



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Escuela de Pregrado

**Las inmersiones del “Yo” en el drama contemporáneo: Ivana Sajko en su obra *Zena-Bomba***

Roque Parraguez

Informe final del Seminario para optar al grado de  
Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica con  
Mención en Literatura.

Profesora guía: Carolina Brncic

Seminario de Grado: “Desafíos de la voz en la dramaturgia contemporánea”

Enero 2024

## **Agradecimientos**

Quisiera agradecer a cada profesor que estuvo a lo largo de este proceso, por su paciencia, su respeto y pasión por la literatura.

Agradecer a las amistades que se manifestaron en charlas, abrazos y risas. A Valentina Figueroa por la manera en que el espacio cuando estamos juntos siempre está rodeado de amor y confianza, por mostrarme la vida de maneras que jamás había observado, y por enseñarme cómo el amor en las amistades siempre puede crecer un poco más. A Victoria Escalona, por su compromiso con la vida, el amor y los libros, a quien siempre le estaré agradecido de ser un abrazo cálido en los mejores y peores momentos. Este camino compartido con ambas siempre tuvo luz que ahuyentaba a los mayores temores, el aprecio que siento por ustedes sobrepasa las palabras. Agradecer a tantas otras amistades que siguen a nuestro lado o continuaron otro camino; pero que guardan en la memoria un importante espacio, gracias por todo.

A mi familia; Nancy Mella, una mujer que siempre ha querido lo mejor para sus hijos y que ha luchado por eso, al mismo tiempo en que creaba un hogar con amor y respeto, quien me introdujo en la lectura, contó cuentos a la hora de dormir en la infancia y trajo abrazos cuando la vida se hacía compleja. A Ramón Parraguez, gracias por ser un ejemplo a seguir en el respeto, por obsequiarme tantos libros que me acompañarán en la vida y por tu apoyo, siempre ha sido pilar en estos años. Gracias a Felipe Parraguez, el hermano que a mis 4 años llegó para ser la mejor compañía y el mejor amigo. Gracias por enseñarme tanto y hacer de esta vida una alegría diaria. Si hay algo que aprendí a tu lado es la valentía. Soy quien soy gracias a ustedes.

Gracias a Carolina Brncic, profesora que marcó un antes y un después en mi proceso universitario, quien me enseñó la persistencia. Gracias por cada minuto que tuvo para mí, cada abrazo en los momentos más difíciles y gracias por permitirme conocerla, el cariño que ha nacido hacia usted es una de las mejores sorpresas que se me han entregado.

Por último, gracias a quienes ya no están, por hacer de los libros un mundo compartido, un espacio que abriga al corazón en momentos como este, recordando a Pizarnik cuando escribió: “No pienses, aunque haya silencio, que también hay olvido”. Gracias para siempre.

## **Índice**

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>Primer capítulo: Presupuestos teóricos.....</b>	<b>9</b>
<b>Segundo capítulo: Ivana Sajko y su inscripción en <i>Zena-Bomba</i>.....</b>	<b>19</b>
<b>Conclusión.....</b>	<b>36</b>

## Introducción

El presente trabajo se enmarca en las características y transformaciones de las dramaturgias contemporáneas, contexto en el que situaremos el estudio de la obra *Zena-Bomba* de Ivana Sajko, publicada en 2004 por la editorial Verlag der Autoren.

Esta obra plantea una serie de problemáticas que se ven expuestas ya en su forma, por ejemplo, la manera en que se estructuran los distintos discursos que resulta aparentemente inconexa y compleja de adjudicar a una entidad. La obra se centra en un ataque suicida, acto polémico que suscita discusión y rechazo, entendiendo la acción como un ataque en el que una persona se hace explotar en medio de una gran cantidad de población (anónima). Estos actos repudiables pueden presentar en la mayoría de los casos razones (ideológicas) y una serie importante de consecuencias, donde el efecto que más se expande dentro de la sociedad es el miedo, ya que, como ataque imprevisto en lugares públicos, fractura la percepción de seguridad.

El problema central en nuestro trabajo refiere a la inscripción autorial dentro de la obra, pues en ésta, la propia autora de carne y hueso se espejea en su propia escritura, desarrollando una Ivana Sajko ficcional que se plantea como la fuerza ordenadora de los distintos discursos. Su propia voz, como figura referencial que posee una existencia en la realidad, se ensambla con las ficciones que nacen de su escritura, mostrando dos dimensiones que entenderemos como ficcional y no ficcional. La complejidad de clasificar su voz como dramaturga reside en determinar cuáles son los elementos ficcionales y cuáles refieren a características reales, creando un efecto de extrañamiento en cuanto a la verosimilitud de lo que se expone. Al mismo tiempo, este desarrollo bidimensional se ve nutrido por un

componente real, el material, pues la autora decide integrar ciertos documentos a lo largo de su obra, como distintas cifras, definiciones y reportes policíacos, que rodean la temática del ataque suicida y que son referencias extraídas de los medios comunicacionales.

A partir de esta inscripción autorial nos planteamos la pregunta por las razones por las que la autora se despliega como figura ficcional dentro de su propia obra. En este sentido, proponemos que esta inscripción es una estrategia que le permite encontrar empatía para abordar un tema tan polémico como los ataques terroristas. Acciones expuestas como actos infranqueables, pues resulta imposible abordar las razones medulares de su realización, obligando a la autora a buscar herramientas que le permitan abordar dimensiones impenetrables.

Para dar cuenta de esto nos es necesario considerar los elementos constitutivos del drama que están presentes dentro de la obra, entendiendo que Ivana Sajko escribe en un contexto donde las dramaturgias contemporáneas exhiben elementos característicos. De esta forma estableceremos en el primer capítulo las principales características del drama en la modernidad, y específicamente en la actualidad, mostrando algunas de las transformaciones del drama tradicional que dan paso a su fragmentación; como lo es en el diálogo, la acción y los personajes. Para ello nos basaremos en los estudios de Peter Szondi, quien estudia las estrategias de parte del teatro para dar cuenta de las problemáticas de representación del siglo XX, las que responden a cambios de paradigmas en la psicología occidental que presentan nuevas entidades aisladas.

Para dar cuenta de la crisis que experimenta el drama en el plano de la acción, el discurso y el personaje, trabajaremos también con los estudios de Jean-Pierre Sarrazac, teórico francés que se hace cargo de estas nuevas formas del drama. Nos detendremos en la

noción de impersonaje, como entidad que explicita una fragmentación de las voces, provocando una importante complejidad a la hora de establecer entidades claras y definidas dentro de la obra. Asimismo, nos interesa la idea de rapsodización, establecida como pulsión responsable de la organización de las voces dentro de la obra, en respuesta a la fragmentación del diálogo, y el monólogo, entendido como manifestación de las distintas voces que se mantienen aisladas, donde la comunicación resulta ser imposible o no buscada, manifestando la soledad de cada entidad.

Al mismo tiempo en que se abordan las nuevas definiciones del drama propuestas por Sarrazac, analizaremos la presencia de 'lo real' dentro de la dramaturgia. Para esto será pertinente las ideas de Charles Batlle, quien estudia la época contemporánea como un periodo histórico que se enmarca en la masificación de ideas e imágenes. Es desde este presupuesto en el que se desarrolla una sociedad hipermediatizada que presenta una realidad construida por los medios de comunicación que, en términos generales, homogenizan las definiciones de lo real dentro de las sociedades. Con esto en mente, tendremos en cuenta las construcciones de lo que significa real dentro de la sociedad y de la propia obra, como dimensión ambigua que resulta compleja de dilucidar. Esta búsqueda por lo real será analizada por Batlle al mismo tiempo que este se basa en los estudios de Slavoj Žižek, filósofo con el que abordaremos esta problemática en el siglo XXI.

