



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

El relato en *Ojos de tinta*: la ficción como perspectiva de realidad

Informe final de seminario para optar al grado de Licenciada en Lingüística y Literatura
con mención en Literatura

Amanda Talía Ibáñez Araya

Profesora guía
Carolina Brncic Becker

Santiago, Chile
2019

A quienes tengan ojos de tinta y sueños de palabras.

Agradecimientos

No hay palabras que describan lo que siento.

En el día a día, suelo pensar en el bullicio que habita mi mente para despejar las incógnitas que me persiguen, y así intentar comprender(me) un poco mejor, ruidos de grandes olas que irrumpen mis pensamientos y suenan tranquilas incluso cuando rompen, pero distraen mi sentir.

En el ahora, solo hay remolinos y una sensación agridulce que me acompaña, y sin tener la claridad que deseo, solo puedo decir que siento una infinita gratitud por quienes han acompañado mi camino y han soportado mi silencio desbordante, las miradas ansiosas y brillantes, y la torpeza de mis pasos.

Es por ello que quisiera dar eternas gracias;

Gracias a mi familia por creer en mí y motivarme a seguir mis sueños, con su amor incondicional;

A mi mejor amigo y compañero, por nunca abandonarme en mis peores momentos y ser pilar ante el desastre; por ser risa y abrazos.

A la profesora Carolina por apoyarme frente a todo; fue su confianza la que me dio el impulso que necesitaba para sentirme mejor con mis palabras.

Aunque amante de mi independencia y fuerza, no podría haber llegado aquí sin ellos y ellas...

Agradecer se me hace difícil,
tengo tantas cosas por aprender.

Y aunque este sea un final a medias –porque aún hay muchas cosas por hacer y ver–, puedo decir que me siento más completa que antes,
mucho más llena de palabras,
y vidas de tinta que no son mías.

ÍNDICE

❖ Introducción	1-3
❖ Capítulo I: Realidad y Perspectivismo	4
➤ Algunas consideraciones en torno de lo ‘real’ y verdadero.....	4-7
➤ El perspectivismo: José Ortega y Gasset.....	7- 9
➤ La ‘realidad’ en la ficción.....	10-11
➤ El relato configurado como perspectiva subjetiva.....	12-14
➤ El perspectivismo en el drama.....	14-20
❖ Capítulo II: <i>Ojos de tinta</i>, una realidad de palabras	21
➤ Figuras dramáticas: roles, funciones y discurso.....	21-28
➤ Espacio dramático: el diálogo y lo ‘no dicho’.....	28-36
➤ Mundo de tinta.....	36-43
❖ Conclusiones	44-46
❖ Bibliografía	47

❖ Introducción

Ojos de tinta (Les Yeux d'Encre), escrita por Arlette Namiand y publicada el año 1991, se muestra como una obra que problematiza la idea de la realidad y lo real, a partir del uso de la palabra y la ficción. En ella se presenta la relación tensionada entre dos hermanas, Matilde y Nina, que obedece a dos razones: primero, un pasado doloroso que se elude constantemente porque parece ser la raíz de la ceguera de Matilde; segundo y en directa relación con lo anterior, los relatos de Nina sobre el mundo exterior, y al que Matilde no puede acceder porque está recluida en casa. Estas historias mostrarían los hechos que estarían ocurriendo tras la ventana y serían una suerte de ojos para Matilde. Sin embargo, los relatos se presentarían problemáticamente dentro del desarrollo de la obra, ya que hacia el desenlace advertimos que no son historias 'verdaderas' del acontecer exterior, sino engaños o ficciones creadas por Nina que, extrañamente, terminan por volverse parte de la realidad material y experiencial de las figuras dramáticas.

Así, este informe se propone estudiar el cuestionamiento del estatuto de 'realidad' y lo considerado 'verdadero' en *Ojos de tinta*, a partir del uso y sentido que toma la ficción en forma de relato, y que entenderemos como una perspectiva sobre y de la realidad. Lo anterior se justificaría por la desarticulación que se produce en esta obra entre la realidad y la ficción, en tanto los límites que tradicionalmente las oponen como par dicotómico, se ven difuminados. Según esto, proponemos que dicha delimitación y, al mismo tiempo difuminación, es producto de una presencia subjetiva que percibe o crea (una) realidad.

Para dar cuenta de este problema, en primer lugar, abriremos la discusión incorporando una sistematización y reflexión en torno a las nociones de lo 'real' y la realidad, y las formas en que las personas concebimos tal fenómeno. Para ello, presentaremos algunas conceptualizaciones que nos entrega la filosofía con las diferentes posturas que intentan explicarlo, rescatando en particular, la posición que vincula la realidad y la experiencia de lo real con una entidad subjetiva que la percibe.

A partir de esta idea, se propondrá que *Ojos de tinta* busca mostrar la 'realidad' como una perspectiva particular sobre los conocimientos y experiencias que permiten la existencia humana. Es por ello que nos detendremos en la reflexión y planteamiento de José Ortega y Gasset sobre el perspectivismo, que concibe la existencia como 'punto de vista'.

Tal premisa es fundamental para comprender el rol que toman las pequeñas ficciones que atraviesan la obra como posibles perspectivas sobre una realidad, en tanto buscan revelar el mundo dramático exterior como expresión creativa y fabuladora de una subjetividad que construye un mundo a partir del lenguaje. Esta dimensión se agudiza en el teatro por cuanto la realidad presentada se nos muestra como una ilusión sostenida, mayoritariamente, en el hecho de lenguaje que toma lugar.

Para profundizar este aspecto, incluiremos los aportes de Patrice Pavis en torno a la ilusión dramática/teatral y la ficción como “creación artística de un mundo de referencia que se ofrece como mundo posible que podría ser el nuestro”. Además, para dar cuenta del estatuto y rol de la ficción como medio que configura una ilusión sobre la realidad, nos apoyaremos en la definición que entrega Gérard Genette sobre el relato y la distinción que el teórico realiza entre el relato de sucesos y el relato de palabras, ya que es fundamental para comprender el sentido de las ficciones que relata Nina como narradora en la obra, y que pueden leerse como una perspectiva de realidad. En este marco, hemos integrado también el concepto de perspectiva dramática desde las orientaciones de Manfred Pfister para analizar el sistema de comunicación interno y externo en la obra. Desde la clasificación que el teórico propone, proponemos que Ojos de tinta presenta un poliperspectivismo interno, mostrado a través de las dos figuras dramáticas que sostienen el conflicto y al mismo tiempo una estructura de perspectiva cerrada *–closed perspective structure–*.

Para analizar las formas en que se despliega el problema entre realidad y ficción, así como la función y sentido que cumplen los relatos en la obra, hemos organizado el segundo capítulo en tres apartados, a partir de los elementos dramáticos que componen la obra: personajes, espacio y discurso.

En el primer apartado nos centramos en la caracterización de los personajes y las relaciones que establecen con su propio discurso, en tanto manifiesta una perspectiva sobre el conflicto, y luego, sobre la realidad. Nos detendremos particularmente en la caracterización y rol de Nina como narradora.

El segundo apartado está dedicado al análisis del espacio dramático como construcción imaginaria que se muestra en la obra, a partir de la oposición adentro/afuera. En nuestro análisis, destacamos particularmente cómo se densifica simbólicamente este espacio a partir

del discurso acotacional, como también, a partir del intercambio dialógico entre los personajes. En este apartado nos proponemos destacar las implicancias que presenta lo ‘no dicho’ de acuerdo con los postulados de A. Ubersfeld, en la densificación del conflicto y del espacio que lo contiene y posibilita.

Finalmente, en el último apartado, abordamos los relatos de Nina y el vínculo y cruce con la realidad, entendiendo la ficción como una perspectiva de realidad que, tal como señalamos en nuestras conclusiones, se valoran por su grado de verosimilitud y sentido y no por criterios de veracidad.

❖ Capítulo I: Realidad y Perspectivismo

Algunas consideraciones en torno a lo ‘real’ y verdadero

Cuando uno/a se pregunta qué es lo real y verdadero se enfrenta a una situación de incertidumbre. Según los conocimientos y experiencias que albergamos como seres humanos, tenemos una idea preconcebida sobre ello: lo real como verdad, manifestada ante nosotros/as como la *realidad* circundante que nos contiene. Así, se construiría como espacio objetivo y unificado, en la medida en que accedemos a él a través del conocimiento que tenemos del mundo y experiencias compartidas con los/las demás. Por ello, es muy común considerar lo real desde un lugar transversal y unívoco.

En consecuencia, nos vemos expuestos/as a la idea de que la realidad es símil o equivalente a lo ‘verdadero’, ya que se manifiesta como conocimiento dado –que se supone objetivo– y es adquirido por las personas al momento de experimentar y existir en ella. De esta manera, se revelaría la importancia que tienen los individuos para dar cuenta del fenómeno, puesto que su manifestación se basaría en un ejercicio de reconocimiento realizado por ellos, en distintos niveles de experiencia. Sin embargo, bajo los términos en que se concibe el fenómeno, nos vemos frente a un problema. Si se supone que la realidad es una manifestación y adquisición ‘subjética’ de las ‘verdades’ que forman parte de la experiencia en el mundo, la idea de lo ‘real’ como totalidad se vuelve inviable, ya que habría ‘múltiples’ formas de percibirla.

Frente a esto, la filosofía se ha hecho cargo de este particular como uno de los grandes problemas a resolver, sometido a varias conceptualizaciones y propuestas que están en constante discusión y transformación, por lo que, al momento de formular la pregunta, ¿Qué es lo real?, accedemos a una larga lista de aproximaciones filosóficas que ayudan a clarificar su existencia, pero no obtenemos una definición concreta. Con esta premisa en mente José Ferrater Mora delimita, en el *Diccionario de filosofía*, el concepto “Real y Realidad”, donde considera las diferentes posturas e ideas que giran en torno a ello,

entregando nociones para su comprensión y claves de lectura, que, en conjunto con propuestas particulares, permiten una visión más amplia y general del fenómeno.¹

Como base fundamental para dar cuenta de esto, habría dos formas básicas de manifestación que se verían determinadas por la existencia de lo real como tal, y refieren a metodología de análisis que por sí mismas se vuelven insuficientes al momento de describir el fenómeno, pero sentarían las bases del cuestionamiento filosófico sobre el tema. De esta manera, la primera de ellas es abordada con un enfoque metafísico/ontológico, donde la realidad se revelaría desde la oposición entre ‘existencia’ y ‘posibilidad’, en torno a la ‘potencialidad’ de existir como problema ligado a la esencia del ‘ser’ y su existencia (Ferrater 535).

La segunda de ellas, por el contrario, plantea que lo ‘real’ forma parte de la *experiencia* del ser humano, apelando al hecho de ‘ser’ porque existe en la realidad perceptible. Sobre esto, el conocimiento de lo real (como idea) solo podría ser adquirido a través de la experiencia, y específicamente siguiendo a Kant, desde las condiciones materiales, esto es, dentro del marco de lo posible. Por ello, la *percepción* sería la puerta de entrada necesaria para dar cuenta de la realidad, en la medida en que permita tomar conciencia del objeto a ‘conocer’ como parte de un conjunto de conocimientos y experiencias ya aprehendidas por los individuos (535).

En ambas posturas la noción de *experiencia* se vuelve fundamental para dar cuenta del fenómeno y, por tanto, del sujeto como aquel que vive y percibe la realidad que lo circunda y forma. No obstante, según lo que plantea el autor, habría poca claridad en torno a este concepto, en la medida en que no habría distinción entre los distintos tipos de realidad que pueden ser experimentados, volviéndose insuficientes. En consecuencia, se postularía una serie de ‘actitudes’ que, considerando las propuestas anteriores, funcionarían como complemento y camino para enfrentar tal problema (535).

Si bien Ferrater Mora presenta cuatro actitudes, para efectos de la investigación se considerarán solo tres, ya que se encuentran en consonancia con la percepción y experiencia de los individuos dentro del fenómeno de ‘lo real’. La primera actitud plantearía la necesidad de declarar al ‘ser’ real como aquello que es a común a todos los ‘tipos’ de realidad que puedan ser descritas, el elemento que todas ellas compartirían. Esto

¹ Para efectos de la investigación no se dará cuenta de todo lo expuesto por el autor. Revisar la entrada para acceder a la explicación/recopilación completa.

permitiría la organización y clasificación según sus formas de manifestación: realidad subjetiva, objetiva, experimentable, etc. (535), donde las personas son capaces de acceder a cada una de ellas a través de un ejercicio de identificación.

Por otro lado, la segunda actitud establecería que la realidad no es unívoca en sí, sino que se vería construida en torno a la experiencia del ‘ser’, en la medida en que es capaz de identificar qué tan real pueden ser ciertos elementos de la realidad según sus vivencias. Estas son consideradas en torno al espacio de lo material, lo personal, lo temporal, lo trascendente, etc. (535).

