

Teatralidad y relato: oralidades de un cuerpo y su marca¹

Theatricaly and tale: words of a body and its mark/sign

ISABEL BABOUN GARIB
Maestría en Escritura Creativa
New York University

23

resumen

Mano de Obra de Diamela Eltit, se presenta aquí como el objeto de esta investigación –de orden teórico y análisis crítico–, la que propone evidenciar y aplicar a éste la noción de “teatralidad”, concepto protagónico en la configuración discursiva de dicha obra. Se intentará dilucidar siempre en relación al objeto presentado, el crucial vínculo que existe entre la narratividad de la novela Mano de Obra, y el concepto de “teatralidad”. Lo anterior será entendido desde el exceso alojado en los cuerpos, inserto en el tránsito y recorrido del lenguaje, como sustrato determinante en las oralidades que revelan las desarticulaciones discursivas del texto en estudio.

PALABRAS CLAVE: *Mano de Obra, teatralidad, exceso, oralidades, cuerpo.*

abstract

Diamela Eltit's Mano de Obra (Labor), is displayed here as the objective of this investigation –as theory and as a critical analysis– by which it is intended to bring to evidence and apply to this, the sense of “theatricality”, main concept in the analytical reasoning of such book. It will be intended to explain, always related to the main object, the crucial link that exists between Mano de Obra's book narrative, and the theatricality concept. The latter, will be understood as the excess herein the bodies, inserted in the language movement and path, as a decisive factor in theatrical words, which reveal the analytical reasoning break up of the text matter of this study.

KEYWORDS: *Mano de Obra (Labor), theatricality, excess, words, body.*

1 El presente artículo es resultado del trabajo de investigación realizado dentro del Taller de Investigación Teórica dictado en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, por el profesor Patricio Rodríguez Plaza, durante el segundo semestre del año 2008: *Teatralidad: fluido y drenaje en Mano de Obra.*

Hablar desde la página es hablar desde el trauma de la mirada.

DIAMELA ELTIT

PARA PODER HABLAR DE TEATRO, hablo desde el cuerpo. Y el encuentro es inmediato. *Mano de Obra* de Diamela Eltit coloca la lectura como un trauma a partir de este recorrido, afección y punto de partida en la mirada que escruta, que intercepta cuando lee. Leer *Mano de Obra* significa y significó para mí algún tipo de dolor, el que supo convencer mis partes, involucrar los órganos más internos en el acto y acción de lectura. Cuerpo abierto, dispuesto. Y aventuro el problema: convencida del síntoma como respuesta del traslado entre cuerpo y lenguaje en el acto de lectura, la teatralidad que presentaré aquí la figuro en la novela como el espacio posible, o mejor, imposible que existe al pensar el teatro dislocado, desarticulado de la escritura narrativa. Existen y conviven, como el punto cero, ni más allá ni más acá; es el borde más perfecto para un presuroso desborde.

Diamela Eltit, escritora y ensayista, fue una de las fundadoras del Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Su escritura transita en “la innovación discursiva, quiebra códigos lingüísticos y arquitecturas narrativas convencionales. [...] Su discurso narrativo es su carácter fragmentario, que acoge múltiples hablas provenientes de distintos estratos individuales y sociales” (Lértora, 1993: 11-12). Quiebre de la sintaxis, aparece el fragmento, el corte; busca explorar en la marginalidad de lenguas y sujetos, rompiendo y desplazando la personalidad, el centro existencial. Cada uno de estos aspectos responden a influencias directas que la autora tuviera en su formación como artista literaria, como teórica de su propio trabajo, como tejedora constante de su pasión por revisar, analizar y entender en sí misma las dimensiones estilísticas de su propia escritura.

Eltit asume un modo o comportamiento en cada uno de sus trabajos literarios (sean ficción o reflexiones en torno a problemáticas de arte, de política), y de inmediato se instala en lo que en ella se presenta como escenario y plataforma de despliegue para toda su producción narrativa, y aquí en *Mano de Obra* ese modo o aspecto lo encontramos protagónico: el cuerpo, síntoma que padecen sus textos, fiebre que emerge como fuerza y desborde de significación. Su literatura ha sido analizada de manera exhaustiva, y aquí se pretende dar cuenta sobre todo del registro y secuela que en sus planteamientos literarios pareciera comenzar o despuntar desde la dimensión del cuerpo, ubicándose casi de manera central en esta “teatralidad”, su propia novela.

Para Eltit, el trabajo narrativo se constituye desde la trilogía cuerpo/escritura/enfermedad, tríada conceptual que la autora conecta y relaciona como el eje verticalizador de toda su obra: “fue la relación entre el cuerpo y la escritura, es decir, el cuerpo como territorio moral, la enfermedad y la escritura” (Piña, 1991: 227). Y es con esto que se instala el síntoma antes mencionado en todo su trabajo. La enfermedad a la que se refiere operaría

como una dimensión del dolor presente en ese territorio moral, territorio que es espacio, que es cuerpo afectado, siendo la lengua o el lenguaje mismo en la palabra, la angustia a la que se someten quienes participan de su ficción; personajes que transitan escritos en esos lenguajes, que no son otra cosa que los paisajes encontrados en *Mano de Obra*.