De esta manera, integraremos estas nociones en la obra de Sajko a partir del segundo capítulo, donde se presenta la obra *Zena-Bomba* con el foco central puesto en la presencia autorial que requiere tener en cuenta la historia de la propia dramaturga. Para eso veremos la trayectoria de Ivana Sajko, así como sus razones para establecer esta investigación sobre los ataques suicidas, encontrando en su vida una cercanía con distintas violencias, tanto por su

lugar de nacimiento, como por el crecimiento en un periodo histórico que se enmarca en guerras y hechos de terror que impactan el desarrollo de una cotidianeidad.

Creemos que Ivana Sajko se plantea dentro de su obra como una voz con una perspectiva y posición que permite responder a situaciones históricas reales y lo que Charles Batlle entiende como una realidad creada a partir de una “fábrica de imágenes”.

## Capítulo I: Presupuestos teóricos.

Peter Szondi publica *Teoría del drama moderno* en 1956, un trabajo de gran importancia para el estudio del drama en el siglo XIX y XX, en el que aborda diversas características de la tradición dramática, dando cuenta de un género que ha sabido sobrevivir a los siglos y que se establece como entidad en constante cambio. Szondi estudia al drama y su desarrollo como acción en la que cada obra responde al momento histórico en el que se desenvuelve, admitiendo transformaciones significativas: “El drama constituye una dialéctica cerrada, pero a la vez libre y sujeta a definiciones siempre nuevas.” (Szondi, 18)

En su obra, el filólogo alemán analiza la evolución del teatro occidental y propone lo que se conoce como la crisis y fractura de la forma dramática, como consecuencia de la crisis humana y existencial que experimenta el individuo con su entorno a inicios del siglo XX. En este sentido, los cambios sociales e históricos produjeron nuevos retos a la dramaturgia y resultó necesario encontrar maneras de representar aquello que no cabía dentro de las posibilidades del drama tradicional. De acuerdo con Jean-Pierre Sarrazac: “Sometida a la presión, a la invasión de nuevos contenidos, de nuevos temas (que giran todos, más o menos, en torno de esta separación psicológica, moral, social, metafísica... del hombre con el mundo) la forma dramática (...) comienza a fracturarse por todas partes.” (23)

La crisis de la forma dramática radica en la transformación de sus elementos constitutivos, entre ellos, la fábula, el discurso, los personajes. Todos estos elementos existen relacionados entre sí, su desarrollo se complementa con el resto, unión que se observa en sus respectivas crisis. En lo que toca a la organización de la fábula, reconocible en la tradición dramática como una secuencia sucesiva de eventos con un inicio, desarrollo, clímax y



desenlace, esta se muestra como una estructura que permite al espectador seguir una narrativa, con la acción principal como hilo conductor. No obstante, ya a fines del siglo XIX y con el desarrollo de obras mediante cuadros, se va superponiendo el término de *situación* por sobre el de acción, elemento que implica la idea de la obra como un extracto de la vida que es posible de representar. Aceptando un principio de fragmentación, la fábula se ve afectada en su progresión y sucesión, instalándose la idea de obra abierta que, en términos generales, busca propiciar la reflexión por parte del espectador. Esta segmentación de la pieza trae consigo una fragmentación similar en la acción, desde donde se vislumbran importantes cambios en la dramaturgia moderna y contemporánea, como “La descronologización de la acción, el esparcimiento entre dos acciones, el estatus más bien pasivo y expectante en la acción”, de acuerdo a Sarrazac (95).

Para el crítico, la crisis de la fábula va de la mano del cuestionamiento del discurso, y particularmente del diálogo, que afecta al personaje en tanto entidad que se aísla y permanece en un estado de soledad que no le permite la comunicación con las otras figuras. Esto se vincula con la tesis de Szondi sobre la separación del sujeto con el mundo en la época moderna, su aislamiento y tendencia al hermetismo. Situación que dentro de la dramaturgia se hace patente, provocando una fragmentación del diálogo que llama a la búsqueda de otras formas de enunciación. En particular, el monólogo se reconfigura en sus características clásicas, manteniendo la independencia vocal de quien lo emite y su habilidad para evocar una intimidad, así como dar cuenta de la imposibilidad de una comunicación entre las voces de la obra –cuando se trata de una pieza con varias voces monológicas–.

El uso del monólogo en el teatro moderno y contemporáneo trae consigo la explícita aislación de la que se ha hablado, así como la fina línea de visión que presenta una sola

entidad: “Esta decisión de mostrar al monólogo como último espacio de palabra posible, implica someterlo tanto a la situación dramática como a la perspectiva limitada del personaje y a un lenguaje que es probablemente el propio de la situación extrema en la que se encuentra” (Sarrazac 138). Esto permite, según lo entiende Sarrazac, que las anteriores facultades del monólogo como “comentario de la acción” pasen a un plano privado, que da cuenta de la esfera íntima del personaje como sujeto que reside en su propia soledad y le es imposible escapar de ella. De acuerdo con Szondi, a estas características se suma la particularidad de la situación colectiva o grupal en la que puede aparecer el monólogo, enfatizando el aislamiento del individuo moderno aun cuando la enunciación se desarrolla en espacios compartidos por otras voces: “Los enunciados se formulan en presencia de los demás, no en el aislamiento. Pero quien los articula se aísla.” (Szondi, 34)

En esta línea, en la dramaturgia contemporánea se puede observar la coexistencia de distintos monólogos que se manifiestan en su propia aislación pero en un mismo espacio, expresando una comunicación rota por voces que también lo están: “Parlamentos que son fragmentos inconexos, decires individuales –de propuestas colectivas– que se superponen, se entrecruzan, se transforman, sin pretender referir a quien los enuncia, ni ofrecer una composición lógica, ordenada, concatenada del relato-la fábula” (Fobbio 41). De esta manera, la manifestación de monólogos que se aíslan demuestra una importante incomunicación dentro de las obras, aspecto que se trabajará a lo largo de este trabajo, y que demuestra la imposibilidad de encontrar en el diálogo una estrategia eficaz que represente la situación del individuo moderno.

Esta crisis del diálogo se explicita también e impacta en la posibilidad de reconocer ahora a un personaje dramático en los términos que se había observado en la tradición

dramática, esto es, un constructo psicológico con profundidad que posee un espectro de características definitorias. Para Sarrazac, “el personaje ha perdido características físicas tanto como referencias sociales; raramente tiene un pasado o una historia, menos aún proyectos futuros o de porvenir identificables.” (167). El personaje va desintegrando su figura a lo largo del último siglo mediante la reducción, eliminación o juego de su nombre y diversos aspectos que lo singularizaban. Así como también es posible observar la disolución de su personalidad y carácter, marcas individuales que diferencian una voz de otra y construye a cada una en su propia singularidad, dejando apenas voces en el texto y en la escena.

Asimismo, resulta relevante entender que la desintegración de los personajes del drama contemporáneo no desemboca en su eliminación de la dramaturgia, sino que, como Robert Abirached explica; renacen y continúan como presencia de un carácter que está ausente. En este sentido, podemos reconocer a la voz por su contenido, pero no necesariamente por un emisor fijo, por cuanto los discursos de cada personaje se vuelven imposibles de clasificar en base a una personalidad preestablecida o inamovible. Este aspecto será decisivo para críticos como Ryngaert y Sarrazac, por cuanto el personaje se encuentra atravesado por el propio discurso, ya no como la fuente de esta voz sino como el medio por el cual se da a conocer: “A partir de ahora, más que hablar, el personaje es hablado.” (Sarrazac 171).

El carácter del personaje como una personalidad fija y constante ya no es la regla, en su lugar, Sarrazac atiende a la figura de “impersonaje”, idea que refiere a la figura dramática que no puede ser definida ni entendida en su totalidad, en tanto su propia existencia espejea mil cualidades que cambian de manera rápida y muchas veces sin un fundamento visible, lo

que deriva en una sustancia líquida, imposible de sostener: “Pues es cierto que el impersonaje -llámese Desconocido, está reducido a una inicial, o incluso desprovisto de toda marca personal.” (Sarrazac 368.). De esta manera, el impersonaje se instala en la dramaturgia contemporánea como una entidad camaleónica que no puede encontrarse con las otras voces, pues su propio actuar y discursos resultan inconexos a lo largo de la obra. Este aspecto dificulta una comprensión total por parte del público, al mismo tiempo que produce un extrañamiento.