La tercera actitud se fundaría en una “fenomenología de la realidad” planteada por Nicolai Hartmann, para quien la realidad se definiría como una de las maneras primarias del ‘ser’. Por lo cual, se ve necesario distinguirla por sobre las formas que se adhieren a ella ‘equivocamente’, y definirla según sus propias características. De las distintas acepciones que enumera, se mencionarán las siguientes:

- a. Definir lo real como opuesto a lo aparente: según Hartmann, esta significación no podría ser admitida porque lo aparente también forma parte de lo real, al tener cierto parecido con algún elemento de la realidad (535).
- b. Establecer que la realidad como actualidad (*Wirklichkeit*) puede equipararse a la realidad como existencia (*Realitat*): lo considera doblemente erróneo porque “lo real posee en sí también los otros modos –posibilidad real, imposibilidad real, etc.–”, y porque somos capaces de concebir una realidad ‘ideal’ de la misma forma en que se concibe la realidad ‘lógica’ o material (535).
- c. Confundir realidad con la “posibilidad de percepción de algo” o que se perciba a través de los sentidos, tal y como plantea Kant y el pensamiento empírico: realidad no como manera de ser, sino de ‘conocer’ (535).

Sobre esto, es importante hacer mención de ellas porque, aunque el autor busque rebatirlas con el fin de establecer el fenómeno en su particularidad, destacan el rol que toma el individuo dentro de estas como agente realizador, ya sea por su capacidad de idear posibilidades de realidad o conocerla a través del aprendizaje y los sentidos.

Considerando lo previamente expuesto, se puede advertir el problema que supone definir lo real como verdadero, ya que depende exclusivamente de la forma en que sea abordado y sus diferentes manifestaciones. No obstante, todas ellas compartirían como elemento

central al ‘ser’ que percibe esta realidad verdadera, donde lo real, desde sus muchas aristas, pareciera ser una experiencia que depende directamente de este en un ejercicio de reconocimiento –en distintos niveles de experiencia–. De manera que puede dar cuenta de la ‘realidad’ que lo rodea porque es parte de ella. Tales presupuestos son problematizados en *Ojos de tinta*, en la medida en que se ponen en tensión dos posturas en torno a lo que es ‘supuestamente’ real, con la incorporación de la *perspectiva* en oposición a la idea de *totalidad*.

El perspectivismo: José Ortega y Gasset

Si la realidad depende de la experiencia del sujeto, ella no podría materializarse como una totalidad objetiva a la que cada persona accede de igual forma, más bien, se revelaría ante nosotros/as como si fueran distintas piezas de un gran rompecabezas. Lo anterior se explicaría porque las experiencias de las distintas personas que forman parte de la realidad irán cambiando, dependiendo de factores que conforman tanto la identidad y subjetividad del individuo/, como también del momento contextual/geográfico en el que se desarrolla y vive.

Así, Ortega y Gasset en su libro *El tema de nuestro tiempo*, en una discusión con las corrientes de pensamiento de su contemporaneidad plantearía que lo real, en su actualización como realidad y cultura, solo puede ser percibido desde una perspectiva mediatizada por las experiencias particulares de cada persona y la situación contextual/histórica en la que habita y se desenvuelve (202).

El autor establece que el conocimiento, como adquisición de verdades, permite la manifestación de la realidad como un fenómeno ‘transubjetivo’. Estas verdades que conforman a los individuos, al momento de ser aprehendidas por ellos/as, perderían su carácter unívoco y ‘eterno’ porque se transformarían en una elección, o más bien, en conocimientos de una misma realidad que se manifestarían desde el azar (198). De esta manera, Ortega y Gasset explicitaría los problemas que supondría explicar este fenómeno desde el ‘racionalismo’ y desde el ‘relativismo’, ya que ambos delegan el rol del individuo frente a los conocimientos de la realidad en la medida en que se pierde su particularidad de

‘ser’ al momento de enfrentarse a ella, o bien ‘deforma’ este conocimiento en pos de sí mismo/a, no dejando entrever un término medio (198).

Plantea entonces que existiría una tercera manera de abordar el problema de la realidad, una síntesis entre ambas posturas donde se revelaría la función selectiva del sujeto frente a la adquisición de estos conocimientos sobre lo real. De esta manera, su realidad se construiría en torno a lo que se puede ‘percibir’, accediendo según su experiencia subjetiva y no todos los conocimientos y formas pertenecientes a ella:

De la infinitud de los elementos que integran la realidad, el individuo, aparato receptor, deja pasar un cierto número de ellos, cuya forma y contenido coinciden con las mallas de su retícula sensible. Las demás cosas –fenómenos, hechos, verdades– quedan fuera, ignoradas, no percibidas (198).

Con esto plantea que los seres humanos captan ciertos y no todos los elementos que conforman la realidad ‘supuestamente’ material. Esto se justifica en la capacidad que tienen las personas de percibir hasta cierto límite los estímulos externos. Lo mismo sucedería con las ideas y ‘verdades’ que se suponen objetivas, destacando el carácter individual/contextual del sujeto como motor para determinar las formas de mirar una misma realidad (199).

A modo de ejemplo, explica la escena de dos hombres que observan un mismo paisaje desde lugares distintos. La percepción de cada uno de ellos entregará ciertos datos sobre lo observado que el contrario no podrá percibir, ya sea por la posición o por la forma en la que se aborda el objeto, de manera que habría diferencias evidentes al momento de describirlo, y por tanto, de experimentarlo. Lo importante sobre esto es que, aunque se perciban diferenciadamente, ambas miradas son igual de ‘reales’, y en vez de anularse se complementarían. Aun cuando ninguna muestre en totalidad el paisaje, forman parte de una realidad y son igualmente válidas como experiencia de lo real:

La realidad cósmica es tal, que sólo puede ser vista bajo una determinada perspectiva. *La perspectiva en uno de los componentes de la realidad*. Lejos de ser su deformación, es su organización (199).

Frente a esto, Ortega y Gasset plantea que la mirada ‘absoluta’ sobre las cosas y la realidad no existe, ya que el conocimiento siempre se ve asociado a un punto de vista, una

mirada de los problemas que se quieren resolver. De esta manera, el individuo en su particularidad se vuelve fundamental para dar cuenta de la experiencia de lo real, puesto que la realidad se manifiesta desde las diferencias, definiendo su existencia como ‘ser real’ (200).

En consecuencia, podemos decir que *“Cada vida es un punto de vista sobre el universo.”* (200), y va dependiendo de cada sujeto que la esté experimentando. La realidad se manifiesta entonces desde el movimiento y el cambio, transformándose según el momento histórico, geográfico y contextual en el que se encuentre el sujeto, ya que *“Sin el desarrollo, el cambio perpetuo y la inagotable aventura que constituyen la vida, el universo, la omnimoda verdad, quedaría ignorado”* (200). Sería una ficción si solo tuviera una única forma de percibirse, un error al referirse a lo real: *“Pero es el caso que la realidad, como un paisaje, tiene infinitas perspectivas, todas ellas igualmente verídicas y auténticas. La sola perspectiva falsa es esa que pretende ser única”* (200).

De esta manera, para captar la verdad (conocimientos de lo real) se requiere de la existencia de diferentes personas. Así desde sus particularidades distintivas, pueden acceder a la realidad que les corresponde y dar cuenta de ella en su propia existencia, sin anular la perspectiva de los/as demás. La realidad como espacio de lo real es un fenómeno atado al cambio y a las diferentes formas de vida que alguna vez formaron o formarán parte del mundo, por lo que *“cada individuo, cada generación, cada época”* aparece *“como un aparato de conocimiento insustituible”*, y cada persona se transforma en un punto de vista esencial para dar cuenta de la experiencia de lo real (202).

En la obra, Nina, al igual que los hombres que observan el paisaje, solo puede entregarle a Matilde su perspectiva de los hechos que suceden fuera de la ventana, mediada por su experiencia dentro del mundo y los conocimientos que la conforman: su perspectiva. No obstante, para Matilde y los lectores/espectadores, lo que sucede fuera en la realidad exterior es la verdad. Ahora bien, lo que se suponía real y verdadero para Matilde se revela como una serie de pequeñas ficciones creadas por Nina, por lo que la realidad como verdad se vería problematizada a partir de la inclusión de la ficción como una perspectiva posible para abordar el fenómeno de lo real.

La ‘realidad’ en la ficción

Frente a esto, la realidad en la ficción se vuelve fundamental para dar cuenta de la situación presentada en la obra, justamente por la construcción ficcional de hechos que ‘bien podrían ser/formar parte de la realidad’: una ilusión creada por el personaje de Nina para entregarle a Matilde un ‘mundo’ el cual conocer. Para ello, es necesario establecer bajo qué termino se comprenderá el concepto de ficción dentro del contexto de la obra, en la medida en que se presenta problemáticamente como una perspectiva sobre lo real.

Así, dentro del contexto de análisis dramático/teatral, en el *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis define ‘ficción’ como “una forma del discurso que hace referencia a personajes y a cosas que sólo existen en la imaginación de su autor y luego en la del lector/espectador” (206), caracterizándolo como un discurso “no serio” por no ‘comprometerse’ directamente con un hecho/pensamiento/contexto ‘real’, sino que más bien por ser una creación que funciona bajo su propia lógica (206). Ahora bien, según esta premisa podemos desprender dos elementos fundamentales para dar cuenta de lo ficcional como opuesto de ‘lo real’: la presencia de un ente creador/a del cual depende completamente para su construcción, y su existencia como producto subjetivo no realizable, como una ‘idea’ que solo compromete a quienes entran en el juego de la ficción.

De esta manera, como producto de una ‘creación, la persona que ha pensado/imaginado una ficción es totalmente responsable de ella al encontrarse anclada a su subjetividad. No hay más formas de abordarla/mirarla/experimentarla, es una ‘verdad’ en sí misma con una sola perspectiva que da cuenta de su existencia (la de su creador/a y los participantes de ella). Tal hecho se contrapondría directamente con la experiencia de la realidad si se supone múltiple y llena de posibilidades para ser conocida/aprendida, ya que cada persona involucrada puede experimentarla de maneras distintas. Sin embargo, en la obra solo podemos acceder a dos perspectivas sobre la realidad exterior, y que, en el caso de Nina, tal y como es la experiencia del teatro, crea una ilusión de realidad tanto para Matilde como para los lectores/espectadores.

En este contexto se entenderá ilusión como una consecuencia del ejercicio ficcional, en la medida en que se toma por verdadero aquello que es una ficción, “creación artística de un mundo de referencia que se ofrece como mundo posible que podría ser el nuestro”

(Pavis 243), por el reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos conocidos por el lector/espectador. En el caso particular de la obra, Nina, a partir de sus conocimientos sobre el mundo como aquella persona que puede entrar y salir del espacio sin restricciones, configura una serie de pequeños relatos (y que en la situación presente de la obra tienen cierta correlación) que cumplan con los requerimientos de Matilde en tanto sean ‘verosímiles’, considerando los estímulos y percepciones auditivas que la hermana no ciega tiene respecto del mundo exterior.

Sumado a lo anterior, es importante destacar un nivel adicional para el teatro, donde el discurso ficcional es puesto en escena para representar una realidad *supuesta*, donde sus diferentes enunciadorees –autor/a, actores, directores, etc.– simularían emitir frases con estatuto de verdad al mismo tiempo que se ejecutan actos ilusorios (performativos) que dan testimonio de ella sin verse vinculadas directamente a la realidad (206). Así, el “hacer como si es”, en conjunto con el pacto o convención que gira en torno al teatro, permiten dar cuenta del espacio como una ‘simulación’ de la realidad siendo una ficción, presentándola como una ‘posibilidad’.

Esto se ve fuertemente en el drama tradicional y se construye en torno a una línea de acción que muestra un ‘proceso’ que, en conjunto con la estructura de la obra, permiten dar cuenta de la historia como acto de ‘verdad’ por la caracterización del espacio dramático, de los personajes y/o de la fábula en sí misma.

Considerando lo previamente expuesto, proponemos que en *Ojos de tinta* la realidad representada se ve cuestionada, en la medida en que la ilusión teatral juega con los lectores/espectadores ya no solo en la construcción de una historia dentro de una realidad posible, sino que además en la incorporación de un segundo nivel: los relatos como representaciones de realidades ‘imaginadas’. De esta manera, en la obra, los relatos de Nina son los que permiten el desarrollo de la situación dramática al ser motivación y consecuencia de las acciones de Matilde, además de revelar el conflicto o problema que la obra como objeto estético está planteando.

El relato configurado como perspectiva subjetiva

Así, como bien se mencionó anteriormente, el relato se presentaría como una forma ficcional de un 'mundo' ilusorio y engañoso que 'estaría sucediendo' al exterior del espacio donde ambas hermanas se encuentran. Nina, en su capacidad observadora, entrega a Matilde diferentes historias que dan cuenta de la realidad, articuladas a partir de lo que ella supuestamente 've': el movimiento del mundo y las 'acciones' de un grupo de jóvenes en el patio de una escuela. Ahora bien, estas historias se revelan como posibilidades imaginadas de una realidad externa, ya que al momento de descubrirse como un engaño, también admiten la posibilidad de ser perspectivas sobre la realidad de la ficción dramática.

En torno a esto, según lo que plantea Gérard Genette en su texto "Discurso del relato" toda materialización y forma del lenguaje como lo es un 'relato' consta de diferentes elementos constitutivos que lo conforman como tal, y se especificarían dos distinciones importantes a la hora de concebir la narración. Estos corresponden a la 'forma' que toma el texto (relato) y al contenido de este, la historia que es relatada (diégesis) (83). Ambos elementos son dependientes uno del otro, pero se vuelve fundamental para efectos de la investigación, detenernos en el 'modo' narrativo como puente necesario para comprender el funcionamiento de los relatos dentro de *Ojos de tinta*, en la configuración de una perspectiva sobre la realidad.