Entender el funcionamiento del cuerpo (por dentro) es entender o haber entendido la provocación del texto primero, la acción pre-determinada, escrita en este caso por Diamela Eltit. Y ocurre el desfase, entre lo que acontece en el cuerpo y lo que permanece en el texto escrito (presente continuo). Y es en ese desfase permanente como el desborde remece, satura, acercándose a otras figuras además de la literaria, propiamente establecidas en este género (el literario). Y es precisamente con el exceso que aparece la teatralidad, espacio con el que Eltit dice haber tenido algún tipo de vínculo constante: “me interesaba mucho ese concepto de algo al borde del teatro, al borde del cine, al borde de lo literario” (Piña, 1991: 231). Y fue desde este lugar donde se instaló el resto (y los rostros y los rastros), frases completas, pálpitos agitados de una escritura que traspasaba, amenazante y vertical, todo el cuerpo como una experiencia concreta de dolor. Inexplicable, por qué no. Entendámoslo así: la teatralidad empieza en su rebalse, en la espera interminable por dejar de acabarse. Y es a partir del exceso mencionado, del acoso como figura corpórea y oral, como entenderemos el concepto de “teatralidad”.

Pero volvamos al cuerpo. Este por lo tanto, inmerso en la lectura, es parte de un montaje determinado en esa ficción, es capaz de funcionar de manera paralela a la acción: lectura, verbo activo. Es en el cuerpo donde se proyectan entonces los otros cuerpos, los que Eltit supo escribir, fragmentar, suponer, entrecortar de manera conflictiva, “poner en escena”, teatralizar. La puesta en escena ocurre aquí, en *Mano de Obra*, como imaginarios escritos y por lo tanto en el cuerpo del lector, receptor que digiere al tiempo que traduce de manera real una sintomatización imposible de domesticar. Es el exceso, como fenómeno y dimensión de estructura narrativa y *oral* en Eltit lo que hace posible e imposible ese domesticamiento: decoros, imaginarios sobrecargados, rebalses y flujos en corrientes, los que acentúan y tildan de manera elocuente su principal fraseo: la escritura, su propia “teatralidad”.

Dolor de cabeza (y no a causa del exceso de lectura) o presión insistente, cargante, que punza en el vientre como principal audiencia de sentido, son parte incisiva del cuerpo que lee, de los muchos otros que participan inscritos en la ficción. En la escena (la del teatro, donde se actúa) el cuerpo duele, molesta, se tensa, carga y descarga, suda, se convierte, aloja y desaloja al verbo que mantiene en la boca. El dolor es malestar en el cuerpo, es un lugar donde los personajes de Elit encuentran una habitación, un conflicto; encuentran hábitos y maneras de hablar, “de representar”, de transgredir, de soportar, de ser insoportables. Y lo son, cuando hablan, cuando intentan hacerlo. “El dolor como lugar del sujeto. Allí donde adviene, allí mismo donde se diferencia del

caos. Límite incandescente, insoportable, entre adentro y afuera [...] el ser como malestar” (Kristeva, 2006: 185). El verbo y su oralidad ocurren aquí a partir de la relación que cada personaje encuentra en el pronunciar con la boca y pronunciar con el cuerpo; malestar que pronuncian, que se pronuncia como signo exclamatorio, como insultos, seres anormales, cuerpos que adolecen. “Y me muerdo la lengua. La controlo, la castigo hasta el límite de la herida. Muerdo el dolor.” (Eltit, 2004: 57).

El teatro ocurre en el cuerpo, el discurso, el verbo, o su falta, en el texto mismo (que no es otra cosa que un “otro cuerpo” también). El cuerpo encuentra, como traducción simultánea, el ritmo y parodia mejor acertado para lo que entiende en su lectura; y Eltit en una simultaneidad cercana a lo exacto, ha escrito en cada episodio exactamente (palabra por palabra) lo que en el cuerpo se marca en esa lectura, lo que se adhiere como tajo, maquillaje que no piensa en disimulos. “Cuerpo y escritura son una materia significante paralela, el proceso que decide la significación” (Richard, 1993: 60). Su procedimiento y resultado, el lenguaje, donde el control o supervisión permite la herida, es el espacio abierto, el espacio cerrado. La descompensación. *En Mano de Obra* la palabra articula y desarticula, se pierde, extenuada se deja arrastrar, convencer por el sinsentido, exiliar de los cuerpos, estrellarse, generando un derroche que descompensa a cada sujeto, producto de violencias adheridas sin posibilidad de hacer vuelta atrás. Derroche de poses semánticas, Eltit escribe como “el arte del maquillaje, práctica femenina del suplemento: esta escritura del despojo, nacida de la violencia [...] derrochando un exceso de palabras que re-nombran lujosamente (cosméticamente) la pérdida” (Richard, 1993: 45-46). Personajes que en su habla y discurso consiguen reconstituir solo reemplazos de lo que realmente quieren o buscan pronunciar. Y entonces lo inminente, la teatralidad aquí emerge pujante, violenta, a “garabato limpio”.