En la era moderna de nuestra historia, el estudio de los naturalistas puso en evidencia una nueva configuración del carácter humano, donde este se vuelve una dimensión flexible en comparación a siglos anteriores, flexibilidad que responde a la pérdida de importantes elementos psicológicos que antaño se encontraban como aspectos basales. Ahora el individuo está, como entiende Szondi, “separado” de la colectividad y de la vida pública, rasgo que posibilita un carácter maleable, no fijo, permitiendo distintas manifestaciones que no pueden entenderse como representativas de las distintas entidades.

La aparición del impersonaje configura una fragmentación del discurso; fragmentación que puede reconocerse en la reorganización de voces en el drama contemporáneo. Esta dispersión puede comprenderse bajo la noción de rapsodización que admite el uso de corralidades, del monólogo y del autor rapsoda entre sus formas discursivas.

De esta forma, el concepto de rapsodización se instala como estrategia manifiesta en una fuerza intrusiva que rompe y reordena a las distintas voces “a través de la figura emblemática del rapsoda, quien se emparenta igualmente con la del <hilvanador de cantos medieval>” (Hersant 191). El concepto de canto trae consigo una importante hibridación por cuanto la rapsodia integra lo dramático con lo épico y lo lírico. Entendemos lo épico como

narración cantada, desde donde se permite Sarrazac atraer rasgos narrativos y poéticos del canto. De esta forma, la pulsión rapsódica termina por ser la acción desarrollada por una entidad que compone, desarma y recompone los cantos, y de los materiales compositivos en general, como las voces, cambiando el orden de los discursos, sin provocar que en esta acción se pierda el sentido generalizado de la obra.

El trabajo de esta identidad responsable del reordenamiento de discursos se relaciona directamente con una impronta autorial, que choca a su vez con la idea tradicional dramática de mantener al dramaturgo como entidad “escondida detrás de la obra”, muda, y cuyo pensamiento solo conocemos a través de los discursos de sus personajes. Por el contrario, el dramaturgo contemporáneo se vale de distintas estrategias con las que puede manifestar su huella dentro de la obra, no necesariamente como un personaje, sino a partir, por ejemplo, del uso de didascalias que exceden la descripción espacial y escénica, detallando un sentido e intencionalidad.

Otra característica relevante de la pulsión rapsódica recae en el carácter autorreflexivo de la obra. En este sentido, el reordenamiento de los distintos cantos y materiales desprende una intencionalidad por parte de la impronta autorial, lo que a su vez manifiesta de manera implícita la idea de que la obra expuesta es un producto que se ha desarrollado como construcción o artificio. La pulsión rapsódica hace de estrategia comentarista que nos expone el acontecer de la obra, es así como se instala un gesto de autorreflexividad al mismo tiempo en que produce un carácter de apertura, desde donde la obra queda abierta o inconclusa, transfiriendo al espectador la tarea de una reflexión que sea el intento de un cierre final.

La pulsión rapsódica es impulsada por una voz, una fuerza hilvanadora que puede manifestarse de diversas formas, por ejemplo, en el personaje rapsoda que construye la acción, manifestación que se abre a la presencia de lo real en la ficción.

Asimismo, el autor rapsoda se puede establecer como un cosedor de voces dentro de la obra, “sabiendo que *componere* es a la vez reunir y confrontar, según un proceso creador que contempla la escritura dramática en su *devenir*” (Sarrazac 192). De esta forma, se crea una constelación de cantos o voces que se “reinventa sin descanso” como productos de una pulsión que las maneja a su antojo, posibilitando nuevas aperturas para las perspectivas y su desarrollo dentro de la obra.

Laura Fobbio aborda este pronunciamiento autorial que entiende como “(auto)reflexivo y (auto)referencial” en donde lo autorial se explicita en la obra, apareciendo el monólogo como un espacio ideal para el desarrollo dramático de la interioridad. En este sentido, el autor se acerca a su propia obra y de acuerdo con Ryngaert: “Multiplica sus intervenciones, se interpone entre la escena y la sala, entre los personajes y el público” (Ryngaert 18). Esta estrategia abandona la idea tradicional de un dramaturgo oculto tras su obra, ubicándose en los espacios dentro de su creación, acción que se verá plasmada dentro del drama contemporáneo de diversas maneras.

La emergencia de la voz autorial explícita es una de las respuestas que el drama y el teatro han utilizado para posicionarse frente al problema de la representación de la realidad en el arte contemporáneo. Ya con el nacimiento de los medios de comunicación, la conectividad mundial provocó el surgimiento de la cultura que Carles Batlle caracteriza como “fábrica de imágenes”, donde la definición que se hace del mundo exterior surge necesariamente de las concepciones construidas en y por los medios masivos. El surgimiento

de lo audiovisual permitió al individuo ser espectador de una realidad que no vive, pero que otros sí, dando paso a una realidad hipermediatizada construida de muchas realidades.

Producto de esta hipermediatización, en las últimas décadas aparecen intentos que se definen como poéticas de lo real, en su búsqueda de configurar el dominio de las experiencias, la ilusión y la falsedad. En esta dirección, se busca una recuperación de lo real en diversas áreas artísticas, lo que para el teatro será la reintroducción de elementos extraficcionalistas como: “tender nuevos vínculos con el mundo en sus contextos históricos y sociales, dejarse contaminar por la vida y la historia; mezclarse en la prosa y el fango de lo cotidiano o, exonerado ya de toda ilusión metafísica, zambullirse en la inmediatez de la existencia” (Marchán 34). Todo esto como estrategias que intentan distanciarse de la predominancia de imágenes dentro de la sociedad y acercarse, si es posible, a una “conciencia fidedigna del mundo”.

Sin embargo, la paradoja se hace presente y el deseo por lo real termina por convertirse en un espectáculo de lo real en que precisamente “lo real” se ve trivializado, banalizado: “De manera que, así como “la pasión posmoderna por la apariencia termina en un retorno violento a la pasión por lo Real, la pasión por lo Real termina en la pura apariencia de un espectacular efecto de lo Real. Y el pez se muerde la cola” (citado en Batlle 198). Esto provoca que el resurgimiento de lo real no se instale más que como un efecto que, paradójicamente, se mantiene en la ambigüedad entre lo ficcional y lo no ficcional. Esta ambivalencia se muestra, por ejemplo, en el teatro documental como un intento de acercarse a la historicidad y lo cotidiano.

De esta manera, se puede observar un importante problema estético que apela a las bases mismas del teatro y su tradicional idea de la representación de la realidad,

desembocando en esta nueva búsqueda por lo real, en la presentación de la propia vida. Por tanto, como explica Batlle, las dramaturgias de lo real darán paso a importantes aspectos como lo performático y la presencia de cuerpos, en búsqueda de ese mundo real. Esta búsqueda termina por afectar a la dimensión íntima, volviéndose un espectáculo, integrando por ejemplo la posibilidad de expresiones de testimonios, los que Sarrazac divide en testimonios íntimos y testimonios políticos, siendo ambos combinables. Por su parte, Batlle propone las clasificaciones de testimonio directo e indirecto, siendo el primero una expresión de vivencia unipersonal donde la voz relata su propio testimonio y se enmarca en su dimensión individual. Por otro lado, el testimonio indirecto resulta en la exposición de distintas voces recortadas, presentando elementos ajenos. En el caso del testimonio directo es pertinente incorporar la noción de documento que propone Jean-Marie Piemme, para quien “documento son todos aquellos elementos que, dentro de un texto teatral (textual o escénico), pueden ser calificados de “referenciales” (citado en Batlle 209). En este sentido, el uso de documentos funciona como estrategia que permite relacionarse con la experiencia personal del público, haciéndolo partícipe del drama, a la vez que posibilita distintas perspectivas de la obra, en este caso, el dramaturgo usa esta estrategia con el fin de crear un efecto determinado.