Genette establece que la función principal del relato es el 'contar' una historia en la reproducción de 'hechos' (reales o ficticios) desde un punto de vista: una perspectiva específica, que en narrativa se denominaría 'voz' o narrador (219). Esto se opondría a la representación dramática, ya que la historia es mostrada o imitada a través de las 'acciones' de los personajes presentes en la obra, de manera que cumplirían dos funciones que, aun sin oponerse completamente, se desenvolverían en ámbitos diferentes (221). Dentro de los distintos modos narrativos, Genette distinguiría dos tipos de relato presentes en la historia de la literatura, ambos teniendo como enfoque el comportamiento del lenguaje y las formas de construcción discursivas (222).

El primero de ellos es denominado "Relato de sucesos" y se definiría por la presencia de una 'voz' que 'narra' (en su mayoría), elementos que estarían allí, observables y transmisibles a través del lenguaje. Se caracteriza por verse como una "transcripción del

(supuesto) no verbal en verbal”, por lo que la mimesis que busca representar sería una ‘ilusión’, en la medida en que aún si lo narrado es parte de una realidad, al momento de transformarlo en un objeto de lenguaje, deja de ser ‘real’ para transformarse en una posibilidad de realidad (223). Esto dependerá de la cantidad de información entregada por la voz y la distancia que tomaría al momento de informar sobre lo ‘observado’.

El segundo se denomina “Relato de palabras” y se caracteriza por ser tanto un discurso imitado ‘ficticiamente restituido, tal y como supuestamente lo ha pronunciado el personaje’ como un discurso narrativizado ‘tratado como un acontecimiento entre otros y asumido como tal por el propio narrador’ (227). En este caso, la representación y construcción del mundo supuestamente observado, aún como ilusión mimética, se acercaría más a ella en la medida en que el discurso puede ser internalizado o delegado a una entidad ficcional ‘subjética’, similar al ejercicio realizado dentro del drama.

En consecuencia, Genette explica que habría diferentes ‘estados’ de discursos que cruzan los relatos, caracterizándolos según el tipo de lenguaje utilizado para dar forma a la historia. Estos pueden ser *pronunciados* por un hablante o ser *interiores* -pensamiento, juicio o presencia de una subjetividad-, y tienden a permearse entre sí dependiendo del tipo de narrativa que se esté analizando. Así, estaría el discurso narrativizado o contado, que se define como aquel que muestra una voz narrativa distanciada de los hechos relatados; el discurso transpuesto en estilo indirecto, donde habría incertidumbre con respecto a la realización de lo dicho, con una constante interpelación dentro del propio discurso para evidenciar tal actitud enunciativa; y el discurso ‘compartido’, donde la voz narrativa “cede” la palabra a los diferentes personajes que cruzan la historia, sin desaparecer por completo (228-241).

Dentro de la obra, Nina actuaría como una ‘narradora’ o voz que cuenta a Matilde una serie de relatos que configurarían una unidad de sentido con respecto al mundo externo que se presenta como desconocido. A través de su narración es que nos enteramos de lo que sucede al exterior, y por la naturaleza de estos, podríamos clasificarlos como relatos de sucesos, en la medida en que se construyen como reflejo de lo que efectivamente estaría pasando, como la ‘visión’ que Matilde no tiene. Ahora bien, por las intervenciones que ambas figuras tienen en relación con lo contado, también podrían contar elementos de un discurso transpuesto, donde Nina, aún en su rol/función de fabuladora, toma distancia de lo

contado para expresar su opinión en un intento constante de rebatir a Matilde y sus quejas o discordancias con lo dicho por ella. De esta forma, el relato, como enunciado narrativo, se construiría en torno a la idea de que es ‘la perspectiva de Nina’ sobre los hechos externos, como una ilusión de realidad.

En relación con esto, Pavis explica que dentro del contexto dramático/teatral, el relato puede entenderse como el acto o discurso realizado por uno de los personajes “que narra un acontecimiento que se ha producido fuera del escenario” (393), y específicamente, cuando un personaje monopoliza la palabra para relatar algo que únicamente él ha visto. Así, el relato filtraría el ‘acontecimiento’ a través de la conciencia o subjetividad que cuenta tales hechos, presentándose como una interpretación libre sobre estos, impresos a partir de la modalización que el enunciadador/a aplique.

En consecuencia, el relato se presentaría como la perspectiva de Nina sobre una realidad externa, y que, en su carácter ficcional e ilusorio, desestabilizaría la concepción que se tiene sobre la realidad como experiencia unívoca, objetiva y transversal. Contrario a lo que se puede esperar, la obra plantea que el espacio de lo real solo puede ser visto desde una perspectiva subjetiva e individual, admitiendo la existencia de distintas ‘realidades’ que, sin anularse mutuamente perciben cierta parte de un absoluto inabarcable. Realidades que, materializadas en los relatos de Nina como ficción, son posibilidades de ocurrencia.

La perspectiva, tanto en el contexto mismo de la obra como en la construcción de un eje de sentido en torno a la problemática realidad/ficción, se vuelve fundamental para dar cuenta de las funciones dramáticas que cumplirían los personajes en su oposición. Para ello, es pertinente establecer cómo en el drama funcionaría el ‘perspectivismo’, para luego dar cuenta de los presentes en la obra misma.

El Perspectivismo en el drama

Todo drama cuenta con una estructura compositiva básica, dividida en dos niveles textuales: el discurso de los personajes y las acotaciones o ‘didascalias’. Estos se denominan texto primario y texto secundario respectivamente, conceptualización de Ingarden acuñada por Pfister, quien discute brevemente con estas definiciones. Así, establece que aún si son identificables por sí mismos al contar con ciertos elementos

distintivos, conformarían una unidad de sentido en conjunto, por lo que la subordinación implícita entre ellos debería pensarse a partir de sus funciones dentro de las obras dramáticas y no porque uno es primero que el otro: por la situación de enunciación en el que sean concebidas (14).

Entonces, el discurso dramático se configuraría por la presencia de ambas capas lingüísticas para así dar cuenta de la ‘performatividad’ del lenguaje dramático. Así, mientras los diálogos de los personajes se harían cargo de ‘mostrar el conflicto’ a partir del intercambio, las textualidades secundarias ayudan a la construcción del mundo representado, en la medida en que sirven como indicadores (escénicos o de acciones) y configuradores de sentido que guían y permiten la exposición de una historia que es contada a partir de una representación física-lingüística (texto verbal y no verbal).

De esta forma, ambas textualidades entregarían distintos tipos de información en torno al argumento de las obras dramáticas, ya sea dentro del sistema interno de representación –el nivel de conocimiento de los personajes con respecto a los hechos que configurarían la acción y lo comunicado entre sí–, o dentro del sistema externo –qué tanta información es entregada a los lectores/espectadores, y cuánto sabemos en relación con los personajes –. En consecuencia, se admitiría un sistema de comunicación doble en el que las diferentes ‘perspectivas’ presentes darían cuenta tanto de la información contenida en el mundo ficticio de la representación dramática, como de la comunicación teatral entre el escenario y el público: una *Perspective-structure*.

Para dar cuenta de ello, Pfister establece como elemento fundamental el flujo de información compartido entre ambos espacios y cómo, en ciertas obras, habría discrepancias en el grado de conocimiento y transmisión/entrega de este. Así, existirían casos en que los personajes saben mucho más que los lectores/espectadores, y el conocimiento sobre ciertos hechos se manifestaría en el desarrollo de la obra, o bien, el caso inverso, como en *Edipo rey*, donde los espectadores manejan más conocimientos que el propio Edipo con respecto a su identidad. Estas diferencias estarían determinadas en el texto dramático, muchas veces inscrito en el texto ‘acotacional’, y como característica asociada al género o tipo de obra:

An example of this would be a particular interior décor present on stage. Normally, this is of little informational value to the figures acting within it, since is merely a

part of their familiar and automatically perceived environment. For the audience, however, it is often the bearer of important information that reveals something of the characteristics of the fictional protagonists inhabiting it (40).

La relación que se formaría entre ambos tipos de información (verbales y ‘no verbales’) se vuelve relevante en la medida en que, como bien se mencionó previamente, ayudan a la comprensión del texto dramático como unidad de sentido. Por lo mismo, son clasificadas por el autor según su ‘funcionalidad’: de identidad, complementaria, o de discrepancia, y permitirían la distinción entre las diferentes perspectivas que orbitan alrededor de los textos dramáticos. De esta forma, la perspectiva de las figuras dramáticas y de los lectores/espectadores, dependerá del nivel de información al que tengan acceso, ya que a partir de sus propios conocimientos podrán situarse frente a la acción.

Además de ello, la perspectiva de los personajes estaría condicionada por la disposición ‘psicológica’ e ideológica que presenten, en tanto construcción ficcional (59). Esta es definida por Pavis como un punto de vista sobre el mundo y los demás caracteres: sus opiniones, conocimientos y sistema de valores, que permitirían el reconocimiento de un juicio sobre la realidad representada y al problema que se está planteando (340). Así, cada figura dramática cuenta con una perspectiva particular que se evidencia en el discurso y que es ‘independiente’ a la del autor. En consecuencia, el drama constaría con un sistema poliperspectivo de comunicación, donde las diferentes perspectivas presentes en las obras convivirían sin tener ningún tipo de jerarquización entre sí, y siempre presentadas como ilusión de realidad, en la medida que son creaciones ficcionales (Pfister 59).

Ahora bien, como la perspectiva se construye en torno a la relación que mantienen el sistema interno y el sistema externo de comunicación, para dar cuenta del sentido global de una obra, se deben combinar las diferentes perspectivas que la cruzan. Para ello, se utilizarían métodos de organización en torno a características ‘paradigmáticas’ y ‘sintagmáticas’ que permitirían la selección de estas según lo buscado por parte del/la autor/a, en relación con la ‘perspectiva intencionada’ para el lector/público (63). Así, la primera de ellas se encargaría tanto de la cantidad de apariciones que estas tengan —en relación con el grado de relevancia que tienen dentro del contexto de enunciación interno y externo —, como en el énfasis o foco de atención que se le entregue a cada una de las perspectivas individuales en torno al conflicto dramático presentado (63).

La segunda de ellas se plantea desde la combinación y coordinación de las diferentes perspectivas dramáticas, en tanto que permiten descubrir la ‘posible’ perspectiva/motivación del autor en torno a los lectores/espectadores: “The structures correlations of the figure-perspective guides the audience towards the intended reception-perspective” (64). Sobre esto, Pfister explica que habría tres modelos de estructuración sobre las perspectivas, presentes implícitamente en su organización, en la medida en que buscan persuadir a la audiencia en la elección o identificación de una perspectiva representada en alguna(s) de las figuras dramática (65).

Considerando lo previamente expuesto, Pfister plantea tres *Perspective-structure*, modelos ‘idealizados’ que buscarían materializar la relación entre el sistema interno y externo de comunicación en relación con las diferentes perspectivas que conforman las obras dramáticas. El primero de ellos es denominado “*A-perspectival structure*”, y se caracterizaría por presentarse como una forma ‘extrema’ del drama en el que se suprimiría el principio de autonomía absoluta tanto para el autor como para los lectores/espectadores. Aquí ambos sistemas de comunicación se encargarían de configurar un texto dramático en el que el autor utiliza las afirmaciones de las figuras para expresar sus propias convicciones, transformándolas en portavoces dirigidos a la audiencia/lectores (66). En este caso no habría ejercicio de reconocimiento con respecto a las motivaciones de la obra, ya que los personajes se encargan de entregar un mensaje único y explícito, de manera que se presentaría como un modelo monoperspectivo en ambos niveles comunicativos.

El segundo se denomina “*Closed perspective structure*” y se caracteriza por presentar distintas perspectivas dramáticas que girarían en torno a una perspectiva autorial, identificable por la audiencia/lectores en un ejercicio de reconocimiento o imaginación. Son obras que en su mayoría plantean conflictos que pueden ser abordados desde distintas dimensiones, y que entregan, de alguna forma, pistas textuales – explícitas o implícitas –, como mediación necesaria para guiar a los lectores/espectadores hacia la perspectiva deseada (67). Por ello, dentro de esta categoría estructural, existirían dos subtipos que se verían determinados por el nivel de explicitación que la información tenga con respecto a la intencionalidad autorial, donde el sistema comunicativo interno es poliperspectivo pero el externo se presentaría monoperspectivamente:

the first refers to dramas in which the intended reception-perspective is articulated in the text itself, in the form of one of the figure-perspective...The second refers to the sort of plays that leave the audience to reconstruct the intended reception-perspective for itself from the spectrum of contrasted or similar figure-perspectives (67).