Teatralidad: disciplinamientos, aspectos

La escena o capítulo, el teatro hablado. La boca abierta sufre sus consecuencias: el acto del lenguaje como palabra escrita primero, luego dicha, finalmente simulada, sonora, ruidosa, bullas determinadas en el cuerpo que las faculta como una representación. La teatralidad aquí la presento como eje determinado y predeterminado, premeditado a partir de un texto narrativo llamado *Mano de Obra*. Articular de inmediato las nociones del habla y el cuerpo en cruce directo con la teatralidad, permite construir los vértices responsables de lo que aquí desarrollaré: el concepto ya dicho aplicado a un texto narrativo/literario. Entonces, la medida por dilucidar qué suponemos por teatralidad, es urgente. Su dirección se desprende a partir del protagónico vínculo que existe entre dicho concepto con la narratividad en *Mano de Obra*, término que se me aparece y presenta como sustrato determinante, que contrae y distiende las articulaciones discursivas en el texto de Eltit. Esta

“teatralidad” será entendida y delineada a partir de la materialización de la escritura presente en el texto, serán las oralidades e intentos discursivos de los personajes, quienes definan y vociferen los excesos presentes en sus hablas, que determinen y evidencien la teatralidad nombrada como problema central.

El sistema de discurso entra en crisis, la lógica que lo construye ahora lo desarma e intercepta, lo intercala para dejarlo trozado en partes. A través de dicha narratividad, aparece la fábula de lo que podría ser un discurso, lo oral como posibilidad del decir. Y es aquí donde la teatralidad enfrenta su promesa y significado, lo que definiré y entiendo como tal. Teatralidad contenida en sus distintas oralidades, en el mapa del cuerpo como relato o itinerario de una ruta sin retorno. Es la pérdida del sentido en un lenguaje que carece de él, de ahí el no retorno, de ahí la imposibilidad de un atrás que genere el camino y su principio.

Si bien la teatralidad ha funcionado como concepto y fenómeno de estudio, el que se amplía o contrae según las relaciones que puedan establecerse para él, no interesa aquí volcar la presente investigación en un desafío “vanguardista” por intentar re-definir el concepto, ampliarlo o simplemente derrotar la concepción fenomenológica que este encierra; pues se intentará más bien articular un diálogo entre el concepto y el texto de Diamela Eltit. El problema de teatralidad, presumido protagonista para mí en la escritura y literalidad de *Mano de Obra*, lo entiendo principalmente a partir de dos lineamientos: Anne Ubersfeld y Roland Barthes.

Y comienzo por Ubersfeld, aunque de inmediato derivo en Barthes, pues en *Semiótica teatral* es ella quien cita a este, el que dice: “nos hallamos ante una verdadera polifonía informacional; eso es la teatralidad: un espesor de signos” (Ubersfeld, 1989: 16). Es desde aquí que sitúo y comienzo a urdir teatralidad, y el cómo se articula en el texto de Eltit, y cómo consigue augurar sus posibles relaciones. “Naturalmente la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización” (Arana Grajales, 2007: 80), continúa Barthes. Me detengo y subrayo “es un factor de creación y no de realización”, entonces ¿el concepto valdría para cualquier manifestación artística, en cualquier orden para esta disciplina? Para lo que aquí interesa, la novela de Eltit -factor de creación-, la teatralidad se manifiesta así: rebosada en y desde el texto, chorreando lenguaje, sobrecargada en el propio sentido. Con esto, Diamela Eltit afirma:

Una hipótesis que podría plantearse es que una persona que escribe es alguien que tiene exceso de lenguaje, exceso que debe quemar [...] Y sacar ese exceso está ligado no sólo al sufrimiento, sino a un placer, un placer de elaboración” (Piña, 1991: 243).

Otra hipótesis, es que la teatralidad no sólo es exceso porque exceda su propia condición, porque la supere o transgreda su límite, el borde, sino que además podría pertenecer a problemáticas ubicadas en y desde el cuerpo, del

que actúa/lee, del que es personaje en el texto, y la crisis de sentido aparente de lo que significa teatralidad quedaría contenida también en los que padecen los desbordes, nuevamente, los cuerpos:

El golpe, la sangre y el oprobio, forman parte de un sistema vital que deshace el dramatismo anómalo que porta el golpe, o la sangre, o el oprobio, para responderse como remanses críticos de cuerpos entregados a un transcurso social de vidas seriadas, menores, asfixiantes” (Eltit, 2008: 60).

¿Teatralidad, es *esto* un cuerpo? ¿El concepto y su significado permanecen contenidos en el propio término, o corresponde más bien a un sentido propio y definible, disgregado del cuerpo, del habla, del sujeto-actor presente en la ficción? ¿Teatralidad es por tanto un concepto facultado para adjetivar o determinar con certeza la posibilidad de este en alguna creación, de cualquier orden?