El carácter biográfico y el uso de testimonios dentro de las dramaturgias de finales del siglo pasado y del presente, permiten exponer elementos de lo real que pueden presentarse con intérpretes que actúan sus propias experiencias. Con ello, se atrae la experiencia personal –del autor o del actor–, se abre la pregunta por el límite entre lo real y lo ficcional, y la interrogante por la “veracidad” de la experiencia que se representa. Asimismo, las



experiencias biográficas expuestas en el drama contarán, en mayor o menor medida, con características íntimas que el público pueda tomar y relacionar con las propias.

Por su parte, el testimonio indirecto se manifiesta al exponer al menos una perspectiva que provenga de “lo real”, siendo esta la responsable de desarrollar los consiguientes elementos ficcionales dentro de la obra. En esta estrategia indirecta muchas veces se utilizan distintos materiales como informes de policías, documentos de cifras, testimonios, etc., al mismo tiempo que se da espacio a ficcionalidades que pueden apoyarse en los materiales, y que, por su carácter documental, se vinculan con la historia real.

De esta manera, existe un gran abanico de posibilidades con las que cuenta el drama para manifestar su búsqueda de lo real. En el caso de este trabajo, examinaremos la manifestación autorial como expresión de esta búsqueda de lo real en conjunto con la utilización de materiales documentales.

## Capítulo 2: Ivana Sajko y su inscripción dentro de *Zena-Bomba*

En el marco de las dramaturgias contemporáneas Ivana Sajko se va haciendo paso en diálogo con su contexto histórico, como época de importantes cambios para el mundo. Sajko nace en Zagreb en 1975, cuando Yugoslavia aún aparecía en los mapas del mundo y la guerra todavía no mostraba sus horribles consecuencias. Desde este punto, es relevante entender que la autora creció en estrecha relación con la guerra y los conflictos del este de Europa; tenía tan solo quince años cuando el conflicto étnico religioso explotó en el norte de los Balcanes, trayendo consigo la posterior desintegración de Yugoslavia en cinco nuevas naciones y dejando más de ciento cuarenta mil vidas perdidas. La guerra afecta a todas las dimensiones de la vida, aspecto que se ve en su propia experiencia, al afirmar que en su formación como estudiante vivió distintos sucesos dentro de la cotidianeidad que le hicieron sentirse parte de un conflicto en contra de su voluntad.

Ivana Sajko estudió dramaturgia en la Academia de Arte Dramático de Zagreb, obteniendo su maestría en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Sveučilište u Zagrebu. Desde el momento en que se gradúa toma posición en el ambiente teatral cofundando el colectivo BadCompany, donde trabajó como dramaturga y directora desde el 2000 al 2005, siendo esta una importante experiencia para su futura y destacada consolidación dentro de las artes europeas. Entre las características más llamativas de su trabajo está la hibridación de elementos dentro del drama, los que desarrolla para incentivar la creación de nuevos efectos en el público y explorar los límites existentes entre el texto dramático y su posterior representación. Sajko trabaja con el texto y se desenvuelve a través del lenguaje de diversas maneras. En sus entrevistas ha explicado la comodidad que le trae escribir drama en croata porque la lengua presenta diversos casos gramaticales que permiten

variaciones<sup>1</sup>, considerando que reside en Alemania desde 1997. Lo que sería un año de estudios en el país germano se convirtió en una residencia definitiva para ella y su hijo, como país que los acogería y sería lugar de publicación para su extenso trabajo en el drama y la prosa. Ya en 2001 firma con la editorial alemana Verlag der Autoren, con la que trabaja hasta la actualidad y que ha presentado la mayoría de sus obras más conocidas. Esta firma editorial presenta a Sajko como una dramaturga de importante trayectoria que destaca por sus creaciones en cuanto a sus formas discursivas, entre otras: “Ella misma ve lo político en sus obras no tanto en LO que escribe, sino más bien en CÓMO lo escribe<sup>2</sup>.”

Si bien la autora se centra prioritariamente en la forma y el cómo lo escribe, sus temáticas rondan la contemporaneidad, abarcando lo político para analizar las maneras en que se desarrolla la vida moderna. Temática que, en conjunto con sus innovaciones formales y estructurales, han hecho de su teatro un exponente del “teatro político insoportable”, en el uso de la palabra como modo de entregar un discurso propio al interior de sus obras para desarrollar un contundente efecto en el espectador: “Cuando digo que mi teatro es insoportable, lo que estoy tratando de lograr es que estés rodeado de la presión insoportable de alguien que intenta persuadirte de algo. Y lo mismo ocurre con el mundo en el que vivimos, y con la política.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> En este punto resulta pertinente tener en cuenta las configuraciones lingüísticas de los territorios que anteriormente conformaban la República Yugoslava; en este sentido, en el 2017 se realiza una declaración conjunta entre distintos grupos intelectuales y ONG de Croacia, Bosnia y Herzegovina, Montenegro y Serbia, con el fin de establecer y validar que estas cuatro naciones presentan lenguas que comparten importantes similitudes, por lo que es posible hablar de una lengua estándar de tipo policéntrico. La declaración, firmada por Sajko en aquel entonces, también conocida como *Deklaracija o zajedničkom jeziku* se presenta como un proyecto político que trabaja a favor de relaciones internacionales que resten poder a las facciones nacionalistas que se han mantenido en la zona, luchando en contra de la discriminación dialéctica en todas las dimensiones, abogando por un respeto lingüístico, así como libertad de elección individual en cuanto a la lengua que se quiera usar en los distintos espacios.

<sup>2</sup> Traducción nuestra, cita proveniente del sitio web de la editorial Verlag der Autoren con sede en Frankfurt am Main.

<sup>3</sup> Traducción nuestra, cita proveniente de una entrevista a Ivana Sajko en el sitio web Croatia.org

Como ya se ha dicho, la forma es crucial en su proceso creativo, visión que no solo se ve en su narrativa *Romance Novel* (2015), sino particularmente en su dramaturgia, donde reniega de la figura del autor tras bambalinas, mostrando la obra como una extensión de su propio ser. Esta estrategia será el foco del análisis que realizaremos, como elemento característico del drama contemporáneo.

Dentro de su producción dramática encontramos una trilogía que se desarrolla como monólogos, que abarca de distintas maneras la referencialidad, y con ello los difusos límites entre la ficción y la realidad, permitiendo entrar en el debate sobre diversas temáticas de este siglo, donde podemos encontrar la relación que existe entre lo político y lo estético, planteando, por ejemplo, una perspectiva feminista. Los tres monólogos comienzan con *Arquetipo: Medea* (*Arhetip: Medeja - monolog za ženu koja ponekad govori*), dando paso a *La mujer bomba* (*Žena-bomba*) para terminar con *Monólogo para Madre Coraje y sus hijos* (*Europa - monolog za majku Courage i njezinu djecu*). La segunda obra de esta trilogía es un drama que presenta diversos elementos ficcionales y referenciales con los cuales la autora propone una lectura y análisis de un acto tan controversial en el mundo moderno como lo son los ataques terroristas. Tal como señala el Berliner Künstler Program para su presentación: “Mezcla los pensamientos finales de una terrorista suicida con material fáctico, transgrediendo así las fronteras genéricas tradicionales; al mismo tiempo, plantea la eterna cuestión de la responsabilidad individual a la luz de la cargada historia de Europa”.<sup>4</sup>

*Zena-Bomba* es una obra polémica por cuanto se presenta como investigación e indagación en los actos terroristas como experiencias radicales, que pueden tener más de una interpretación según las distintas perspectivas con las que se observe el acto. En este sentido,