La tercera y última categoría se plantea como una “*Open perspective structure*”, en la que las obras dramáticas no presentarían ninguna convergencia entre las perspectivas presentes o elemento organizativo que permita vislumbrar una guía o camino de interpretación específico (67). La relación entre las *figure-perspectives* se mantiene poco clara y hasta puede ser considerada ambivalente, en la medida en que los lectores/espectadores se ven enfrentados a una variedad de voces y discursos que, sin una jerarquización aparente, conviven construyendo un espacio ambiguo, que llama a la reflexión en torno a la(s) problemática(s) que se estaría planteando en las obras. De esta forma, tanto el sistema interno como el sistema externo de comunicación se presentarían poliperspectivamente (68).

Así, en *Ojos de tinta*, podemos establecer que el sistema de comunicación interno se presenta poliperspectivamente, en la medida en que nos encontramos con dos perspectivas en torno al problema ‘realidad-ficción’. Estas corresponden a las dos figuras centrales que aparecen dentro de la obra, y se verían caracterizadas discursivamente en el intercambio/enfrentamiento dialógico entre ellas, como también en los relatos que configuran el conflicto dramático. Por un lado, Matilde representaría la creencia de que la ‘realidad’ es un fenómeno unívoco y transversal, en la medida en que se muestra convencida de querer ‘conocer’ lo que está sucediendo simultáneamente a su propia experiencia, aún sin ser capaz de ‘verlo’ con sus propios ojos al estar ciega. Así, pide a su hermana Nina que le entregue tal conocimiento a través de sus relatos, ya que cada uno de ellos sumado a lo que puede escuchar por sí misma, puede construir el mundo exterior que desea experimentar: un mundo ‘verdadero’:

Matilde: ¡Basta! ¡Terminala! Los recuerdos, buenos o malos, ¿qué importan? ¡Sólo hablan de lo que está muerto! Háblame de lo que está vivo, ahí, fuera, bien real. La calle, los chicos, los obreros en la construcción, la gente en los bares, las hojas de

los árboles... ¡No debería costarte tanto! Suficiente con abrir los ojos para ver, con salir para tocar, con tocar para creer. ¡Cómo podés ser tan cobarde! (Namiand 156).

Nina, por otro lado, aún sin declarar explícitamente que la realidad es múltiple, construye su perspectiva en torno al conflicto desde su rol como ‘narradora’ – más adelante se profundizará en ello –, y persona que, contrario a su hermana, tiene la posibilidad de experimentar en su propia piel el mundo externo, de entrever la realidad a partir de una mirada subjetiva y que es propia. Mientras Matilde añora la experiencia del presente concreto y material, negando tanto el pasado como el futuro, Nina se posiciona en el espacio del ensueño y del pensamiento, la reflexión con respecto a sus propias inseguridades. De manera que ambas se enfrentan inevitablemente por la construcción psicológica e ideológica que tienen, posicionándose instantáneamente como opuestos:

Nina: Decí lo que quieras, mis sueños me pertenecen. ¡Eso, al menos, es mío! /

Matilde: Conozco tus sueños, tus pesadillas, no me ahorraste nada... Me pregunto cómo se puede hablar tanto de uno mismo sin sentir asco (159)

En torno a lo anterior, con respecto al sistema de comunicación externo, aun cuando la obra pareciera no tener una intencionalidad ‘única’ que esté explicitada como tal en el texto, sí podríamos considerar que se plantearía monoperspectivamente, puesto que la forma en que se construyen ambos discursos, nos llevan hacia el final donde, luego de conocer el ‘engaño’ en torno a los relatos, se abre la posibilidad de que estos fueran ‘realidad’ porque se cumplirían dentro de un futuro cercano y en cualquier lugar del mundo, como si Nina tuviera poderes adivinatorios. Tales presupuestos desestabilizan la concepción de lo ‘real’ como una experiencia unívoca y total, ya que apela a la mirada personal que Nina tiene sobre el mundo exterior, actuando como puerta entre ambos mundos representados en la obra (externo e interno). Es a través de sus historias que somos capaces de comprender que eran una realidad no realizada aún, y es ese mismo descubrimiento lo que motiva a Matilde a salir de la casa, quebrando por fin el *status quo* de sí misma y el encierro posiblemente autoimpuesto (Namiand 181).

Sumado a ello, está el hecho de que la perspectiva sobre la realidad es presentada como ficción, creadas por Nina por no ‘ver’ nada para contar a su hermana. Así, si lo real y ficcional forman parte de la misma experiencia con respecto al mundo, no habría límites

para concebir la experiencia y la vida, solo acumulaciones variadas, donde la posibilidad se presenta como una ilusión de realidad. Sobre esto, consideraré que la obra cuenta con una *Closed perspective structure*, en la medida en que los lectores/espectadores tienen acceso a las dos grandes perspectivas en torno al conflicto –y una tercera que prontamente será mencionada–, y deben, siguiendo las pistas textuales para llegar a una conclusión, reconocer la intencionalidad implícita en el texto: esta sería la desestabilización de la realidad y la admisión de los relatos como forma ficcional posible (179).

En relación con lo mencionado anteriormente, es importante recalcar la importancia que tienen los personajes a la hora de dar cuenta de sus perspectivas individuales, ya que es gracias y a partir de ellos que podemos evidenciar la unidad de sentido que gira alrededor de la obra. Cada figura aporta en la construcción de una perspectiva según las características que le configuran como tal y las funciones que cumple en torno al conflicto y problema que plantea la obra en cuestión.

❖ Capítulo II: *Ojos de Tinta*, una realidad de palabras

Figuras dramáticas: roles, funciones y discurso

Sobre lo anterior, se puede comprender que los personajes o figuras dramáticas se definirían por el hecho de que transmiten un ‘discurso’ o idea, presentada como una perspectiva sobre los acontecimientos o problema(s) contenidos en una obra. Por lo mismo, se caracterizan por ser abstracciones comunicadoras producto de la ficción dramática, y estarían sujetas a la realización y desarrollo de la acción. Dentro de este contexto, Juan Villegas en su texto *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, plantea la idea de que todo personaje, ya sea protagonista o personaje secundario, está interrelacionado con el mundo dramático en un ‘irse haciendo’. Esto se vería en la representación de una de sus dimensiones, en la medida en que entrega información o es reflejo de su propio contexto (88). Por ello, deben entenderse como ‘representaciones’ constantemente reveladas como tal por su función “ideológica”: siempre transformándose junto con el momento/contexto de su producción (93).

De esta forma, la concepción y definición de cada una de las figuras presentes en los textos dramáticos está sujeta al ‘rol’ o función que cumplirían dentro de la acción dramática, en relación con un ‘discurso’ que le configura. Por lo mismo, podrían entenderse como materialización de un presupuesto, un signo, que en su significación forma parte y es producto tanto del contexto dramático/ficcional, como del contexto histórico de su producción: “Todo texto dramático es una respuesta, es una toma de partido, del creador con respecto a una circunstancia histórica particular” (94)

Además, Villegas establece que parte importante del análisis de los personajes son los medios en los que se revela su modo de ser, a partir de técnicas de caracterización. Dentro de los estudios más ‘clásicos’, estas refieren a la capacidad del personaje al cambio (características estáticas o dinámicas), o de caracterización plana (‘en bloques’) o relieve (95). No obstante, estas se agotarían muy rápidamente al ser incapaces de dar cuenta de todos los ángulos que conformarían una identidad ficcional/dramática. De esta manera, entrega cuatro formas de caracterización que ayudarían a flexibilizar su análisis. Estas son: la caracterización ‘nominativa’, en la medida en que el nombre que porta cada figura ayuda

a la configuración de una identidad estable; la caracterización física, que determinaría una explicación de sus actos frente a las situaciones presentadas; la caracterización por medio de las ‘acciones’, que muchas veces muestra contradicción entre lo dicho y hecho, y por tanto, la revelación de una identidad ‘ambigua’; y por último, la caracterización a partir del ‘marco escénico’ de la obra, que revelaría ciertos aspectos de los personajes en un ejercicio simbólico (94-96).

Sobre este particular, se explica que todos los rasgos que conforman a los personajes están ligados a una funcionalidad dramática. Así lo expone Villegas en el siguiente fragmento, evidenciando la correlación de estos con respecto a la acción y situación dramática, lugar en el cual se construyen a partir de la enunciación de un discurso y el momento en el que estos aparecen dentro de la obra (99):

la caracterización, por una parte, es un modo de crear a un individuo válido como ser humano y como portador de mundo, pero al mismo tiempo al incorporarse al drama pasa a formar parte de una unidad en la cual se le asigna una función en el panorama del mundo y en el progreso de su desarrollo (98).

Considerando lo anterior, entenderemos discurso desde lo explicado por Pavis, quien lo distinguiría del ‘relato’ en tanto se manifiesta en una situación comunicativa, suponiendo la presencia de un locutor y un oyente para el intercambio oral (136). Así, todo lo contenido en este se vería determinado por quien lo enuncia, revelando una subjetividad que se encarga de configurar el discurso según sus motivaciones. Sobre este particular Genette, en su texto “Fronteras del relato”, plantearía que la subjetividad revelada en los discursos es de orden puramente lingüístico, por la utilización de un lenguaje en relación con un ‘yo’ en la apelación a otro/a, y que por ello se podría considerar la forma ‘natural’ del lenguaje al ser capaz de sostener a todas las demás (205):

es “subjetivo” el discurso donde se indica, explícitamente o no, la presencia de (o la referencia a) un yo, pero este yo no se define sino como la persona que pronuncia este discurso, así como el presente, que es el tiempo por excelencia del modo discursivo... (203).

Por ello, con respecto a lo planteado por Pavis, dentro del contexto dramático/teatral, el discurso se encargaría de singularizar el lenguaje verbal y el lenguaje no verbal, con el fin

de establecer sus relaciones en torno a la acción dramática (136). Por lo mismo, habría una distinción entre el *discurso didascálico* y el *discurso de los personajes*, en la medida en que, como bien se planteó en el apartado anterior, permiten la coexistencia de las distintas perspectivas que ayudan a la configuración de una unidad de sentido. De esta forma, los personajes como sujetos enunciantes se configuran en tanto enuncian su discurso, permitiendo no solo el intercambio dialógico entre ellos con sus posturas ‘individuales’, sino que además, entregan un segundo nivel discursivo llamado por Pavis *discurso generalizador del autor* (137).

Así, en *Ojos de tinta*, nos encontramos con tres figuras dramáticas (Matilde, Nina y Muchacho), que se construyen en torno a diferentes funciones discursivas, designadas a partir de las perspectivas que giran en torno a la problemática realidad/ficción planteada por la obra, y en las relaciones que comparten. La primera de ellas se vería representada en Matilde, quien organiza su discurso a partir de la ceguera que la incapacita y mantiene aislada del mundo, a la espera de que Nina le cuente sobre los hechos del exterior. Por ello, desde un inicio se presenta como un personaje de pensamiento obtuso y obsesivo (inmortalizado en las grabaciones que hace de los relatos), llena de resentimientos y molestia canalizada hacia la figura de Nina y su pasado compartido pero evitado – sobre ello se profundizará más adelante –:

Nina: Siempre tenés que tener la última palabra. /Matilde: La última. Sí, ¡me encanta esa expresión! /Nina: Nunca me vas a dejar en paz. / Matilde: Nunca. Eso no existe. Después, puede ser. Se dice que, después, es la paz absoluta, pero nadie sabe absolutamente nada (148).

De esta forma, la necesidad de conocer el exterior, aun cuando pareciera ser que su ceguera es consecuencia de un ‘accidente’ infantil (158), se vuelve obsesiva, al punto de transformarse en el único motivo por el cual desea que su hermana esté allí, para ser sus ojos y contarle lo que ella no puede experimentar por sí misma. Este motivo está presente en la mayoría de sus diálogos, reiterando la importancia que tiene para ella conocer la realidad que sucede simultáneamente a la suya en una caracterización universal y transversal: como si la experiencia y mirada subjetiva de Nina pudiera ser transferible a la suya propia y se percibiera de igual forma: “Nina: ¡Es absurdo! Las cosas no necesitan ser

vistas o contadas para existir. / Matilde: Yo sí lo necesito. ¡Sólo algunas palabras! No te hagas la burra” (156).

Así, la perspectiva de Matilde se estructuraría en base a los conocimientos o conjunto de ‘verdades’ que estos relatos le entregan, permitiéndole la construcción de un mundo externo ‘no experimentado’ a través de las palabras compartidas. Contrario al ejemplo de Ortega y Gasset explicado anteriormente, Matilde no puede observar el paisaje desde una perspectiva propia, por lo que no busca ‘subjetividad’ en los relatos de Nina, sino que quiere escuchar hechos y acciones, movimientos de un mundo perdido pero existente y que es incapaz de conocer:

Nina: ¡Los días más hermosos! / Matilde: El mundo no está hecho de nostalgia.
/Nina: Tengo nostalgia de tus ojos. / Matilde: ¡Linda fórmula! ¡Hermosos sentimientos! ¡Pérdida de tiempo! Me vas a decir, de una vez por todas, qué hacen los chicos. Vamos, ¡Un poco de nervio! (152).