Eltit mantiene alertas a los cuerpos, es ella quien los carga, quien captura en la ficción para luego ejecutarlos desde la altura, la escritura. Mutilados algunos, en partes permanecen atentos a la acción en *Mano de Obra*; pues esta no es otra cosa que escritura *sobre* (los) cuerpos. “El texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, la palabra se convierte enseguida en sustancias” (Barthes, 1983: 50). Entonces, tomando en cuenta que la palabra *convierte*, modifica, transfigura, desplaza, transforma de inmediato un texto, cualquiera sea este, podría tomar forma, o bien dejar de tenerla y asumirse como cuerpos que se articulan o desarticulan, caracterizándose quizás como objetos y ya no como verbos, “convirtiéndose enseguida en sustancia”, perdiendo el contorno que los delinea, que los define.

Barthes se refiere entonces al concepto señalando una superposición, una coexistencia que multiplica lo que entendemos por teatralidad, consiguiendo expandir y distender el concepto, permitiendo trasladarlo y aplicarlo a la secuencia narrativa en *Mano de Obra*. En Barthes el concepto opera como exceso, como desborde y como *crisis*, en tanto ocurre en la propia palabra al quedarnos con esta dimensión, la de su propia definición. Crisis discursiva de la que Eltit se hace cargo al usar el cuerpo como significante y soporte de su propia estructura narrativa, constituyéndose a su vez en el exceso que permite anticipar la teatralidad que aventuro, como eje categórico para el desciframiento en la arquitectura del cuerpo/texto en Eltit, quien dice: “el cuerpo como foco político, se convirtió en un trágico territorio modélico de disciplinamiento. Modelo que se hizo primordial a través de la tortura, el crimen, y la desaparición” (2000: 18).

El verbo y su límite, el fuera de campo para una gramática que excede la condición de acción-reacción, pregunta-respuesta, dramaticidad para voces en una mecanicidad en rigor teatral: el diálogo como maquinaria de un artificio donde la voz se parte y reparte en varios, en uno solo. Personajes. En Eltit es la caída del verbo, la catástrofe de la palabra como síntoma de un discurso

que ya no genera sentido, que más bien se retrae, contrae en la espera de generar un ruido coherente, una articulación significativa, *alguna chuchá*. La falta de discurso opera aquí como vestuario de representación, máscara para un palabrerío trágico y en constante deterioro. Por ahora interesa permanecer conscientes ante la teatralidad, como factor que incluye e involucra esta espesura como síntoma de un exceso que opera como ocultamiento de una falta, inconsistencia de sentido aplicado al problema del lenguaje narrativo propio en la escritura de *Mano de Obra*, apareciendo esta, la falta, como figura ausente en el tratamiento del lenguaje, el *cuerpo* en el texto escrito por Eltit.

Patrice Pavis, ahonda también en el problema refiriéndose a este como: “especificidad, interferencia, y redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores y de la escena, [...] la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconicidad del cuerpo y del gesto” (Arana Grajales, 2007: 80). Interferencia que Eltit inscribe en su escritura al implicar en ella otros registros del lenguaje ampliando el aparente, dentro de un mismo género, el narrativo: “personalmente me importa tomar distintos recursos -líricos, teatrales, ensayísticos- pero eso es una simulación, una cita, una necesidad del texto” (Piña, 1991: 252). Y es en esta síntesis donde la necesidad aparece como el imposible donde transita Eltit, en lo imposible quizás de juntar cuerpo y lenguaje a partir de un relato de narratividad aparente; y es en esa juntura donde el desborde alcanza el grado de teatralidad que se postula, abriendo espacio, constituyéndose en un entremedio, en la línea que resulta de un tajo, incisión entre junturas que abren paso a la tolerancia de un nuevo sentido de escritura, penetrando en esta como cuerpo y marca, como erótica de un cuerpo sin sexo aparente, simulado, o más aún, diría Eltit, la escritura es sexo.

Óscar Córnao, quien desarrolla el concepto y problema de teatralidad en un artículo denominado *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*, acentúa el término:

Un factor que potencia la teatralidad es el énfasis en la exterioridad material, la ostentación de la superficie de representación, de los signos que se van a poner en juego [...] este exceso de materialidad está relacionado con la necesidad de atracción de la mirada del otro, que hace que todo esto adquiera algún sentido (Córnao, 2005: 8).

Con esto, Córnao refiere una ostentación en directa relación con los cuerpos y éstos con la representación, estado que enfatiza sus formas, sus excesos provocando el desplazamiento de éstos en signos que imponen materialidad. En Eltit, esa “escena” o “materialidad” no es otra cosa que el lenguaje operando como gran angular sobre una escritura que acusa derrota, pero que insiste en desplazarse como un signo de completa ostentación, donde el garabato se convierte en el principal énfasis para “captar la mirada del otro”, quienes configuran el sentido a través del traspaso del texto a su lectura. Así, en *Mano*

de Obra no encontramos otra cosa que personajes, “personas ‘extraviadas’, según los cánones tradicionales, y cambian eso por convertirse en fetiches de la ciudad. Me apasionaba, y me apasiona este fenómeno de cuerpos deseantes de la mirada del otro, aunque sean aparentemente indiferentes a esa mirada” (Piña, 1991: 238). Lo anterior no es otra cosa más que “cuerpos” en escena, cuerpos que Eltit también dimensiona desde la ficción que escribe, que ostenta a su vez, que determina, construyendo la corporalidad alrededor de su intención, su trabajo literario, funcionando como el motor generador del exceso que también produce la atracción y el despliegue de éstos, la necesidad de ser “mirados”, el movimiento de espesuras en el lenguaje y la sintaxis. Así, la teatralidad operaría en su escritura como palabra que se convierte en gesto, y por lo tanto en cuerpo, práctica que se observaría como mecanismo de significación, emplazando al lenguaje como instrumento y pensamiento, deseo y poder, referentes ideológicos en la poética de Eltit.

