo realismo del siglo XXI no puede ser reconocido en una única fórmula artística, sino que en la constante *desfiguración* e invención de nuevos artificios que recogen técnicas del drama realista tradicional, el teatro épico, la novela e incluso el cine, las que son reactualizadas y puestas en función del diálogo y la discusión sobre los temas y problemas sociales de nuestra sociedad contemporánea.

## Bibliografía

### I. Corpus literario

Schimmelpfennig, Roland. *Peggy Pickit ve el rostro de Dios*. Goethe-Institut, 2009. Traducción por Aníbal Cardozo y Caroline Schmidt.

---. *El dragón de Oro*. Goethe-Institut, 2009. Traducción por Orestes Sandoval López.

---. *El gran fuego*. Goethe-Institut, 2018. Traducción por Albert Tola.

### II. Bibliografía teórica

Aristóteles. *Poética*. Editorial Gredos, 1974.

Auerbach, Eric. “La mansión de la Mole”. *Mímesis*, por Auerbach, Fondo de Cultura Económica, 1996, págs. 426-463.

Bauman, Zygmunt, et al. *Arte, ¿líquido?*. Ediciones sequitur, 2007.

Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Taurus, 1975.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro. Volumen 1*. Ediciones Nueva Visión, 1970.

---. *Escritos sobre teatro. Volumen 3*. Ediciones Nueva Visión, 1970.

---. *Breviario de Estética Teatral*. Ediciones La Rosa Blindada, 1963.

---. *Brecht on Art and Politics*, editada por Steves Giles y Tom Kuhn, Bloomsbury, 2003.

---. “Brecht against Lukács”. *Aesthetics and Politics*, por Jameson, Verso Editions, 1980, págs. 68-85.

Bollenbeck, Georg. “La novela como panorama social de la época burguesa. Novela psicológica y burguesía”. *Historia de la Literatura Akal. Volumen V: La edad burguesa 1830-1914*, Ediciones Akal, 1993, págs. 168-195.

Brustein, Robert. *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Ediciones Troquel, 1970.

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela, 1995.

Carnevali, Davide. *Forma dramática y representación del mundo en el teatro contemporáneo*. Paso de Gato, 2017.

Danan, Joseph. “Diálogo narrativo, Diálogo didascálico”. *Nuevos territorios del Diálogo*, editado por Jean-Pierre Ryngaert, Paso de Gato, 2013, págs. 45-48.

---. “Acción(es)”. *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*, editado por Jean-Pierre Sarrazac, Paso de Gato, 2013, págs. 37-41.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era, 1990.
- Gaudé, Laurent, Hélène Kuntz, y David Lescot. “Conflicto”. *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*, editado por Jean-Pierre Sarrazac, Paso de Gato, 2013, págs. 57-61.
- Gruber, William. *Offstage space, Narrative, and the Theater of Imagination*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Hersant, Céline y Catherine Naugrette. “Rapsodia”. *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*, editado por Jean-Pierre Sarrazac, Paso de Gato, 2013, págs. 191-194.
- Jahn, Manfred. “Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama”. *New Literary History*, vol. 32, no.3, 2001, págs. 659-679, [10.1353/nlh.2001.0037](https://doi.org/10.1353/nlh.2001.0037)
- Jakobson, Roman. “Sobre el realismo artístico”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, editado por Tzvetan Todorov, Ediciones Signos, 1970, págs. 71-79.
- Jameson, Fredric. *Brecht y el Método*. Ediciones Manantial, 2013.
- . “The case for Georg Lukacs”. *Marxism and Form*, por Jameson, Princeton University Press, 1974, págs. 160-205.
- . “El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir”. *Youkali, Revista crítica de las artes y el pensamiento*, junio 2009, págs. 189-201.
- Kuntz, Hélène, Catherine Naugrette, y Jean-Loup Rivière. “Catástrofe”. *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*, editado por Jean-Pierre Sarrazac, Paso de Gato, 2013, págs. 48-50.
- Lorek-Jezińzk, Edyta. “Mimesis in Crisis: Narration and Diegesis in Contemporary Anglophone Theatre and Drama”. *Text Matters*, vol. 7, no. 7, 2017, págs. 353-367. <https://doi.org/10.1515/textmat-2017-0019>
- Losco, Mireille. “Cuadro”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, Paso de Gato, 2013, págs. 68-70.
- Lukács, Georg. “Arte y verdad objetiva”. *Problemas del Realismo*, por Lukács, Fondo de Cultura Económica, 1966, págs. 11-54.
- . “¿Narrar o describir?”. *Problemas del Realismo*, por Lukács, Fondo de Cultura Económica, 1966, págs. 171-216.
- . “Se trata del Realismo”. *Problemas del Realismo*, por Lukács, Fondo de Cultura Económica, 1966, págs. 288-318.
- . *La novela histórica*. Ediciones Era, 1977.
- Lunn, Eugene. *Marxismo y modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. Fondo de Cultura Económica, 1986.

Mégevand, Martin. “Coralidad”. *Nuevos territorios del Diálogo*, editado por Jean-Pierre Ryngaert, Paso de Gato, 2013, págs. 39-43.