Por lo mismo, temas que giren alrededor de la interioridad del individuo, como lo son el ensueño y el recuerdo, son evitados por Matilde en la medida en que no generan ningún tipo de conocimiento nuevo. Encerrada en sí misma y sus pensamientos, en la oscuridad de sus ojos, el único lugar al que puede acceder sin la necesidad de otros/as es a su propia experiencia dentro del mundo, y esta se manifiesta en su pasado y los muchos sueños ‘rotos’ que probablemente alberga luego de la pérdida de su visión. Considera egoísta que Nina se permita soñar y centrarse en sus propias emociones, porque es lo único a lo que ella puede acceder, pensamientos inconexos y solitarios, estancados en su cuerpo y memoria. Entonces anularía esa parte de sí misma en pos de un intento de salir, y ver lo que todos/as pueden ver: un mundo en movimiento, totalizante y de alguna forma, objetivo y fuera de sí:

Matilde: (*Bruscamente*) No me alivia nada. Me vuelve loca. Tantas cosas están pasando mientras hablás inútilmente. Siempre con ese mismo cuento que tenés metido en la cabeza, esa cantinela insoportable. No es suficiente que mis ojos ya estén sumidos en su propia oscuridad, querés absorberme entera y sumergirme en la tuya, hacerme revolcar en el mismo barro... (155)

En consecuencia, al descubrir que los relatos sobre el exterior eran un engaño, el sistema de creencias que Matilde había construido se desarma. La destrucción de la realidad que se

suponía verdadera desencadena en ella una desestabilización de su discurso y de sí, porque aún si era ciega y se veía atrapada en su cuerpo, tenía una conexión con la realidad ajena, y eso, de alguna forma, la hacía sentir parte a pesar de no serlo. Los ojos que tanto añoraba tener se convirtieron en palabras vacías y falsas, una ilusión que solo servía para engañarla:

Nina: (*Incómoda.*) ¡Sí, Matilde! / Matilde: ¡Sí, Matilde! ¡Sigamos, entonces! Cuando la nieve se haya fundido, todo reaparecerá, ¿no es cierto? Volverá a convertirse en todo lo que...viste o...dijiste...Todo se te impondrá nuevamente y tendrás que volver a mirarlo o bajar los ojos... ¿Qué vas a hacer, entonces? (177)

Por el contrario, Nina configura su discurso a partir de una perspectiva creativa y soñadora, tal y como se muestra su personaje. Al estar en constante movimiento (de las hermanas es la única que entra y sale del espacio que comparten), puede ingresar información nueva sobre el mundo externo que parece contenerlas, que se muestra desconocido tanto para Matilde como para los lectores/espectadores. De esta manera, su perspectiva subjetiva de la realidad circundante se vuelve fundamental, ya que es la única entrada al mundo dramático no representado, transformando a los relatos en una ‘ventana’ necesaria para su construcción:

Nina: ¡Nada! No pasa nada. Están sentados y esperan que alguien quiera contarles una historia. ¡Ahora y siempre! Así fue ayer y será así mañana. Es así desde la noche de los tiempos. Siempre necesitan historias y gente para contárselas. Pero yo...estoy cansada...desde lo más profundo...cansada... (149)

Su rol se desenvuelve en relación con los relatos, en tanto ‘narradora’ y ‘fabuladora’ de historias que en un primer momento serían presentadas como ‘hechos’ que suceden en el exterior. A partir del estímulo auditivo que Matilde capta del espacio tras la ventana, Nina debe configurar historias que sean verosímiles con estos, en la medida en que efectivamente puedan formar parte del mundo exterior. Esto se suma a su propia experiencia como persona que ‘vive’ la realidad, en tanto se sitúa desde un lugar a observarla, aprendiendo sobre ella casi por sentado y sin ningún esfuerzo. Tal libertad le permite situarse con mayor facilidad en planos distintos a los de Matilde, ya que mientras ella está atrapada en su propia interioridad por obligación, Nina la buscaría como una forma de liberación y aislamiento de la realidad que la contiene:

Nina: El olor de la sangre y el crimen, eso es todo lo que te interesa. De un lugar a otro, de un día al otro, siempre es igual. Lo único que cambia es la danza. / Matilde: La danza es lo que quiero. / Nina: Yo también, Matilde, quiero la danza. La quiero desde el fondo de mí. Para mí. Para mí sola. (150)

Para Nina, quien experimenta diariamente la realidad que tanto desea Matilde, esta se vuelve parte de un paisaje ya asumido. No supone un aprendizaje nuevo porque es siempre lo mismo, un vaivén entre lo que se hace y lo que no, y el ruido de fondo que es la realidad. Tal motivo es parte sustancial de sus diálogos, especialmente cuando Matilde la presiona para que le cuente sobre los hechos tras la ventana, obligada a hacerlo por el pasado que comparten, y que es revelado parcialmente por ella cuando parece quebrarse frente a la hostilidad de su hermana. Por lo mismo, todo lo que corresponda a la interioridad, al recuerdo y el futuro (materializado en los sueños), es apreciado por Nina en la medida en que le permiten conectarse con otro tipo de saberes, lejanos a su propia existencia material en el mundo, ruidoso y violento, para encontrar tranquilidad en sus pensamientos:

Nina: A...a veces... tengo ganas... me gustaría reencontrarme con el silencio, los paisajes lisos que nadie atraviesa. Sólo un poco de viento en las dunas y... esa gran soledad... por fin. Creo que será lindo cuando llegue... (159)

Tales presupuestos se ven reflejados en sus ‘relatos’ en tanto que, como ficciones sobre el mundo y posibilidades de ocurrencia, permiten la indagación a través de la imaginación. Con la revelación del ‘engaño’, cada historia acumulada como conocimiento de realidad, se revela como creación y Nina se sitúa sobre ellas como la subjetividad responsable de su existencia. La capacidad fabuladora que presenta entonces, se relaciona justamente con su ensoñación y la necesidad que tiene de abstraerse del mundo, de transportar(se) para evitar lo real. Así, configura distintas realidades dentro de sus ficciones, buscando la verosimilitud que Matilde espera en tanto cuentan con los requerimientos temáticos básicos y ‘forma’ de entrega, dejando su imaginación volar sin ser juzgada fuertemente por ello:

Nina: ¡Esperá! Eso no es todo. “Rebeca” pintado de rojo desaparece en una nube de polvo; “Me ahogo”, también. Detrás, máquinas enormes avanzan lentamente y empujan los escombros de la pared hacia el centro del patio, donde los chicos se han agrupado... Los niños usan tapas de tachos de basura como escudo y arrojan

neumáticos incendiados delante de las máquinas para cortarles el paso. Promete ser una batalla feroz. ¡Espero que lo disfrutes! ¡Ahí están armando las barricadas! (161)

Por lo mismo, en variadas ocasiones hace mención del pasado en tanto espacio idílico al que le gustaría regresar, una infancia que recuerda con ahínco aun si no parece haber sido la mejor época de su vida. Esto justamente porque no es su realidad presente. Para acceder a ella solo debe estar en contacto consigo misma y sus recuerdos, que tienen un peso emocional importante en la construcción de sí como sujeto y que le permiten imaginar(se) distinta: de pensarse como una niña:

Nina: ¡No quiero hablar más! ¡Déjame ir! (*Una pelota irrumpe en el lugar en el que se encuentran, acompañada por un estruendo de vidrios rotos. Nina se precipita contra Matilde y se abraza fuerte contra ella, gritando.*) ¡La bola! La bola de fuego... ¡Matilde! ¡Tengo miedo! ¡Abrazame, por favor, abrazame fuerte! (159)

De esta forma, y considerando lo previamente expuesto, la aparición de ‘Muchacho’ cumpliría con la función de desestabilizar la dinámica construida entre las hermanas que dan cuenta del conflicto y generar el contrapunto necesario para desencadenar el final. Como tercero en discordia, personaje genérico y ambiguo, desenmascara el engaño en torno a los relatos de Nina, y es quien luego regresa con Matilde para comentarle que estos trataban sobre el futuro, visiones de un porvenir que se suponía desconocido (179). Al ser alguien que forma parte del mundo dramático externo, se encuentra ajeno al juego ‘ilusorio’ que rodea a las hermanas, lejos de las tensiones que comparten:

Muchacho: Sólo digo que, desde aquí, es imposible...No pudo haber visto eso que dice... ni ninguna otra cosa.../ Matilde: Y la barricada, las piedras, el chico lastimado en el rostro, el otro, muerto.../ Muchacho: Pero, ¿de qué está hablando? (175).

Asimismo, es él quien motiva a Matilde a salir de su estado de estancamiento. No solo de la prisión física en la que se encuentra, aislada y desconectada de un mundo en movimiento, sino que de sus emociones y pensamientos, para completar su búsqueda: Muchacho: Listo. Vamos. No hay que perderse el comienzo. / Matilde: ...ni el final. Tampoco hay que perderse el final (*Se ríe.*) (181)

En relación con esto, es fundamental comprender que las tensiones de la obra en torno a las perspectivas sobre el conflicto, se ven potenciadas por la construcción del espacio dramático adentro/afuera, a partir del intercambio dialógico entre los personajes, y los relatos entregados por Nina. Por ello, es necesario establecer cómo se revela cada espacio y las relaciones establecidas con el problema dramático, a raíz de los personajes y sus diálogos.

Espacio dramático: el diálogo y lo ‘no dicho’

Dentro del contexto teatral, el espacio es uno de los elementos fundamentales para el desarrollo de la obra dramática, en tanto se manifiesta como contenedor de la acción y representación de un mundo ficcional e ilusorio. Así, habría dos grandes formas de abordar el espacio, ya sea parte de la ficción dramática, o bien de la puesta en escena –discurso didascálico–, que en consonancia con la acción, permiten la construcción de una unidad de sentido. Para efectos de nuestro análisis, nos centraremos en el espacio dramático y su construcción a través de los diálogos y tensiones presentadas por los personajes, en la medida en que revelan elementos importantes para dar cuenta del problema a analizar.

De esta forma, según lo expuesto por Pavis, entenderemos espacio dramático como una construcción ‘imaginaria’ realizada por el lector/espectador sobre el ‘espacio’ en el que se desarrolla la acción. Tal lugar, aunque no manifestado materialmente, se verá visualizado a partir de la relación que las figuras dramáticas tengan con este, fijando el marco de evolución de la obra (170). Sobre este particular, se explica que se formaría una ‘imagen’ de la estructura dramática en tanto representación del universo de la obra, formado justamente por la participación de los diferentes elementos constitutivos del drama, de manera que se manifestará de distintas formas para cada lector/espectador: es una imagen subjetiva sobre el mundo representado, y permite las diferentes interpretaciones posibles que pueda contener (170).

Lo anterior se debe a que, aún si puede abordarse desde distintas perspectivas, el espacio de la ficción depende también de las didascalias contenidas en el texto dramático y enunciadas por el/la autor/a. Así, se caracterizaría por ser un espacio construido y modelado, en tanto que la presencia de quien observa/lee es importante para su

manifestación, según las pistas que se pueden ir encontrando dentro del mismo texto, como las acciones, actitudes y objetos presentes en el mundo de la ficción (170).

Dentro de este contexto, el intercambio dialógico entre los personajes es fundamental para evidenciar el conflicto y las tensiones que lo rodean, en relación con el mundo ficcional representado, ya que a partir de lo dicho/hecho por ellos es que se construye. Sobre este particular, Anne Ubersfeld en su texto *El diálogo teatral*, explica que el diálogo al ser una representación de un ‘intercambio’ comunicativo, no solo busca ilusionar el espectro conversacional que contiene, sino que además motiva un efecto, una acción que modifica el espacio dramático/teatral en relación con el conflicto (10). Por ello, los distintos ‘modos’ de intercambio que pueden presentarse dentro de las obras dramáticas, se caracterizan por hablar desde un presente dramático, que desencadena el conflicto y las tensiones que lo rodean.

Así, plantea que existirían formas de intercambio en las que el diálogo teatral se manifiesta según el tipo de situación dramática contenida en la obra. Estas son: monólogos, diálogos a dos voces o diálogos de voces plurales, y pueden convivir unas con otras dentro de un mismo texto, en tanto motiven una acción hablada, ya que cuentan con distintas funciones y características. Dentro de lo que serían los diálogos a dos voces, destacan entre ellos el falso diálogo, el dúo amoroso, los enfrentamientos afectivos o agresivos, el paralelo, entre otros, donde la presencia de dos figuras dramáticas impulsa el intercambio dialógico, y permite el desarrollo del conflicto en la exposición de posturas en torno a este, ya sea por oposición o similitudes.

En *Ojos de tinta*, podemos identificar que el diálogo que intercambian Nina y Matilde estaría dentro del marco de un ‘enfrentamiento agresivo’, puesto que habría un intento de sobreponerse a la otra en una situación de oposición frente a intereses compartidos, de acuerdo a lo planteado por Ubersfeld (31). Matilde, como bien se mencionó en el apartado anterior, busca con necesidad los relatos de Nina sobre el exterior, por lo que cada vez que se encuentra con una negativa de su parte, comienza a discutir con ella, tratándola de manera hostil y construyendo un intercambio lleno de tensiones sin resolver. Por otro lado, Nina responde con la misma actitud, siempre a la defensiva porque sabe que la tratará mal, o será contradicha en sus pensamientos:

Nina: Te conozco. ¡Estás esperando que baje la guardia para golpear! / Matilde: ¡Qué confianza me tenés! / Nina: Aparentemente, la confianza era opcional en el contrato entre nosotras... / Matilde: El amor también, por lo que parece (160).