Regresando a Pavis, este relaciona la teatralidad “como ilusión perfecta o como marca de artificio” (Arana Grajales, 2007: 80); ilusión o marca, la teatralidad opera también desde una ficción que se construye como proceso de significación y lenguaje, palabra y sentido, escritura ocupada en multiplicarse como zona límite, posibilidad de extravío constante. Para Ubersfeld, “la mayor dificultad en el análisis del signo teatral, se encuentra en su polisemia [...], ligada sobre todo al proceso de constitución del sentido” (Ubersfeld, 1989: 25), y es que para ella, el interés de especificar lo que por teatro podría entenderse, tiene que ver con este como sistema de signos, el que movilizado permite crear nuevos y otros tantos sistemas de significados simultáneos para el problema, asumiendo los distintos planos que el concepto arroja por sí mismo. Esta polisemia, sugiere una riqueza compleja de signos, los que se desbordan ilimitadamente siempre en la intención de comunicar, polisemia y desborde presentes en *Mano de Obra*, inscribiendo un imaginario que trasciende la quietud de la palabra, convirtiéndola en un código semántico, en un cuerpo a voces múltiples conquistando sentido y territorio.

Ubersfeld entonces, se refiere a la teatralidad insistiendo en ella como “conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio textual o escénico y que interactúan entre sí ante un lector o espectador” (Arana Grajales, 2007: 81), sin embargo para ella la única teatralidad concreta es la de la representación, aunque si tomamos en cuenta que ese conjunto de signos textuales sí definen teatralidad, ¿podríamos entonces aplicarla sin tener necesariamente representación (dimensión exclusiva de lo “teatral” o “escénico”)? La idea de teatralidad que se ha ido construyendo aquí, tiene que ver con involucrar ese conjunto de signos, la espesura de significantes, la polisemia que antes escribiera. Pues “en definitiva, nada nos impide hacer teatro de todo, ya que esta misma pluralidad de modelos actanciales puede darse en textos novelescos o incluso poéticos” (Ubersfeld,

1986: 46), y es justamente en la dimensión de lo novelesco donde transita la teatralidad que aquí interesa.

Para Javier del Prado, “la naturaleza redundante de la teatralidad, redundante en cuanto mimesis, redundante en cuanto técnica (tantos códigos como los de la realidad y al menos uno por sentido). Coexistencia de códigos, con mayor artificio de composición” (Arana Grajales, 2007: 83), la teatralidad refiere a una ficcionalización de la realidad, por lo que su mimesis está o estará condicionada por la mirada que en ella se imprima, y para esto, como ojo delator de esta decisión, los personajes o sus configuraciones al interior de la ficción, se confabulan como determinaciones semióticas. En Eltit ocurre lo anterior de manera casi protagónica, son y serán los personajes la carga discursiva y “teatral” de su discurso, los que articulen y desarticulen las propiedades semánticas del tipo de quiebre y desestructuraciones producidas a nivel artístico e ideológico en *Mano de Obra*.

Continuando con la intención de personaje presente en la concepción de teatralidad, Ubersfeld dice: “el personaje es el elemento que enuncia, que dice un discurso (por lo general este discurso se pronuncia efectivamente, toma realidad fónica, o se hace mimo; el mimo es en su gestualidad, un equivalente de la palabra)” (1989: 101), un equivalente del discurso que opera en el espacio narrativo, siendo este, otra de las dimensiones que se involucran con el término. Las palabras, que aparecen como gestos, voces de cuerpos en crisis, se agrupan o despliegan especializándose, diseñado en la escritura de la novela, un lugar espeso que se instala como discurso narrativo. Así:

Las dos figuras del lenguaje literario, y más precisamente, del lenguaje poético, la metáfora y la metonimia, remiten ambas a una investigación del espacio: la metáfora como una condensación (de dos referentes o de dos imágenes) y la metonimia como desplazamiento.” (Ubersfeld, 1989: 114).

Y para efectos de lo que aquí interesa configurar en torno a la teatralidad, tanto el espacio como el cuerpo, pertenecen a dos universos propios de *lo teatral* (incluyendo también lo representacional, la escena) y ambos aspectos aparecen de manera radical en el trabajo de Eltit.