Pfister, Manfred. *Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1993.

Richardson, Brian. “Voice and Narration in Postmodern Drama”. *New Literary History*, vol. 32, no. 3, 2001, págs. 681-694, <https://doi.org/10.1353/nlh.2001.0042>

Ryngaert, Jean-Pierre. “Diálogo y Conversación”. *Nuevos territorios del Diálogo*, editado por Jean-Pierre Ryngaert, Paso de Gato, 2013, págs. 23-26.

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

Rockmore, Tom. *Art and Truth after Plato*. University of Chicago Press, 2013.

Sarrazac, Jean Pierre. *Juego de sueños y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. Paso de Gato, 2011.

---. *Poética do Drama Moderno*. Perspectiva, 2017.

---. “Parábola (pieza-). *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*, editado por Jean-Pierre Sarrazac, Paso de Gato, 2013, págs. 164-166.

Schimmelpfennig, Roland. *Sí y No. Conferencias sobre dramática*. Traducción de Orestes Sandoval. Ebook, Theater der Zeit, 2014.

Sermon, Julie. “El diálogo de los enunciadores inciertos”. *Nuevos territorios del Diálogo*, editado por Jean-Pierre Ryngaert, Paso de Gato, 2013, págs. 35-38.

Shklovski, Víctor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, editado por Tzvetan Todorov. Signos, 1970, págs. 55-79.

Styan, John. *Modern drama in theory and practice. Volume 1. Realism and Naturalism*. Cambridge University Press, 2002.

Threilhou-Balaudé, Catherine. “Íntimo”. *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*, editado por Jean-Pierre Sarrazac, Paso de Gato, 2013, págs. 111-113.

### III. Bibliografía crítica general

“Après Brecht. Nouveaux usages du réel”. *Études Théâtrales*, vol. 3, no. 43, 2008, págs. 21-29, <https://doi.org/10.3917/etth.043.0021>

Battle, Carles y Roland Schimmelpfennig. “Roland Schimmelpfennig, o la reivindicació de la ficció” Conversación-Conferencia, 15 de febrero de 2017, Institut del Teatre, <https://www.revistapausa.cat/roland-schimmelpfennig-o-la-reivindicacio-de-la-ficcio/>.

Béhague, Emmanuel. "Brecht et l'écriture contemporaine. Héritage et confrontations". *Études Germaniques*, vol. 2, no. 250, 2008, págs. 311-328. <https://doi.org/10.3917/eger.250.0311>

Boudier, Marion y Guillermo Pisano. "Roland Schimmelpfennig: un mundo sin manual de instrucciones". *La mujer de antes y otros textos dramáticos*, por Roland Schimmelpfennig. Ediciones Colihue, 2009, págs. 225-232.

Cuddon, John. "children's books". A *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Wiley-Blackwell, 2013, págs. 120-121.

"Des hommes illustres aux hommes infâmes". *Études Théâtrales*, vol. 3, no. 43, 2008, págs. 73-91, <https://doi.org/10.3917/etth.043.0073>

Hausbei, Kerstin. "Sur le seuil ? Hypothèses sur la spatialité dans la dramaturgie narrative de Roland Schimmelpfennig". *Cahiers de Narratologie*, vol. 31, 2017, págs. 1-23, <https://doi.org/10.4000/narratologie.7743>

Kiralyfalvi, Bela. "Georg Lukács or Bertolt Brecht?". *British Journal of Aesthetics*, vol. 24, no.4, 1985, págs. 340-348, <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/25.4.340>

Kuhn, Tom. "Brecht read Bruegel: *Verfremdung*, Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory". *Monatshefte*, vol. 105, no.1, 2013, págs. 101-122, [doi:10.1353/mon.2013.0022](https://doi.org/10.1353/mon.2013.0022)

Morel, Jean Pierre. "A Revolutionary "Poetics"?. *Yale French Studies*, no. 39, 1967, págs. 160-179. <https://doi.org/10.2307/2929490>

Perus, Françoise. "El concepto de realismo en Lukacs". *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 38, no.1, 1976, págs. 111-126. <https://doi.org/10.2307/3539810>

Stendhal. *Rojo y Negro*. Editorial Iberia, 1966.

Stegemann, Bernd. "After Postdramatic Theater". *Theater*, vol. 39, no.3, 2009, págs. 11-23. <https://doi.org/10.1215/01610775-2009-002>

"Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien". *Études Théâtrales*, vol. 3, no. 43, 2008, págs. 49-68, <https://doi.org/10.3917/etth.043.0049>

Vilar, Loreto. "La herencia del expresionismo. Sobre la discusión en *Das Wort*, Moscú, 1937/38". *Revista de Filología Alemana*, vol. 19, 2010, págs. 189-205. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_RFAL.2011.v19.10](http://dx.doi.org/10.5209/rev_RFAL.2011.v19.10)

Williams, Raymond. "A lecture on Realism". *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 5, 2002, págs. 106-115. <https://doi.org/10.1086/aft.5.20711464>