Tal situación se ve motivada por la didascalia inicial, puesto que determina el tipo de espacio en el que ambas hermanas conviven y la forma en que se relacionarán a lo largo de toda la obra. Entonces, según lo expresado, su dinámica se construiría en torno a la idea de un 'ring' de boxeo, y cada diálogo que sea enunciado por ellas, respondería a un golpe dado, siempre a la espera del ataque y la violencia que la otra pueda ejercer para su enfrentamiento:

Las dos mujeres ocupan este espacio como si fuera un ring, una arena que sólo habitan sus cuerpos y voces. Para Matilde, la ciega, el lugar está suficientemente señalizado, tan familiar para que se desplace y tome los objetos casi normalmente a pesar de su ceguera. Nina siempre está de paso, jamás se quita el abrigo y deja la puerta entreabierta como para partir tan rápidamente como pueda (147).

Se establece además que el espacio dramático pertenece a Matilde, en tanto que es su casa, todo organizado de manera que sea más cómodo para ella el movimiento que pueda llegar a tener, y sea un recorrido fácil de realizar. Nina, por el contrario, es quien entra y sale sin ningún tipo de dificultad, a la espera de que Matilde ya no quiera seguir escuchando y pueda marcharse lo más pronto posible para seguir su camino. Esto se evidencia en la forma en que ambas se comportan dialógicamente, ya que Matilde parece tener el control de la situación, al obtener siempre las historias que desea escuchar, mientras que Nina cede ante la insistencia contraria, aún si han discutido o no:

Matilde: Eso no es el horror. / Nina: ¡Con vos, nunca es suficiente! / Matilde: O siempre demasiado, si la pregunta no es cuánto ni... por qué. / Nina: Porque los chicos son crueles. / Matilde: Y de noche, todos los gatos son pardos. Seguí. / Nina: Cada banda vacía el contenido de su mitad... (152).

El hecho de que el espacio sea de Matilde, le permite actuar como ella disponga sin sentir culpabilidad por sus acciones. No hay nadie más allí a quien rendirle cuentas de lo que hace o dice, a la espera de conocer el mundo exterior. Sumado a ello, está el hecho de que este espacio actúa como receptáculo de las experiencias transmitidas a través de los

relatos en tanto guarda allí todas las grabaciones de las historias de Nina, ordenadas según año y tiempo, revelando lo mucho que llevan haciendo lo mismo:

Lo que también cuenta son las decenas de casetes, ordenados, apilados, inventariados durante días, meses, años, que constituyen para Matilde una especie de memoria auditiva del mundo del otro lado de la ventana, un mundo del que sólo tiene indicios y pruebas a través de las narraciones de Nina (147).

Nina, como narradora, debe mantener contacto directo con el exterior, ya que es a partir de su experiencia y perspectiva que Matilde puede ‘ver’ lo que sucede. Por lo mismo, y en relación con su personaje, intentará responder al trato que su hermana tiene con ella, trayendo el pasado al presente, y utilizando sus relatos para generar estados de malestar o ansiedad en Matilde, casi como una venganza por el mal trato constante:

Matilde: (*Abatida.*) ¡No! / Nina: Aspiraron el barro a su alrededor y consiguieron liberarla. Pero cuando alzaron su cuerpo, sus ojos quedaron en blanco y su cabeza se desplomó en manos de la enfermera.../ Matilde: ¡Yo hubiera podido salvarla, yo hubiera podido!... Quiero que desaparezcas. ¿Me escuchás? ¡Andate! / Nina: (*Le da el bastón a Matilde.*) Tomá, hermanita, te va a hacer falta...No queda más que una tierra estéril, desierta y silenciosa que ya nadie atravesará. Dicen que van a construir una gran plaza de estacionamiento. / (*Nina ríe y luego sale. Matilde llora. Apagón*) (172)

Dentro de este contexto, a la vez que el diálogo revela en el intercambio presente el conflicto principal de la obra por las posiciones de poder enfrentadas, el pasado se encuentra tras un velo, evitado constantemente o anulado como experiencia por parte de Matilde. Escondido tras la palabra y lo sobreentendido, Ubersfeld plantea que lo ‘no dicho’ es un decir implícito que se encuentra atado a las condiciones de enunciación, y se revela en tanto diálogo que comunica una información como un *presupuesto* en torno a las condiciones y las relaciones de fuerza establecidas dentro de la obra.

Sobre esto, el presupuesto puede entenderse como toda información que, aun sin ser planteada abiertamente “(i.e. sin constituir en principio el verdadero objeto del mensaje a transmitir), se dejan llevar... por la formulación del enunciado en el que se encuentran intrínsecamente inscriptas” (75), dentro del intercambio lingüístico. En consecuencia,

habría un ejercicio de relación entre lo dicho y su implicancia en el contexto de enunciación, de manera que, alrededor de estos pueden orbitar diferentes *sobreentendidos*, no necesariamente conocidos o expresados anteriormente, una información entregada indirectamente (77).

Ubersfeld ejemplifica esto con la oración “Mi hermano no fuma más”, donde identifica la presencia de dos presupuestos, 1) la existencia de un hermano; 2) anteriormente fumaba. Tal información nos motiva a pensar en las ‘razones’ por las cuales ya no fuma, que serían los sobreentendidos posibles que orbitan a su alrededor, una batería potencialmente infinita dependiendo de lo dicho (78).

En relación con ello, como se mencionó previamente, en la obra podemos ver que el ‘pasado’ de ambas hermanas es un tema evitado constantemente por parte de Matilde, y se ve revelado parcialmente a través de los diálogos, sin continuidad, y en situaciones donde se muestran más molestas y enfrentadas entre sí. De esta forma, las tensiones que se muestran por la oposición constante que mantienen, se podrían rastrear hasta su infancia y las razones por las cuales Matilde ha quedado ciega. Estas se omiten constantemente, y se ven veladas por el mismo enunciado dramático al presentarse como ataque personal hacia la otra, o como los miedos infantiles que Nina aún tiene:

Nina: La bola... va a volver y... atravesar... y nos va a dar vuelta como con mamá, ¿eh, Matilde? Te acordás, con mamá, la bola de fuego... / Matilde: Ya estamos en la sección “Recuerdos de infancia”. Quisiera la bola de fuego, por favor. Me la puede envolver, es para mi hermanita que se quiere hacer un collar (151).

El hecho de que este pasado compartido se encuentre escondido y sea un antecedente del por qué las hermanas se comportan así la una con la otra, permite la construcción del espacio dramático en relación con el conflicto no resuelto que las envuelve. Como la dinámica de la obra está basada en el enfrentamiento de dos fuerzas opuestas, tanto lo dicho como lo ‘evitado’ u omitido permiten establecer una distinción entre el comportamiento del *adentro* y del *afuera*, en tanto que pertenecen a Matilde y Nina, respectivamente. Tal fundamento se evidencia desde el comienzo de la obra, al señalar que Nina ‘siempre está de paso’, contrario a su hermana que se encuentra allí dentro, encerrada entre cuatro paredes (147).

Así, por un lado, el *adentro* se construye desde la opacidad y el estancamiento. Matilde intenta vivir un ‘presente’ ajeno a su experiencia personal para evitar encontrarse con sus pensamientos y recuerdos que siempre están acompañándola. El trauma que le ha dejado la pérdida de visión forma parte de su niñez suprimida, y que no puede evocar con felicidad. Nina representa también parte de ese momento infantil, por lo que es de esperar que reaccione con rechazo y hostilidad hacia su persona, más aún si parece buscar sus recuerdos y anhelos para ser feliz. Por lo mismo, cada mención al pasado causa molestia en Matilde, incluso cuando es ella quien lo comenta o hace relación a él:

Matilde: Está bien, Nina, está bien. Papá estaría orgulloso de su Nina. Siempre decía que vos eras la más valiente y la más inteligente. / Nina: ¡Mentís! ¡Jamás escuché decir algo semejante! / Matilde: (*Molesta.*) ¡Yo sí! ¡Andá! Con la bandera blanca no tenés nada que temer, no corrés ningún riesgo (163).

De esta forma, como los recuerdos son parte de una experiencia ya vivida, se muestran estancos y sin la posibilidad de cambio. Para Matilde, los recuerdos de su pasado, infancia que se muestra fragmentada y tensionada, no suponen un escape fácil de la realidad al atrapada entre las paredes de lo que sería su hogar junto a sus pensamientos y emociones, aislada del mundo exterior sin tener la posibilidad de distraerse o pensar en otras cosas que no sean sus propias emociones. Por lo mismo, los relatos que Nina le cuenta se vuelven el escape perfecto del estancamiento gris en el que se encuentra, como si su interioridad pudiera ser anulada por unos momentos al pensar y ‘visualizar’ lo que sucede en el exterior, de sentir algo más que rabia por las condiciones en las que vive:

Matilde: Sos innoble. Me tirás la sangre y los muertos a la cara. Siempre la gran misa de la fatalidad. Ahora te volvés a tu casa, te das una ducha y se acabó. Me das asco. /Nina: Creía que detestabas los buenos sentimientos. /Matilde: ¡Pero no te das cuenta de que los van a matar a todos! ¡Andá! ¡Deciles a esas pobres criaturas que se refugien aquí, escondelos en la baulera! (163)

Así, mientras las diferencias crecen entre ellas, el *adentro* se configura como un lugar/momento detenido y conflictivo, puesto que el presente se ve tensionado por un pasado cargado con resentimientos y por el *afuera* móvil que lo contrasta. Por lo mismo, Matilde busca las experiencias del presente ‘que estaría sucediendo’ simultáneamente a su

existencia, ya que en la búsqueda de control, es lo único que puede dar por hecho como realidad sucedida. El pasado traumático es lo que ha determinado su forma de vida presente, por tanto, aun cuando lo niega cada vez que puede, siempre está allí como parte de su experiencia, como un fantasma imposible de dejar ir.

El mismo fenómeno sucede con el ‘futuro’ y los sueños, en tanto que, al encontrarse en un estado de aislamiento casi total por su ceguera, todo lo que ella alguna vez podría haber imaginado ser o querer, se vuelven un sinsentido considerando su condición actual. El *adentro* es la materialización de su interioridad conflictiva, y el único escape que tiene son las historias de Nina, quien debe contarlas por la culpa que parece cargar:

Nina: ¡Cállate! ¡Cállate! ¡Es mentira! / Matilde: Y... mis ojos que se apagan poco a poco durante las semanas que siguen. Y una mañana, la oscuridad total. / Nina: Los médicos fueron terminantes. ¡No hay ninguna relación entre el cachetazo de papá y tu... accidente! ¡Pura coincidencia! / Matilde: Sí... nunca nadie supo... ni sabrá jamás. Lo que yo sé es que, al lado de esa palabra, hay una tercera que conocí muy pronto: “vergüenza”. / Nina: Y una cuarta que, sin duda, harás grabar sobre mi tumba: “culpable”. Es eso, ¿no? ¿Cuánto tiempo más, Matilde? (158)

Por otro lado, el *afuera* se revelaría como un espacio de movimiento y ansia, un presente que libera porque no es suyo, y es dibujado por los relatos o cuentos de Nina, y posteriormente, por la llegada de Muchacho como individuo que representa el exterior. Así, ambas figuras configurarían ese espacio en torno a sus experiencias como parte de su realidad habitual, permitiendo a Matilde conocerlo a través de sus perspectivas individuales. El movimiento y vitalidad que Nina representa en contraposición a su hermana, nutre la construcción narrativa de los relatos sobre el exterior, al presentarlos como creaciones ‘vivas’ sobre distintas realidades y posibilidad de ocurrencia según los estímulos de su propia experiencia:

Matilde: ¡Es imposible! ¡No pueden! / Nina: ¡Es así, hermanita! Ya hay un chico muerto que las mujeres cubren con una lona. Otros heridos son cargados. No hay más que esperar para dar la cifra final de muertos y heridos. / Matilde: ¡Esa contabilidad es morbosa! ¡No es suficiente! / Nina: ¡Sabés muy bien que no se puede hacer otra cosa! (162)

Cada relato supone parte de una gran historia que Nina ha imaginado para entregar a Matilde, y supone una continuidad de hechos que estarían sucediendo al exterior de la ventana. Que entre y salga con total libertad permite también que el afuera se muestre como un espacio lúdico y permeable al cambio, ya que admite el movimiento de los individuos y sus diferentes experiencias y vidas. Así, todo lo que es contado por Nina ayuda a vislumbrar las posibilidades que orbitan sobre el espacio de lo real como lugar de convergencia de distintas realidades y experiencias, ficcionales o no, y de otras personas, es decir, formas de concebir el mundo:

Nina: ¡Te digo que se acabó! Se los llevaron a todos en los camiones: los muertos, los heridos, las madres, las hermanas, los prisioneros. ¡Hop, arriba! Una verdadera *razzia*. Los soldados limpiaban el patio con grandes chorros de agua y también los grafitis de las paredes que quedaban todavía en pie. / Matilde: ¿Había más grafitis? / Nina: ¡Sí, paredes enteras! / Matilde: ¿Los escribió Rebeca? / Nina: Qué se yo. Con el humo, la gente, todo ese desorden... no pude ver (164).