La simultaneidad, o multiplicidad de aspectos inscritos o insertos en la dimensión de personaje, de términos como cuerpo, exceso, o espacio, todo en directa función con la narratividad y texto particular de Eltit, determinan los impulsos que me han llevado a suponer y por qué no, a re-afirmar, la concepción de teatralidad presente en su escritura. Y es desde esta tensión/distensión que a partir del término teatralidad se ha revisado a partir de dos perspectivas principales y algunos lineamientos adicionales, el intento de precisar y depurar la concepción que se está estudiando. En esta primera parte hemos visto cómo el concepto logra posesionarse y aparecer en su obra, siendo el lenguaje y el cuerpo los principales vértices de excesos para una posterior aplicación en relación explícita con *Mano de Obra*.

El deseo estalla, la harina, el café. (Me pongo amarillo). Mano de obra, ahora sí.

A continuación, se crearán los vínculos y relaciones en forma directa con el texto de Eltit, generando entonces las ejemplificaciones y nuevas empatías del porqué la teatralidad (de la que ya hemos hablado) aparece en la obra literaria escogida, siendo de vital importancia presentar primero parte del contenido del texto para establecer un conocimiento común del argumento y su análisis.

Mano de Obra, Eltit la divide en dos partes. La primera, el supermercado como eje-cuerpo, como escenario, donde se desenvuelven los personajes. Aparecen los pasillos, las verduras. Aparece el odio por cada cliente. Enrique y su relación con cada objeto que manipula, que vende. Los chillidos de los que compran, la rabia con furia que siente por cada uno, por su conjunto. Enrique en monólogo constante da cuenta de la cochinado que recoge, de lo que limpia, de las ganas de llorar que tiene, que hierde, que siente enorme y lo perfora. Soy un cuerpo, dice, soy un cuerpo que sabe amoldarse al circunstancial odio (otra vez el odio) que invade imprevisible a los clientes. “Me odia por que sí” (264). Habla de lo que mira, de lo que limpia, de las huellas, los papeles, los niños insatisfechos frente al culto de cada juguete. Sabemos de sus traslados cuando revisa los estantes. De la solvencia que imprime cuando revisa los estantes. De todas las idas y vueltas mientras huele, respira, ausculta, intercepta. Sabemos de él en las bodegas. Él en relación con él mismo, con el delantal que lleva su nombre, de sus manos apretando los caquis, los melones. El cliente, el ocio, él mismo etiquetando todo eso. Etiquetándose. “Estoy infectado, atravesado por la debilidad” (277). Es el estado de alerta: dolor en su cuerpo. Lo que carga. El tiempo, la leche, las horas. La vejiga que contiene a cada una, a todas ellas. La carne también carga, la que vende, la suya que tiene. Es tarde, y los pies que laten y el corazón fuerte.

La segunda parte, Diamela Eltit la denomina *Puro Chile*, es el cuerpo con otros; aparecen personajes que hablan, que viven y conviven en un reducido espacio que no les alcanza. La casa. Enrique quien manda. Sonia, la tele, Gloria, Alberto, Gabriel el baño, la pieza del fondo. Todos trabajan en el súper, atienden, algunas son cajeras, el hacha para la carne que se troza gorda, la trozadora de pollos es la Sonia. Y el deslenguaje, el garabato limpio: “Estos maricones desconsiderados, culiados de mierda, dejan todo el piso manchado con el vino tinto estos curados chuchas de su madre, maricones recontraculiados” (Eltit, 2004: 338). Esa es la Gloria, la que dijo eso es la Gloria “murmurando desplomada”, de rabia, de sudor, imperdonable.

Y con esto, la casa o lo que se parece a una como residuo que los contiene, los (des)aloja. Viven todos juntos, revueltos. Se mezclan, a veces con asco,

con náusea por tanto olor a mierda, por cuerpos que simulan constante un lenguaje trasfigurando el sentido, fragmentado:

La pobre Sonia, condenada al fluir de su sangre (impura/humana/inadmisible), que inundaba con un nuevo espesor el mesón de la carnicería. Y su dedo, al final de una loca y repugnante carrera, terminaba confundido con los aborrecibles restos de pollo” (Eltit, 2004: 346).

Sonia se cortó un dedo, aquí la relación del fragmento y el lenguaje es inmediata. El dedo es la parte, el trozo, y el lenguaje resiente esa falta, la del dedo, la del sentido y su pérdida. Aparecen reemplazos, el garabato el mejor candidato. Y es en esa *mierda* donde se instala el excesivo decoro, el filo del verbo, provocando mutilación en el lenguaje, resultando una boca residual, contenedora de partes y no de un sentido; y a falta de palabra, de significados legibles, el garabato aparece como hemorragia salival. Es el resultado de un exceso, sudan los cuerpos, hasta la médula en cada uno.

Viven ahí, enmarañados, con el descontrol y el trato más torpe, imperfecto, cada uno con todos y a sí mismos. Hay reglas que cumplir, desacatos. Patadas, vómitos. Puteadas. *Enrique le gritó a Pedro* (352), *Gloria va a dormir en la pieza de atrás* (302). *Gabriel está vivo* (335), y la guagua llora, y se desata la catástrofe. Enrique traiciona, Enrique los despide, Enrique se gana el ascenso, el nuevo supervisor, los borra a todos de las nóminas, queda con la casa, las vidas se jalan ahora por cada uno. Se quieren salvar. Culiados, chuchas de su madre, estos huevones.