---

<sup>4</sup> Cita proveniente del sitio web [www.berliner-kuenstlerprogramm.de/en/artist/ivana-sajko/](http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/en/artist/ivana-sajko/)

Sajko explica que esta diversidad de puntos de vista fue lo que la convenció para escribir una obra como esta: “Tenía muchas ganas de hablar sobre terrorismo. Siempre me ha interesado la situación en la que, desde una perspectiva, se produce un acto criminal en el que se hiere a la gente, y con solo cambiar el punto de vista se puede ver como un acto heroico”.<sup>5</sup>

*Zena-Bomba* se presenta como obra fragmentada en su composición, así como en los discursos que presenta, con una división de ocho cuadros que darán pie a distintas perspectivas frente a una acción principal. Desde un primer momento se atraen referencias reales que rodean a un acto suicida, en tanto acción controversial que pone en riesgo la vida moderna y colectiva y expande el terror por diversas capas de la sociedad. Comienza así: “En los siguientes casos la muerte aparece como el auténtico *modus operandi*. Se entiende por ataque suicida un ataque violento por motivos políticos, cometido en plena conciencia por parte del atacante y con la intención de provocar su propia muerte al estallar junto con su blanco.” (Sajko 1).

De ahí en adelante se da paso a la enunciación de la propia Ivana Sajko, voz que se presenta como escritora de la misma obra que analiza su proceso creativo –la obra– y acompaña a los distintos discursos, a los que da espacio y tiempo para manifestarse. De esta manera la dramaturga, voz real que ingresa a la ficción y que llamaremos Sajko dramaturga, presenta la acción fragmentaria que tendrá lugar, así como a su personaje, la Mujer-Bomba: “La trama es sencilla: la mujer suicida va a reventarse aquí a sí misma entre la multitud que está saludando a algún político importante sin nombre.” (Sajko 3)

---

<sup>5</sup> Traducción nuestra, cita proveniente de una entrevista a Ivana Sajko en el sitio web Croatia.org

Así comienza una obra que tiene a Sajko dramaturga como voz hilvanadora de los distintos discursos, que ‘aparecen’ en el mismo proceso de escritura, y a los que les permite manifestarse por espacios y tiempos definidos. Esto, por cuanto el tiempo toma relevancia cuando se establecen los “doce minutos y treinta y seis segundos” que restan en el presente ficcional para que la Mujer-Bomba se haga estallar, mientras que, de manera simultánea, para Sajko esta fracción de tiempo sirve para reflexionar sobre las posibilidades de la vida ante la muerte inminente. Para ello escapa de la dimensión ficcional que ella misma ha creado y hace ingresar su propio mundo personal como autora, enlazando dos dimensiones, la ficcional y la real, que entran en relación.

La obra transcurre con la concatenación de variadas perspectivas en un solo monólogo – la de un político, sus guardaespaldas y su amante, dios, un coro de ángeles, un gusano, la Mona Lisa de Leonardo da Vinci, veinte amigos, la madre de la autora– además de las de Sajko y la Mujer-Bomba como centrales<sup>6</sup>, las que se enfocan en la conclusión del plan de la suicida: el atentado terrorista en un espacio público. La superposición de estas perspectivas da cuenta de una característica de las dramaturgias contemporáneas como apuntaba Szondi: “El suceso deviene accesorio y el diálogo, la forma de expresión interpersonal, se convierte en recipiente de reflexiones monologales” (79). En este caso, el suceso no es accesorio por cuanto determina las enunciaciones, pero cada enunciación se presenta como una perspectiva que se desarrolla en el espacio y tiempo que le es permitido por la dramaturga, quien, conscientemente, cede la palabra para luego volver a tomarla.

La variedad de perspectivas en torno al acto terrorista será el eje fundamental. El personaje de la Mujer-Bomba permitirá reflexionar sobre los atentados desde otra perspectiva

---

<sup>6</sup> Para efectos de trabajo solo nos centraremos en estas dos perspectivas.

– dimensión tan desconocida como lo son las decisiones y motivaciones que mueven a los ataques suicidas–, en tanto asoma una subjetividad a la que no tenemos acceso en estos actos de terror; perspectiva subjetiva –junto a la de Sajko– que se complementa con el contraste de la incorporación de documentos verídicos, ya sean citas, documentos o reportes policiales.

Las perspectivas se integran dentro del monólogo, tal como indica el paratexto inicial: “(Monólogo en el que participan la mujer bomba, un político anónimo junto a sus guardaespaldas y su amante, dios y un coro de ángeles, un gusano, la Mona Lisa de Leonardo da Vinci, veinte amigos, mi madre y yo)” (Sajko 1). Esta indicación, pone de manifiesto otra de las características que adopta el monólogo contemporáneo, como plantean Hausbei y Heulot: “Aquí el monólogo no puede asumir el comentario de la acción. Se convierte en una palabra desarticulada, fragmentaria y convulsiva donde se devela la psique de aquellos que están solos con sus problemas y angustias.” (138)

Las enunciaciones no son reclamadas por ningún nombre o figura establecida, sino que se van superponiendo unas con otras, complejizando la tarea de definir un emisor, identificación sin embargo posible, sobre todo en el caso de Sajko dramaturga y la Mujer-Bomba. Esta concatenación de discursos vuelve imposible el establecimiento de personajes tal como lo entiende la tradición dramática; es decir, una entidad que presenta diversas características físicas como sociales, las cuales lo singularizan, sino que más bien estaríamos en presencia de un impersonaje, tanto en el caso de la Mujer-Bomba como con Sajko dramaturga quien, como hemos señalado, adopta la función de autor rapsoda. Esta figura se observa desde el inicio y en diversas ocasiones en su permanente autoreferencialidad:

“Un par de semanas más tarde efectivamente comienza la guerra. Sean las que sean mis decisiones, metáforas y derrotas.” (Sajko 2)

“Leo el mensaje del agente que me informa de que un grupo teatral ha rechazado el montaje de mi obra “La caja torácica” ya que entre el texto y la guerra inminente en Próximo oriente se están sucediendo metáforas indeseadas,” (Sajko 2). De esta manera, la dimensión real entra de mano de la presentación de la autora, como puente entre la ficción y la realidad, al mismo tiempo en que se presenta en ella una importante subjetividad. La presencia de la dramaturga dentro de la obra presenta una visión sobre el poder que el mundo interconectado impone sobre ella, como sujeto que se encuentra a merced de los distintos acontecimientos de su época que de una u otra manera le afectan.

Su escritura reclama una importante conexión entre su desdoblamiento como autora con su propia creación, la Mujer-bomba. Es así, como constantemente se harán alusiones por parte de la autora sobre su personaje, como entidades que comparten procesos: “El texto tictaquea dentro de mí como la bomba dentro de ella” (Sajko 7). Esto permite que las dos dimensiones entren en contacto y se vayan superponiendo.

Sajko acompaña a su personaje de Mujer Bomba, trabajando con aspectos o situaciones que pueden aludir a situaciones reales. En el caso del segundo cuadro podemos encontrar una doble dimensión sobre los “doce minutos y treinta y seis segundos”, puesto que la dramaturga ficcional toma esta fracción de tiempo y la introduce en su propia dimensión vivencial a partir del ‘juego de la verdad’, donde interpela a su madre y amigos, con la pregunta sobre cuáles serían sus acciones si supieran que les quedarán tan solo doce minutos de vida. Este espejeo entre el tiempo restante en la ficción y en la vida, produce un efecto en ella misma que escapa a la ficción: “Su muerte falsa que palpo con los dedos y el tiempo falso que tictaquea en mi cabeza se convierten en hechos inofensivos en comparación con el archivo que tengo frente a mí.” (Sajko 8). Si bien este juego de la verdad al que alude la dramaturga Sajko no se puede



comprobar como verídico, en la alusión a su vida cotidiana con familiares y amistades sí permite el ingreso de ‘lo real’.