El mismo fenómeno sucede con Muchacho en tanto representante del espacio externo que Matilde quiere conocer. Movimientos y vidas que no son la suya, son reveladas a ella para configurar una unidad de sentido que pueda llamar realidad. Esa posibilidad de ocurrencia, de que el mundo exterior es capaz de soportar una cantidad ilimitada de vidas y experiencias, son lo que permiten que Nina, como narradora, pueda ‘adivinar’ el futuro. El *afuera* es todo lo que no se *ve* en la obra, lugar que se mantiene desconocido y que solo podemos vislumbrar desde la palabra de dos entidades subjetivas y su perspectiva en torno a ello. Contario al adentro, aquí todo es suposición e interpretación: ninguna es más correcta que la otra, todas forman parte de la misma experiencia:

Matilde: ¡Hacé lo que te digo, voy con vos! / Muchacho: ¿Y ella? / Matilde: ¡Dejala! Está soñando. ¿Te gustan los sueños? / Muchacho: Nunca recuerdo lo que sueño. / Matilde: ¡Ella sí! ¡Sueños a menudo atroces, a menudo hermosos! ¡Es mi hermanita! ¡Es tan... especial! Cuando éramos chicas, mi madre decía que ella iba a ser artista (181).

El adentro y el afuera son fundamentales para explicar el funcionamiento del discurso de los personajes en torno a la problemática realidad/ficción. No solo porque el mundo

dramático es producto de las tensiones que rodean el conflicto, sino que además por ser el hilo de sentido necesario para explicar el funcionamiento de los elementos dramáticos, en este caso, las figuras y sus discursos. *Ojos de tinta* muestra esto y más, en la construcción de un mundo a través de palabras. Palabras que se vuelven ojos, ficciones que buscan dar sentido a un mundo que parece no tenerlo.

Mundo de tinta

A partir de lo expuesto previamente, planteamos que la construcción del mundo dramático de *Ojos de tinta* se representa tanto en el intercambio dialógico entre las figuras dramáticas, como en lo que es contado sobre el espacio externo y que existe como una abstracción para los lectores/espectadores. Tal elemento es fundamental para comprender la idea de que la exterioridad tras la ventana, está construida a través de palabras, ya que no hay una ‘contextualización’ explícita sobre el lugar de los hechos que nos informe sobre él, y porque los antecedentes que configuran el conflicto pertenecen a un espacio más bien particular/subjetivo, en tanto considera los problemas existentes entre dos individualidades que comparten un pasado familiar conflictivo. De esta forma, se plantea ambiguamente y con la posibilidad de ‘ser’ cualquier lugar, dependiendo de la ‘universalidad’ de los temas que se presenten y su desarrollo.

No obstante, tal aseveración se vuelve problemática dentro de los parámetros que determina la obra, principalmente porque el conocimiento que se tiene sobre el exterior se ve determinado por los relatos de Nina y la experiencia de Muchacho como agente perteneciente al mundo exterior: subjetividades ficcionales del sistema interno de comunicación y representación dramática. De manera que, aunque haya una indeterminación espacial y contextual con respecto a lo que rodea el conflicto principal, el mundo se forma según perspectivas internas y ficcionales, ancladas a una situación de enunciación específica, y por tanto, reflejo de las funciones que las figuras enunciantes tengan en esta.

Es así como los ‘relatos’ de Nina, que tratan sobre la supuesta realidad exterior, se vuelven fundamentales para comprender la idea de un ‘mundo’ construido por palabras, en tanto es producto de una subjetividad narrativa que dibuja una realidad externa a través de

sus pequeñas ficciones. De esta forma, las historias son presentadas como información sobre los sucesos del exterior que Matilde, al estar ciega, solo puede percibir a través de los sonidos escuchados. Aquí Nina se encargaría de ‘ver’ a través de la ventana y relatar todo lo que se pueda observar:

Matilde: ¡Ahí están! ¡Los escucho! Estoy lista. ¡Vamos Nina, te toca a vos! (*Pone en marcha el grabador y tiende el micrófono hacia Nina, que no dice nada y continúa dando vueltas mientras se tapa las orejas.*) ¡Dale! ¿Qué esperás? ¿Estás soñando? (148).

Es en ese contexto que la figura de la ventana se vuelve relevante y funcional en tanto se configura como entrada hacia la realidad externa –y por tanto, base necesaria para los relatos de Nina–, ya sea porque los sonidos del exterior pasan a través de ella, o porque permitiría ‘observar’ los hechos que estarían sucediendo. Sin embargo, la caracterización entregada en la didascalia inicial, nos indicaría que más allá de ser un objeto que permite ‘ver’, es más bien una “*especie de tímpano por el que vienen, desde un lado, a golpear los ruidos del exterior*” (147), destacando la funcionalidad ‘auditiva’ que esta tiene como receptáculo del mundo externo en relación con la ceguera de Matilde.

En relación con ello, se establecería en un primer momento que Nina, al tener todos sus sentidos funcionales, sería capaz de escuchar y ver a través de la ventana con normalidad el movimiento del mundo que convive con el espacio interno de Matilde, en tanto son presentes simultáneos de diferentes personas y experiencias. Así, utilizaría las palabras como medio para ‘contar’ los hechos que estarían sucediendo fuera, casi como una observadora impersonal y objetiva que entrega una información sobre la realidad:

Nina: Entonces...aplauden y empiezan a pelearse y a gritar otra vez. Las madres esperan a la salida y el portero cierra la puerta de la escuela. Y mañana empieza otra vez. Y será así dentro de diez años, dentro de un siglo, dentro de diez siglos (149).

Ahora bien, con el posterior descubrimiento de que no se puede ver nada a través de la ventana por la existencia de un muro, la idea de que funciona como un ‘tímpano’ se ve reforzada en tanto ambas hermanas tomarían los estímulos auditivos que vienen desde el exterior para dar cuenta de lo que sucede. Nina, contrario a lo que en una primera instancia se piensa, al no poder ‘ver’ lo que sucede fuera de la ventana, construye los relatos según

los sonidos que provengan del exterior. Entonces, aún si se plantean como ficciones por no mostrar lo que ‘verdaderamente’ estaría sucediendo, tienen un correlato con la realidad externa, estableciéndose como historias verosímiles para Matilde quien puede oír los mismos sonidos.

Tales estímulos auditivos del exterior dan cuenta de la presencia de niños y niñas en el patio de una escuela y de una obra en construcción, consignados ya en la didascalia inicial (147), y que, en conjunto con los requerimientos y temas que a Matilde le gusta escuchar en las historias, permiten la construcción de un mundo ‘ficcional’ violento, hostil y conflictivo, donde la juventud es protagonista:

Matilde: ¿Perdonarte qué? Que te pases el tiempo gimoteando en mi falda en lugar de traerme historias de lugares lejanos...de...de esas ciudades donde la gente transpira...sangra, se mata, también danza, día y noche. No, en lugar de eso... /
Nina: El olor de la sangre y el crimen, eso es todo lo que te interesa. De un lugar a otro, de un día al otro, siempre es igual. Lo único que cambia es la danza (150).

Esto se justificaría en la ambigüedad que presenta el estímulo auditivo como medio para la construcción de un hecho/suceso, en tanto permite la flexibilidad y manipulación del espacio externo por las diferentes posibilidades que admite un sonido que no cuenta con un referente específico y determinado. De esta forma, las historias de Nina funcionarían como una ‘suposición’ de lo que estaría sucediendo, casi como cuando uno/a escucha algún sonido de la calle y piensa en lo que podría haberlo causado, pero que se construye como ficción e ilusionan la realidad al momento de ser materializada a través del relato:

Nina: Un poco de nervio y mucha sangre, eso es lo que querés, ¿no es cierto? Servida. Dos bandas rivales, una frente a la otra en medio del patio, con los puños en guardia. Sólo sus puños, nada más. Una vieja historia de territorio que, como ves, se repite desde la noche de los tiempos. /Matilde: ¡Sí...sí! ¡Sí, comentarios! ¡Seguí! /
Nina: En medio de ellos un cadáver...algo así como...un gran lagarto muerto. Uno de ellos se lanza sobre el animalejo. Es la batalla... (152).

Así, según el tipo de sonido que sea perceptible al momento de relatar la historia a Matilde es que Nina podrá imaginar alguna situación donde tales sonidos puedan ajustarse sin problemas a la realidad, siguiendo la misma línea temática para mantener conforme a su

hermana. El primero de ellos, enunciado anteriormente, da cuenta de la presencia de los/as niños/as de la escuela, a los/as que Matilde escucha mientras discute con Nina sobre el pasado infantil (151, 152). Considerando que ambas se encuentran molestas por la postura que la contraria tiene, el relato de ese ‘hecho’ solo busca satisfacer los deseos de Matilde frente a lo pedido, por lo que Nina se encarga de dar detalles escabrosos sobre el asalto al cadáver de lo que parece ser un ‘monstruo’, pensando que es lo que le gustaría escuchar (153).

Con el establecimiento de los/as niños/as como protagonistas de las historias sobre el mundo exterior, los relatos venideros estarán centrados en sus figuras y en lo que hacen estando en el patio de la escuela. Para lograr esto, cuenta con los ruidos provenientes de la obra de construcción, donde el ambiente sonoro que se crea en conjunto, permite a Nina incorporar una situación extrema de violencia social por el ruido estruendoso que generan las máquinas. Para ello, comienza a relatar una serie de acciones realizadas por algunos/as estudiantes que servirían de antecedentes para los relatos posteriores, al entregar una caracterización general de sus motivaciones y deseos dentro de un contexto de desconformidad –y que puede ser reflejo de un malestar personal–:

Nina: No. “¡Me ahogo!” / Matilde: ¡Sí, seguí! ¿Dónde está escrito, lo ves? ¿Quién lo escribió? / Nina: No, digo...Sí. Está escrito...en la pared del patio. / Matilde: ¡¿En la pared?! / Nina: Sí, con pintura roja...En letras mayúsculas inmensas. Enormes. ¡Casi tan grandes como la pared! (156).

Como todo esto se ve determinado por los sonidos que provienen del exterior, el estallido del conflicto principal de las historias de Nina comienza cuando los ruidos de las máquinas de la construcción son demasiado fuertes, y por tanto, cercanos al lugar donde se encuentran (160). Matilde es quien lo nota primero, y pide a su hermana que le cuente lo que está sucediendo, desencadenando una serie de relatos donde se desarrollaría una manifestación por parte de los/as estudiantes frente a la destrucción de su escuela:

Nina: ¡Demasiado tarde! Un muchacho de pie sobre la barricada se toma el rostro ensangrentado con las manos, grita...Una granada... Lo llevan hacia atrás, al puesto de primeros auxilios. Los otros suben en masa a la barricada y llueven piedras y

botellas incendiadas. El grupo armado retrocede por un momento. Sólo por un momento...el tiempo de recargar las armas. ¡Todo está perdido, Matilde! (162).

A partir de aquí, vemos poco a poco cómo el conflicto comienza a profundizarse hasta que llega a su clímax, donde las condiciones de represión en la que se encontrarían los/as niños/as son cada vez peores, haciendo que Matilde se preocupe por el desenlace y el bienestar de los/las afectados/as, al punto de querer salir para participar y ayudarles, a pesar de su ceguera. Tal es el grado de verosimilitud que contienen los relatos de Nina, que logra convencerle de que efectivamente estaría sucediendo, solo porque los sonidos escuchados se ajustan a las situaciones descritas, y comparten una unidad de sentido que los hila los unos con los otros para crear un mundo, cargado de violencia y dolor:

(Una pausa. Se escuchan los ruidos de la obra, como explosiones de dinamita). / Matilde: (Sobresaltada.) ¿Qué es eso? / Nina: ¿No te das cuenta?... Sí. Tiene diecisiete años. Fue ella. / Matilde: ¿Qué hizo? ¡Hablá! / Nina: Lanzada al volante de un coche cargado de explosivos, el acelerador a fondo, se estrelló contra el último camión de soldados. La vi hace un momento en la calle, hablando delante de una cámara. Sus inmensos ojos negros se fijan en mí. Su rostro, todavía aniñado, se pliega sobre la muerte conocida. No tiene miedo. Habla tranquilamente...Dice que es lo que quiere, lo que hay que hacer. Lo hizo. Con el pie a fondo sobre el acelerador. Su cabeza y su cuerpo deshechos al pie de la pared... (166).

Todo esto llega a su desenlace, cuando las hermanas escuchan otro ruido fuerte. Sin tener claridad con respecto a lo que supuestamente habría generado tal sonido –Matilde supone que es una tormenta–, Nina cuenta que ha caído un aluvión de barro sobre la colina y que ha arrastrado a una de las muchachas de la escuela que estaría escribiendo sobre la pared algún grafiti (169). La narradora describe una clase de desastre natural, donde no solo la escuela se vería afectada y destruida, sino que también parte de los alrededores, generando un estado de emergencia en el intento de salvar a la niña atrapada en el barro:

Nina: No es necesario, los grupos de auxilio ya llegaron. Sus piernas están atrapadas en una masa de barro, piedras y ramas. Su cuerpo entero está rodeado de cadáveres de animales. No pueden levantarla. Temen lastimarla aun más. Alguien le da una inyección. Le sostienen la cabeza fuera del agua. La noche va a ser larga, muy larga.