El supermercado en el que se desarrolla la ficción, podría ser al mismo tiempo la casa en la que habitan. El súper es la casa (y viceversa). Personajes que se comportan como en otro lugar, alterados, jerarquizados, cada uno cumpliendo un rol, una manera que debe ser “comportada” cumplida. Cuerpos en desvíos de ser cuerpo. Viven juntos, se desviven entre ellos. Se descueran. Se dilatan hundidos en el ansia miserable por arrebatar baldosa, alguna esquina. Y los dos espacios, el supermercado y la casa, me parecen importantes de reconocer, destacar y resaltar, de reconciliar como escenarios parejos de metáforas significativas, operando como condicionantes a los cuerpos que lo habitan y por lo tanto al lenguaje que a su vez habita el cuerpo. Así, el lenguaje (o la falta de este) aparece como modelador en los cuerpos, como caracterizador delineando las hablas, teatralizándolas. La casa como cuerpo, como encerrona del propio sujeto. “La metáfora de la casa aglutina en su poder representacional el poder del discurso, de un proyecto de nación que se ha fundado [...] en su lógica dictatorial y neo-capitalista” (Olea, 2003: 222)². La casa aglutina, recluta. Comprime, condensa los sentidos, la carne

² No por nada en la literatura chilena, la casa se sitúa en obras tan importantes como *El lugar sin límites* y *Casa de Campo* de José Donoso, *Casa Grande* de Luis Orrego Luco, *Casa de los espíritus* de Isabel Allende, entre otros.

que no cabe, que desborda en des-lenguaje. “El súper es como mi segunda casa. Lo rondo así, de esta manera, como si se tratara de mi casa. Me refugio en la certeza absoluta que ocasionan los lugares familiares” (Eltit: 2004, 292), lugares que por costumbre o simple inconciencia se transforman en el traspaso primerizo de algo sin retorno, de un espacio que genera dependencia, localización perpetua para cuerpos en reubicación constante, transformando la escritura en resistencia, en metáfora que los condensa en una historia común.

Gloria debía dejar su cuarto y empezar a dormir en la minúscula pieza del fondo. [...] Debía también permanecer en nuestro baño la toalla, su tubo de pasta de dientes, el jabón, su desodorante, la colonia. Su tijera. Empezó a dormir atrás” (302-303).

Desposeída, Gloria es desterritorializada, sacada a la fuerza, echada de su pieza, desplazada, dejando al uso público sus pertenencias de limpieza, de enjuague. Compartir los olores que deja en cada objeto, asumir los ajenos. Su cuerpo los asume también, se va poniendo fétido, como la casa, oliendo a mierda. El cuerpo así como el lenguaje, quedan en disposición aleatoria de quien use y abuse de *su desodorante*, de su *tubo de pasta de dientes*, del verbo. Malintencionados, respiran el mismo aliento impidiendo la oxigenación del propio cuerpo, del sentido en sus intentos de habla. Podrían también ser efecto de la desmesura que provoca el garabato, el abuso del sinsentido. El lenguaje expele, huele a mierda, a *chuchas de su madre*. Se pierde el centro o foco de sentido. Se pierde el cuerpo. Se habita en el *exceso* de esa mierda que ahora es discurso, rebalsando en náusea y asco. “El desborde apunta a la salida del código, al descentramiento del poder, por lo menos en su paso por la escritura” (Brito, 1994: 125) que aquí juega en la coexistencia de signos a la que se refiere Pavis, o aparece inminente en la redundancia de varios códigos (cuerpo, escritura, ausencia discursiva de sentido) referidos por Barthes en cuanto al término y concepto de teatralidad.

El cuerpo limita al cuerpo, lo “irreconoce”, lo deja irreconocible, irreconciliable. Trastornado. Y el traslado se hace urgente, estigmatizando el avance, el atrás, el adelante. La historia, el territorio a cargo de quienes obran. Lo que interesa con esto, es establecer los parámetros que condicionan el texto, el lenguaje en *Mano de Obra*, siendo el espacio casa y supermercado los escenarios donde se desarrolla la acción, lugar determinante para las hablas y excesos que derivan en garabato, en el desborde del palabrerío sin sentido, “teatralidad” que se ha ido configurando.