Si bien, dentro de la obra no existe un reparto de voces, sí es posible encontrar marcas que funcionan como indicaciones, en este caso, para diferenciar a la Mujer Bomba de la autora, ya que su pensamiento y discurso aparece registrado en una disposición gráfica distinta, con líneas quebradas:

“Mi bomba es una sección rítmica  
Tic-tac tic-tac  
Mi cuerpo es una patente inflamable  
Tic-tac tic-tac  
Esto envuelta en alambres y cinta adhesiva”

Del mismo modo, no se explicita ningún rasgo definitorio de la Mujer-Bomba, no tiene nombre, ni historia o motivos. El desconocimiento de alguna característica definitoria forma una identidad impenetrable. Si bien su propósito es claro, la razón detrás de sus planes es incierta, característica que plantea de nuevo a estos actos de terror como acciones y motivaciones íntimas que no podemos observar en el acto mismo.

En cuanto al acto suicida, resulta importante dar cuenta de la decisión autorial de Sajko de instalar a una mujer como individuo que realiza la acción, decisión que no queda del todo clara, pero que se entiende al considerar el material documental del quinto acto, en el que se muestra cómo las mujeres son manipuladas por entidades terroristas: “El reclutamiento de las mujeres para las unidades suicidas muchas veces se hace por la fuerza, es decir, por medio

del chantaje con la estigmatización social.” (Sajko 20). Al tiempo en que se explica cómo las mujeres son personas socialmente adecuadas para internarse en grandes masas de población: “En numerosas sociedades tradicionales no está permitido cachear a las mujeres y en tercero porque la mujer puede llevar el artefacto explosivo debajo de la ropa fingiendo estar embarazada.” (Sajko 20)

La bomba se muestra como una extensión de la propia mujer, de donde nacen metáforas que se relacionan con la creación de la autora cuando explica esta última que “El texto tictaquea dentro de mí como la bomba dentro de ella.”, (Sajko 7) En el caso de la terrorista, en múltiples ocasiones la bomba se plantea como su hijo, una prolongación de ella, así como su trascendencia: “Mi maternidad será corta (...) ella es el hijo que nunca fue concebido” (Sajko 21). La bomba será liberada al mundo exterior y tendrá distintas repercusiones en éste, un acto que no solo traerá devastación para quienes se encuentran en un radio cercano, sino que creará una estela de miedo que se esparcirá por los medios de comunicaciones hacia personas que no lo vivieron: “Su objetivo es propagar sus efectos negativos sobre la población entera y no solo sobre las víctimas directas de un ataque suicida.” (Sajko 2)

La idea del atentado terrorista como acto inevitable se plantea constantemente como acción de la que ya no puede escapar, solo llevar hasta las últimas consecuencias: “Tal vez me arrepienta / pero no hay salida” (Sajko 27). Esta autodeterminación choca con las características que se dan de la mujer, puesto que, al no existir ninguna razón detallada de su acción, tampoco resulta posible discernir las razones por las cuales esta pueda dar vuelta sobre sus pasos y no hacerse estallar. Este tipo de actos se muestra como acción en la que se destruyen las respuestas en el momento en que se pone en evidencia ante el mundo, produciendo un vacío de información que nunca podrá rellenarse fidedignamente. Resulta

común en las últimas décadas ver a distintas organizaciones terroristas adjudicarse la realización de un mismo atentado, puesto que el vacío de responsabilidades tras la catástrofe permite que entes externos se aprovechen de su existencia y las puedan usar a su favor, creando a su vez su propia maquinaria del terror.

En el caso de *Zena-Bomba* para dar cuenta del cuestionamiento interno de la suicida, la autora se vale de otra perspectiva, la del gusano, que representa la conciencia de la mujer. Asimismo, la imagen del gusano como discurso de conciencia que invade y carcome al personaje, se análoga con la imagen del efecto psicológico de la bomba en su interior. En el séptimo cuadro:

mi bomba es un gusano nervioso  
avanza despacito por la columna vertebral  
sube hacia mi cabeza  
dando vueltas por mi cuello y debajo del pelo  
me entra en el oído  
el gusano pregunta:”

(Sajko 28)

Surge así un diálogo entre la propia mujer y su conciencia, mostrando a un gusano que plantea preguntas que ella no desea contestar, ni siquiera tener en consideración. El propósito de la suicida es claro y se propone evitar cualquier distracción que pueda hacerla fallar en su misión. Estas interpelaciones entre la mujer y su conciencia, como diálogo interno, permiten internarse un poco más en la subjetividad de la mujer, pero mantiene una capa impenetrable en cuanto a las preguntas claves para entender las maneras de su actuar. De esta forma, y en

base a la conversación que se desarrolla entre ambas perspectivas, podemos encontrar a una Mujer Bomba que se mantiene encerrada y autodeterminada en su propia dirección, sin preguntarse por otras posibilidades. El gusano aparece como un enemigo interno que busca sin éxito su renuncia a la empresa que se ha impuesto.

En la obra, las distintas estrategias como el gusano y los ángeles que se manifiestan en el cuarto cuadro, demuestran una importante relación de sujeción entre el individuo con su entorno. Tanto Sajko dramaturga como la figura de la Mujer Bomba ven en su propia vivencia una violencia que traspasa los distintos niveles de su vida. En el caso de la primera, la guerra no es un hecho aislado que ocurre a miles de kilómetros de distancia de donde ella se encuentra, sino un acto de muerte que se inmiscuye en las vidas como un espectáculo que ronda por los medios de comunicación y que puede colarse en la intimidad de las personas, como se muestran en el relato del propio sueño en la obra: “Me da tiempo a recordar el sueño de la noche anterior: Vivo en una isla. (...) Una mañana decenas de barcos entran a la cala. Están llenos de soldados. Me informan que se ha declarado la guerra.” (Sajko 11)

La obra plantea permanentemente relaciones entre la micro y la macroesfera, entre lo íntimo-privado-cotidiano y lo político-social. La intimidad de la Mujer Bomba y de la escritora son las consideraciones privadas y subjetivas que entran en juego en su relación con la dimensión macro; en el caso de la suicida con la fuerza política de su acción y en el caso de la escritora con la guerra. La esfera macro se manifiesta siempre como acciones violentas, como sucede en el cuadro tercero, donde los vehículos del político atropellan a un perro que cruzaba la calle en ese momento. La forma en que se describe esta escena, con los autos pasando repetidamente sobre el cuerpo inerte del perro, resalta el poder, la violencia y la impunidad asociados con este político y el suceso en sí: "Las ruedas pasan por encima del

animal. Luego pasa el segundo vehículo. El tercero también. El cuerpo del perro se extiende por la acera como huevos rotos. A medida que el desfile completo lo atraviesa, desaparece por completo. No ha ocurrido nada" (Sajko 10).

En el caso de la autora, la escritura sobre temas controversiales se plantea como una acción política que detalla un punto de vista, se centra en el debate actual de la vida contemporánea y plantea su existencia igual de importante que la del resto.

Por el lado de la Mujer Bomba, su decisión de hacerse explotar es una acción política que presenta un discurso implícito, el hecho de hacerse estallar en el evento público de un político en específico demuestra un importante odio hacia lo que él representa. Ella misma lo dice cuando comienza a estudiar su objetivo: "He aprendido a odiarle/ he aprendido todo de memoria" (Sajko 13). La Mujer Bomba toma una decisión radical que rompe con todo, instalando una catástrofe tanto personal como colectiva. Tal como se señala en el primer cuadro en voz de Sajko dramaturga, en la mayoría de los casos en la última mitad del siglo XX, "los atentados suicidas se han justificado a partir de una diferenciación de las doctrinas marxistas, adoptando nuevas ideologías etnológico-nacionalistas, fanatismos, venganzas, el derecho histórico o territorial." (Sajko 2). En la obra, la acción polémica no presenta una razón clara, la suicida no da pistas de ello y se mantiene inescrutable al ser interrogada.