/ Matilde: ¡Llévame! ¡Seguramente hay alguna manera de sacarla! ¡Es una locura!
(169).

En este caso, puede entenderse que la intención tras este relato, es el de generar nerviosismo en Matilde. Nina lo usaría como medio para obtener una pequeña venganza personal, luego de los ataques constantes hacia ella y sus intereses. Por ello, Nina insistiría en la imposibilidad de acción frente a lo sucedido, causando que Matilde se desespere y termine llorando por la insensibilidad de su hermana frente a tan horrible experiencia, luego de que comenzara a hablar sobre el pasado que comparten. Tal discusión, en la que Nina vuelve a hablar del pasado y ciertos hechos que sucedieron en su infancia que marcó su relación, motiva a Nina a concluir el conflicto que estas historias recogían, con la muerte de la muchacha y la destrucción total de la escuela (170-174):

Matilde: Ella debatiéndose en medio del barro y vos.../ Nina: ¡Casi me muerdo! ¡Y vos no hiciste nada! / Matilde: ¡No vi lo que te habías tragado! No tenés derecho...sus fuerzas se acaban.../ Nina: Las mías también (171).

En consecuencia, y considerando lo expuesto previamente, podemos decir que la realidad que contiene el pequeño espacio donde Nina y Matilde existen, se construye como un mundo de tinta. Aunque las ficciones enunciadas y construidas por Nina no fueran la realidad ‘real’ y concreta que Matilde esperaba, tienen un correlato, ya que la narradora utiliza parte de ella –los sonidos del afuera– como medio para dar forma a estos relatos. Así, les otorgaría verosimilitud y unidad de sentido que permitiría su construcción como hechos de la realidad, donde el relato, como arte del contar, permite vislumbrar el mundo a través de las palabras, ficciones que forman parte de ella y crean posibilidades de ocurrencia.

Ahora bien, dentro de este contexto, la presencia de Muchacho se vuelve fundamental para dar cuenta de ello, tanto en su primera como segunda aparición. Al ser una figura que pertenece al espacio exterior referido en los relatos de Nina, es quien puede desenmascarar el engaño de las ficciones y entregar conocimientos ‘materiales’ y concretos al experimentar por sí mismo tal realidad. Así, cuando aparece en escena por primera vez, luego de que la pelota con la que jugaba cayera en casa de Matilde quebrando el vidrio, se dedica a rebatir cada una de las afirmaciones que ella hace sobre los hechos del exterior.

Con su entrada descubrimos el secreto que esconde Nina sobre la ventana, y cada historia recogida –el mundo que Matilde creía conocer– se desarma, dejándole la simple existencia de una escuela sin historias, un mundo completamente vacío:

Matilde: ¡Mentís! ¡Y eso no está bien, m'hijo! ¡Nada bien! / Muchacho: ¡Mire! ¡Yo no estoy loco! Créame si quiere. Desde acá, no se ve más que la pared del patio y, allá, al fondo, el techo de la escuela que es un poco más alto. Abajo, la calle y a la izquierda la empalizada de madera de la obra. Apenas se ve una grúa por encima, nada más. Y ahora, me tengo que ir. Discúlpenos por el vidrio (175).

Con el desengaño, reacciona con violencia (178). Todo lo que Matilde creía real se ve desarticulado, y la oscuridad de sus ojos vuelve a instalarse como impedimento para conocer el exterior, otras personas y la vida que parece añorar. Sin embargo, con la segunda entrada de Muchacho, ya hacia el final de la obra, se resignificaría el sentido de los relatos de Nina, puesto que aún si se suponían falsos por ‘crear’ hechos que no estarían ‘sucediendo’ en el espacio exterior como esperaba Matilde, estos se cumplirían en un futuro inmediato. Aquí se revelarían estas historias como posibles ‘premoniciones’ de la realidad, dejando perplejo a Muchacho al darse cuenta de que todo lo dicho por Matilde en su primer encuentro se cumplió:

Matilde: ¿Adivinar qué? / Muchacho: El estacionamiento...la barricada...los grafitis sobre las paredes... ¿Cómo sabía desde hace dos días lo que acaba de pasar esta noche? / Matilde: Me lo contó mi hermana... ¿Qué pasó? / Muchacho: (*Perturbado.*) Ayer, en la escuela, nos anunciaron que el patio iba a ser demolido para poder construir un estacionamiento en su lugar. Lo ocuparon inmediato... (179).

La nueva información sobre el estatuto de los relatos como posibilidad, genera en Matilde un cambio que la moviliza fuera del espacio interno en el que se encontraba recluida, queriendo experimentar por sí misma la realidad que la espera, pero ya no con ojos de tinta:

Muchacho: ...Es cierto...Hoy es cierto...Pero, el otro día...se lo juro... no había nada...todo estaba tranquilo... sólo al final... Nada más. / Matilde: “Otra vez las

cosas serán así, en otro tiempo, en otro lugar”. / Muchacho: ¿Qué dice? / Matilde: El primer poema. El último, sin duda... (179).

Tal revelación, además de dejarnos con más preguntas y menos respuestas, propondría la reflexión en torno a los conceptos y formas que existirían para abordar el fenómeno de la realidad. El hecho de que estas historias puedan ‘volverse’ parte de ella, aun siendo productos de una entidad creadora, suponen la existencia de una realidad susceptible al cambio y la renovación, que admitiría diferentes lecturas y maneras de percibirla: una realidad que se construye según las experiencias de cada uno/a con todas las posibilidades que se presenten.

Así, el mundo real se revelaría a partir de las muchas perspectivas que se entrecruzan y dan cuenta de él. Las palabras que forman el exterior de *Ojos de tinta* son ficciones sobre una realidad imposible de revelar, creadas para entregar un mundo con sentido para Matilde. Al volverse realidad, la necesidad de un cambio en su vida la motiva a salir hacia al exterior en búsqueda de nuevas experiencias, dejando la reclusión de la oscuridad de sus ojos:

Matilde: Justamente. Escribí. Es un mensaje para ella, cuando se despierte. Escribí: “Dios está muerto. Quedan los hombres y sus mentiras, atroces y magnificas. Tengo nuevos ojos. Encontrame”. / (*El muchacho escribe sólo hasta “atroces”. Luego deja de escribir y la frase queda in terminar. Matilde permanece en silencio.*) (181).

En consecuencia, el ‘mundo de los relatos’ que cruzan la obra se plantearían como producto de una ‘realidad’ que permite miradas distintas y vidas que juegan unas con otras para dar forma a lo conocido. La ficción formaría parte de esto en tanto requiere de la realidad para crearse, y se manifestaría de distintas formas, ya no solo admitiendo una sola lectura sobre el fenómeno de lo real, sino que adscribiendo a todas las miradas que puedan contenerlo.

❖ Conclusiones

“Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad”
(Aristóteles, 1451^a, v. 36-38).

Tal y como señaló Aristóteles en la *Poética*, podemos establecer que la ficción literaria, al ser producto de una subjetividad creadora, se caracterizaría principalmente por contar, mostrar u expresar hechos o pensamientos como invención ilusoria de una realidad. Estas ‘historias’ enunciadas dentro del mundo literario, se construyen desde la experiencia y los conocimientos adquiridos por parte del/la creador/a sobre su propia realidad, en tanto es una entidad que ‘existe’ dentro de ella, y la construye según su propia perspectiva. En relación con esto, parte importante de la investigación realizada, busca comprender las relaciones que se generan entre la realidad y la ficción ya no como pares opuestos, sino como fenómenos y manifestaciones de la experiencia humana, dependientes de una entidad que las percibe y crea.

Como bien sabemos, aunque la realidad dentro de la experiencia se materialice en un contexto, lugar y tiempo que le permite al individuo formarse y aprender a ‘ser’, solo puede ser percibida y compartida con los/as otros/as como una ‘mirada’ particular de ella, una verdad ‘a medias’ de un mundo en el que convergen distintas vidas y personas con sus propias perspectivas. Tratar de vislumbrar ‘lo real’ en su totalidad, con todas sus aristas y formas, se vuelve imposible justamente por el dinamismo que la experiencia humana le entrega, una tarea que nadie podría lograr por las limitaciones que tenemos como seres humanos frente a tan gran fenómeno.

Tal situación se vería evidenciada en el planteamiento de Ortega y Gasset y el ejemplo del paisaje que es observado por dos personas desde distintos lugares. Ninguno de los dos sujetos es capaz de ‘ver’ el paisaje como una totalidad y solo pueden entregar pequeños datos e informaciones de lo que se puede percibir según la posición de observación. Habrá diferencias en sus descripciones, experiencias distintas sobre un espacio común y compartido, pero ambas darían cuenta de la realidad desde las muchas aristas y formas de manifestación que esta tiene.

Esta idea se sustentaría en el ejercicio realizado por Arlette Namiand en *Ojos de tinta*, donde se problematiza el estatuto de lo real como experiencia unívoca y material, aquello que es perceptible y experimentable por el ser humano, con la incorporación de pequeñas ‘ficciones’ que terminarían formando parte de la ‘realidad’ al revelarse como premoniciones sobre el futuro. Así, en la construcción del mundo dramático de la obra, se desdibujarían los límites entre lo que es considerado real y verdadero, y la ilusión ficcional. Los relatos de Nina sobre el afuera se muestran como perspectivas de una realidad ‘no verdadera’, en tanto supuestamente son lo que ella observa en el presente de enunciación, pero terminan siendo suposiciones basadas en el estímulo auditivo que se percibe tras la ventana. Tal situación es la que permite que las historias, posibilidades imaginadas sobre el exterior, se planteen como hechos que ‘podrían’ suceder: por la verosimilitud y su correlato con la realidad.

Eso es justamente lo que haría la literatura, como ficción de palabras, en la construcción de un mundo. Sin la necesidad de contar historias que hayan sucedido ‘verdaderamente’ en nuestra experiencia real, las y los creadores de historias pueden imaginar diversas realidades y vidas a través del lenguaje, desde la suya propia. Por lo mismo, no es descabellado pensar que los límites que supuestamente circunscriben esta dicotomía, son más bien maneras de clasificar la propia existencia humana. Tanto la ficción como la realidad son formas de percibir(nos) dentro de este espacio contenedor que se supone es lo real, permitiéndonos conocer y aprender distintos tipos de conocimientos que configuran nuestras experiencias y miradas particulares sobre la realidad. Solo que, mientras la primera es producto de una subjetividad creadora, la segunda ya se encuentra materializada.

Para Aristóteles, el arte es imitación. La ‘poesía’, específicamente, aquella que imita acciones humanas, y como se ha establecido, la literatura requiere de nuestras experiencias de la vida real para mostrar ese mundo de posibilidades que orbitan alrededor de nosotros/as. De esta forma, permite evidenciar el funcionamiento de la propia existencia dentro de los contextos y procesos históricos en los que nos vemos envueltos/as, como también el planteamiento de posibles soluciones y nuevas perspectivas sobre los problemas que nos atañen dentro de nuestra propia realidad experiencial. El ‘poder ser’ de la ficción literaria ayuda al cuestionamiento de un mundo que muchas veces damos por sentado, aun

sin tener ninguna respuesta o seguridad sobre los hechos del porvenir o del mismo presente. Entrega la posibilidad de pensar(nos) distintos/as, de vernos a través de ‘ojos y de tinta’.

Lo anterior se vería representado en la obra al problematizar el estatuto de realidad con la incorporación de la ficción como posibilidad de ocurrencia. Los relatos de Nina permiten la construcción de un mundo que parece ser el real por la ilusión creada a través del lenguaje, y entregan una unidad de sentido a Matilde quien ha vivido en la oscuridad de sus ojos sin tener la posibilidad de ‘ver’ y vivir lo que se encuentra fuera. Así, su realidad se muestra estática y sin posibilidades de cambio, y solo a través de los relatos de su hermana es que ella puede experimentar el movimiento de la vida y pertenecer a ella. Sus ojos se encuentran completamente a oscuras, y son las palabras contadas, los relatos de vidas que no son suyas, los que le permiten ‘ver’ el mundo que ha perdido, y todos los posibles que orbitan alrededor de este.

Ojos que ven mundos posibles. Ojos que son palabras

❖ Bibliografía

1) Fuentes primarias

- Namiand, Arlette. *Ojos de tinta. Teatro francés contemporáneo*, editado por Françoise Thanas, Editorial Emergentes, 2009, 181 p.

2) Bibliografía Crítica

- Aristóteles. *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Editorial Gredos, 1974, 334 p.
- Ferrater, José. *Diccionario de filosofía: Tomo II*, Editorial Sudamericana, 963 p.
- Genette, Gérard. “Discurso del relato.” *Figuras III*, Editorial Lumen S.A, 1989, 338 P.
 - – -. “Fronteras del relato.” *Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo contemporáneo, 1972, 208 p.
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo. Obras completas: tomo II*, Revista de Occidente S.A, 1966, 637 p.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Ediciones Paidós, 1998, 558 p.
- Pfister, Manfred. *The theory and analysis of drama*, traducido del alemán por John Halliday, Cambridge University Press, 1993, 339 p.
- Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*, traducido por Armida María, Galerna, 2004, 240 p.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, GIROL Books, Inc., 1991, 152 p.