Los planos íntimo y público se exponen en la obra como dimensiones imbricadas, afectándose mutuamente, pero con distintos efectos para las individualidades. En el caso de esta obra, el poder y el efecto es algo que se tematiza constantemente, como las facultades que tiene la Mujer Bomba para cambiar al mundo que se le presenta, pese a su poder de acción reducido. De igual manera se presenta el poder que tiene la obra dentro de su recepción

en el mundo, algo que la misma autora revela en una entrevista: "Todo es cuestión de poder. La tragedia de Mujer Bomba es que no tiene ningún poder. Nadie reaccionará, nadie se sentirá ofendido. No va a cambiar nada" (Sajko 2005)

Dentro de la obra existen distintos motivos que se repiten, como el miedo y el odio. Ambas emociones frecuentes suelen surgir en contextos de violencia sistemática contra los ciudadanos anónimos, aspectos que se pueden ver en distintos puntos del planeta, donde los gobiernos que hoy prosperan pueden actuar vulnerando los derechos de sus propios ciudadanos.

El miedo se presenta dentro de la obra como un motivo recurrente con diferentes matices en las perspectivas. En el caso de la autora, se muestra como una fuerza que nace de su propio acto de creación: "A veces mis propias frases me dan miedo. Imagino a la gente leyendo el texto aún sin estar escrito. No quiero crear a una heroína." (Sajko 3). Esta percepción de lo que serán las consecuencias de su actuar radican por completo en la manera en que trabaja con un acto tan polémico como son los atentados terroristas. Si bien la autora desea investigar y ahondar sobre estas acciones controversiales, entiende que dentro de ese trabajo las palabras pueden tomar importantes significaciones, las que pueden ser interpretadas de distintas maneras por la crítica. En este punto, la autora ficcional comienza a desplegar su propia interioridad, dando paso a sus propias inseguridades y factores que afectan a esta intimidad.

La obra trabaja con distintas estrategias que vuelven compleja la tarea de definir si se refiere a testimonios directos o indirectos. Encontramos una expresión de testimonio directo al desarrollar una experiencia unipersonal en el caso de la propia dramaturga que se instala como fuente de vivencias reales que contrasta con las perspectivas ficcionales. Charles Batlle

refiere a ello cuando se trata de elementos que tienen una existencia fuera del teatro: “Por ejemplo, individuos reales que actúan su propio rol en escena, o referencias a personajes que existen o han existido, o evocación de acontecimiento históricos,” (209) En este caso, Ivana Sajko se acerca a la ficción al momento en que crea una versión ficcional de ella misma, a quien dota de voz dentro de su propia obra. Por otro lado, están los testimonios indirectos, entendidos por Batlle como recurso donde la fuerza autorial da paso a referencialidades que no son parte de ella, sino que son tomadas como fragmentos de la realidad, basándose en “recortes documentados de otras vidas”. En esta obra, la autora decide trabajar con distintos materiales que abarcan los actos suicidas, admitiendo cifras, opiniones y reportes periodísticos: “El experto escocés sobre el terrorismo R. Gunararatna dice: “Generalmente se cree que se trata de gente desesperada o pobre cuyas familias necesitan dinero. Son puras bobadas.” (Sajko 19). De hecho, comienza su obra explicando “En este texto se han utilizado artículos periodísticos, datos recogidos en diferentes investigaciones y documentos precedentes de centros internacionales dedicados a la lucha contra el terrorismo.” Este paratexto es relevante para dar paso a una obra constituida a partir de importantes rasgos referenciales pertenecientes a lo real, lo palpable y que podemos encontrar en nuestra realidad. De esta manera, la ficción ‘autónoma y pura’ se rompe desde un primer momento. El uso del material real refuerza la búsqueda por lo real, como una estrategia para señalar los distintos puntos de vista que se puede encontrar al analizar un ataque suicida, además de documentar las distintas características que plantea una discusión controversial como ésta.

Al final del cuarto cuadro hay una compilación de documentos que muestran puntos de vista sobre el terrorismo, con datos de expertos del área que analizan estos actos, funcionando como elementos objetivos frente a los distintos testimonios que se plantean y que refieren a

personas reales que toman la palabra para abordar los ataques suicidas. Es el caso de un padre que se muestra satisfecho frente al acto de su hijo que anteriormente se hizo explotar en una discoteca: “Estoy feliz y orgulloso por lo que ha hecho mi hijo... Se ha convertido en un héroe. Dígame, ¿qué más puede desear un padre?” (Sajko 19). Mientras que más adelante en esta misma sección se muestra una última carta de un joven que se hará explotar: “Querida familia y amigos, les escribo con lágrimas en los ojos y tristeza en mi corazón. Quiero decirles que me voy y les pido su perdón...” (Sajko 19). Lo que refuerza una vez más esta idea de Sajko de analizar y pensar en un acto que puede cambiar según el punto de vista que se presente. La utilización del material no ficcional se traduce asimismo en el efecto de lo real, provocando en el público una inmediata relación entre la situación que se despliega en la obra con su propio universo real. Sin embargo, esta construcción y percepción de lo real se alimenta de concepciones que van conformando el mundo a través de distintos formatos, particularmente a través de los medios de comunicación. A esta configuración, Batlle la denomina "fábrica de imágenes" refiriendo a la construcción de distintos datos y hechos otorgados por los medios de comunicación que, en su conjunto, van formando su propia construcción de lo que es la realidad. En este sentido, los inicios del siglo XXI se han establecido en constante relación con uno de los acontecimientos de terror de mayor magnitud expuestos en la televisión, periódicos, e internet: el ataque a las torres gemelas del World Trade Center. Hecho que dentro del arte impuso un deseo de retornar hacia lo real, es decir, confrontar a la fábrica de imágenes que se había desarrollado: "La recuperación de lo real –insisto– lucha contra la fábrica de imágenes y el pastiche historicista posmoderno. A cambio, sin embargo, propone una experiencia artística que permita retornar a una consciencia fidedigna del mundo. Conlleva la reivindicación del presente, del ahora, de la inmediatez, de otra especie de exposición -más impúdica quizás- de lo íntimo..." (Batlle



197). Como advierte el crítico, esta búsqueda de lo real finaliza en una suerte de espectáculo, contradictoriamente con la realidad que se busca, con un producto que se mantiene entre lo real y la ficción; un *efecto de lo real*. Éste se presenta como producto de una realidad virtual con características que pueden asociarse a la realidad, pero que en lo medular resulta en una fabricación de sensorialidades falsas, como apunta Žižek: “Proporciona la misma realidad sin substancia, sin el núcleo duro de lo Real; exactamente del modo en el que el café descafeinado huele y sabe a café sin ser café de verdad, la realidad virtual se experimenta como realidad sin serlo.” (15)

Es así como esta esfera de realidad virtual se impone en la sociedad, anulando la posibilidad de llegar a lo medular, manteniendo esta fábrica de imágenes de la que habla Batlle, que configura una propia realidad, al tiempo en que la introduce en la individualidad. Aspecto que para muchos grupos radicales y anárquicos significará el sometimiento de la población al sistema político imperante. En este sentido no es fortuito que el grupo terrorista Baader-Meinhof sea mencionado en *Zena-Bomba*:

“tic-tac tic-tac

se ha puesto las bragas mortales y el sujetador explosivo

de la marca Prada-Meinhof”

(Sajko 13)

Nuevamente hace ingreso lo real, ahora a partir de la yuxtaposición de dos referentes contradictorios: Prada como una de las firmas de moda italiana más relevantes de los últimos cien años, y Meinhof; conocida facción terrorista del Ejército Rojo en Alemania, que trabajaba contra la idea de una sociedad que se encontraba anclada a sus propias creaciones

plásticas, a una ideología del consumo que les mantenía en un “estado hipnótico”, de donde provenía la necesidad de encontrar vías radicales: “[...] hacía falta una intervención más violenta para despertarlos de su adormecimiento ideológico, de su consumismo hipnótico, y solo las intervenciones directas y violentas como el poner bombas en los supermercados, serían eficaces.” (Žižek 14). Sin embargo, como ya fue mencionado en el primer capítulo, las búsquedas de este real han aterrizado en una paradoja por la “pasión por lo real”, en donde lo que se veía como búsqueda, como en el caso brechtiano donde “la dureza de la violencia era como tal vista y aceptada como una señal de autenticidad”, desemboca en un verdadero espectáculo sin sustancia.

En este sentido, la obra de Ivana Sajko se despliega como un retorno hacia la búsqueda de ese real, en el que la ficción se hibrida con los referentes reales. La ficción de la Mujer Bomba permite la exploración de situaciones reales como los ataques terroristas, pero que en el mundo real son imposibles de investigar con profundidad.

Žižek en su libro *Bienvenido al desierto de lo real* cuenta cómo Brecht en cierto momento de su vida se dirigía al teatro, cuando en su camino se encuentra con un gran número de tanques soviéticos que se movilizaban. Es en esta visión que Brecht se conmueve y reflexiona, por increíble que parezca, en la idea de afiliarse al partido comunista. En este punto, es importante reflexionar sobre lo que producen estos tanques en la mente de Brecht; no es que él quiera convertirse en comunista, sino que la irrupción de los tanques dentro de su cotidianidad rompe un ensimismamiento y lo induce hacia lo real, como una búsqueda que atrae al mismo tiempo en que choca con quien la experimenta.

De manera similar funciona la inscripción de Ivana Sajko dentro de su obra, el hecho de insertar su propia figura en el drama rompe con la predisposición a un espectáculo

enteramente ficcional, abriéndose a los elementos referenciales, que permiten tanto un extrañamiento como una empatía particular con el público.

## Conclusión

Con lo anteriormente expuesto nos resulta posible dar cuenta de algunos de los elementos constitutivos del drama que han ido cambiando con el paso de las décadas, en respuesta a los retos que ha debido sortear el teatro en cuanto a la representación.

En este sentido, el uso de conceptos nuevos como el impersonaje y la rapsodia, propuestos por Sarrazac, nos permiten acercarnos a las nuevas manifestaciones del drama, y en el caso de *Zena-Bomba* comprender la manera en que las voces se fragmentan, aceptando la “separación” de sí mismas con el entorno, al mismo tiempo en que encontramos nuevas fuerzas dentro del teatro que ordenan y configuran la manera en que los discursos se exponen.

La obra de Ivana Sajko resulta un drama contemporáneo pues trabaja con estrategias fragmentarias, las que permiten relacionarlas con el tiempo en que se sitúa esta obra, como dentro de un siglo XXI que arrastra distintas problemáticas tanto al drama como a las individualidades. En este contexto encontramos a lo real como parte de un debate extenso a lo largo de la historia, pero que desde el siglo XX implica otras problemáticas; la definición de lo que significa la realidad y cómo se configura esta dimensión a partir de los medios de comunicación en sociedades que están constantemente relacionadas.

Como ya se ha dicho, en este trabajo nos centramos en la figura autorial, entidad que se presenta dentro de la obra como puente entre lo real y la ficción, pues se desdobra en dos dimensiones que dan cuenta de una ambigüedad presente a lo largo de la obra de Sajko. En ese punto, nos centramos en la función que cumple la Sajko ficcional, como escritora dentro de su propia escritura presenta una importante investigación sobre los ataques suicidas, su

desarrollo y consecuencias. Es así que un acto tan polémico transgrede las sociedades modernas por el miedo que provoca; el inesperado estallido de una cotidianeidad que se destruye de un momento a otro.

Al mismo tiempo, la obra expone un aspecto que consterna a las sociedades actuales; el desconocimiento. En un mundo donde las fuentes de información están a la mano y se estructuran como bases para el entendimiento del entorno que nos rodea, los vacíos de información pueden ser motivo para la intranquilidad de los individuos. La información, por tanto, es un recurso buscado en la actualidad que presenta sus propias problemáticas, de la misma forma en que diversos gobiernos invierten importantes sumas de dinero en su resguardo. La conocida frase se repite otra vez; “el conocimiento es poder” y el desconocimiento que se plantea aquí, construido por Sajko, afecta a estas sociedades dispuestas a saberlo todo, a llegar a lo medular.

Es ante la imposibilidad de llegar al motivo, al por qué de los atentados, que la dramaturga se adentra en una creación ficticia, para intentar entender algo que desde el principio se sabe que es un vacío sin salida. Este intento se estructura con la ayuda de los aspectos dramáticos que ya vimos, al mismo tiempo que usa al material para contextualizar a los ataques.

Las distintas estrategias que usa Sajko permiten adentrarse en la subjetividad de un ataque suicida ficcional, con el cual explorar procesos psicológicos que experimentan quienes deciden desarrollar este tipo de acciones. La dramaturga ficcional expone preocupaciones, miedos y angustias que una persona puede sentir en estos casos, pero que explicitan una vez más la imposibilidad de ir más allá. Es así que la dramaturga cede su figura a la obra como intento de asomarse a este tipo de actos transgresores, de buscar empatía a través de su escritura. La frase “El texto tictaquea dentro de mí como la bomba dentro de

ella” (Sajko 7) es uno de esos intentos, en los que se establece relación por parte de la autora ficcional con la atacante suicida. Una relación que resulta polémica y que la propia autora tiene en cuenta a la hora de escribir: “A veces mis propias frases me dan miedo. Imagino a la gente leyendo el texto aun sin ser escrito. No quiero crear a una heroína.” (Sajko 3)

En el caso de este trabajo, el estudio de las dimensiones que se abordan entre lo ficcional y lo real, a la vez que las inscripciones autoriales dentro de la obra posibilitan un estudio futuro sobre el desarrollo de la autoficción. Rama de la literatura que trabaja con una referencialidad; el nombre de su autor, al mismo tiempo en que estructura elementos ficcionales que trabajan como contraposición. En este caso, la hibridación de los espacios ficcionales y reales explicita una espectacularización de la intimidad, la del autor, que expone a su propia figura en un espacio que no permite discernir sobre las características reales de sí mismo. Esta paradoja se presenta en la contemporaneidad como un género problemático que se encuentra en el drama y la literatura, y que se desarrolla en nuestros días como una estrategia fértil para la representación de una realidad cada vez más fragmentada.

En este sentido, el desarrollo autorial dentro de la dramaturgia se presenta como un intento eficaz de subsanar problemáticas actuales, una estrategia que abre nuevas puertas a la escritura y que serán un relevante objeto de estudio para comprender los límites y las importantes posibilidades de la literatura.

## Bibliografía

- Batlle, Charles. *El drama intempestivo Hacia una escritura dramática contemporánea*. Coyoacán México: Paso de Gato. 2020.
- Fobbio, Laura. *La puesta en espacio del relato: Gólgota picnic de Rodrigo García, lo monologal y la escena como vanitas del capitalismo*. AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte N.º 9. Septiembre 2019. Pp. 38-69
- Marchán, Simón. Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual. Real/virtual en la estética y teórica de las artes. Pp. 29-59. 2006.
- Nenad, Bach. Ivana Sajko A multi-award-winning playwright. Croatian World Network. 2005. [www.croatia.org/crown/articles/5074/1/E-Ivana-Sajko-Woman-Bomb.html](http://www.croatia.org/crown/articles/5074/1/E-Ivana-Sajko-Woman-Bomb.html)
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Nuevos territorios del diálogo*. Coyoacán México: Paso de gato, 2013.
- Sajko, Ivana. *Zena-Bomba*. Traducción de Gordana Matić. Sin datos. 2004
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Coyoacán México: Paso de gato, 2013.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950): tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino. 1994
- Žižek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid España: Akal, 2005.