Y así como la casa, el supermercado. Espacio modélico, seriado. Capturador de cuerpos. La mano que obra en el exceso de grasa, en la carne dura como palo. Son ellos, cada uno, que habitan entre la transparencia del plástico, donde “está escondida la certidumbre de una carne de segunda que se presenta como si fuese de primera” (Eltit, 2004: 265), cuerpos de carnes, cuerpos de clases de primera o segunda carne, se jerarquizan, se venden según

su tipo, su grasa, el nervio que las endurece. Se ofrecen. Son clasificados, enumerados, desgrasados. Rigen como alternativas posibles, como modelos simbólicos subjetivados. Están en presente, allí, en la escena como supermercado que es cuerpo vigilante, inconsciente de batallas exaltadas. Pantalla plana, cuerpo sin rostro, vaciado y trasvasije de espesores, de contenidos, de registros. Cuerpos en ausencias, transitando indiferentes. Cuerpos abreviados, reducidos así, como en el encuadre del que prende y apaga con el control remoto, obedeciendo a mandatos, a órdenes. Ellos, en apetitos abreviados, en el lugar transformado, transgredido. Así en miniatura, son el símil del discurso, también actuando pequeño, como pieza de anticuario. Son en la escena, en esta como supermercado, en esa otra que es la casa, en el cuerpo como escena del propio espacio, en el lugar precipitado que ocupan como sede, como la propia infraestructura. Son en tráfico desatado, en desorden, en intento.

Son la paciencia rigurosa, el camino directo, un lugar en potencia. Un verbo.

El súper, la interrupción que desinstala, que indetermina. Espacio modelico, neoliberal. Espacio que se instala dentro y fuera del cuerpo rozando lo increíble, son lo a punto de ser, el casi, lo que se pretende. Lugar, súper, cuerpo, escena. “El no lugar” (que ha nombrado Marc Augé alguna vez), el tránsito y traspaso de Enrique por pasillos, de la Sonia cuando se corta el dedo índice, del que entra, del cambio de escena, del que sale, que va y no se instala, no lo hace porque no puede, no lo hace porque no sabe, no se encarna. Es lo que emerge, lo que intenta migrar, completarse, terminar de debatirse. Desborde infinito. Es el debate de la forma, del cómo. De la cama, del pasillo. Del espacio, de bodegas, del borde que los contiene para la recomposición de un trauma vencido, agotado. El cuerpo. Sin habla, sin discurso. Una voz.

Enrique actor, quien atiende, quien recepciona, quien se desplaza a lo largo de los pasillos de verduras. La técnica como espectáculo que se entiende desde el impulso del espacio como captura de los cuerpos. El espacio como técnica que intercepta tránsitos, márgenes. Espacio que limita, desfigura, transgrede, desmembrada. Es el borde, el límite. Sobrevuela al cuerpo que lo ex-pone a carne viva, siendo modificado, interceptado por excesos de objetos, por excesos de hablas en groserías sin sentidos. Excesos. La escena como espacio representacional de cuerpos en menosprecio, aterrorizados.

“Me hincho tanto que parece que me voy a reventar, a reventar, y por eso me la paso noche entera cagando en el baño, sentada, ovillada, doblada, soportando los embates de este increíble dolor por culpa de la flojera de esta culiada irresponsable” (Eltit, 2004: 339).

Se instala entonces desde el exceso de un lenguaje sin cuerpo, la desaparición del verbo, ¿y entonces del cuerpo en tanto ausencia de sentido?: “El cuerpo habla y a la vez bloquea. Las hablas concretas están reducidas, las oralidades intervenidas por la falta del discurso social, y entonces el garabato

aparece como posibilidad discursiva”³. Es el tránsito de un género andrógino, que se nombra mujer, al que llaman Sonia, la que dice y nombra desde el grito garabateado, como palabra enferma, que estrangula, que pareciera que va a reventar, que es contraria al nombre, al femenino de esa matriz en desborde. Con esto no digo que teatralidad sea necesariamente falta de discurso a causa de sus efectos de rebalse y fluidos en desbordes, no no no no. No. Sin embargo, aquí la dimensión de la grosería aparece como ese exceso, que sí se manifiesta como teatralidad en *Mano de Obra*, como reacción en torno a sus significados. El garabato como su respuesta, consumación de lo que ha sido para este estudio la “teatralidad”, instalándose también como el “sinónimo” (en palabras simples) de ese exceso.

“Los decoros de la palabra travisten el lenguaje ordinario, recargando de lujos el sintagma comunicativo y desbaratando su lenguaje práctico (útil) con el gasto festivo de la palabra anti-utilitaria” (Richard, 1993:46). Desde la ambivalización de género puedo establecer como conexión posible en la dimensión de “teatralidad”, lo ambiguo como efecto del desborde, del exceso que aparece, a causa de la deformación, posible efecto de eso que se ha rebalsado. Y a esto, Diamela Eltit se refiere como: “La escritura es un instrumento social, ni masculino ni femenino: la escritura no es sexuada. Lo que pasa es que ahí entran factores sociológicos y la escritura pasa a ser la representación simbólica de un decir.” (Piña, 1991: 254).

Así mismo Alfredo Castro, quien adaptara e hiciera el traspaso del texto de Diamela Eltit a una puesta en escena para el Teatro en el año 2004, relaciona también el proceso de creación desde la perspectiva ambivalente de género, determinando ciertas conductas que explicitan mejor todavía el tratamiento que él encuentra dentro de esta relación:

Yo creo que la creación, sea cual sea ella, es totalmente femenina, no estoy hablando en términos de género, estoy hablando en términos de territorio, del deseo... yo creo que cuando uno dirige tampoco hay una narrativa o un lugar que uno tome desde el género; para mí por igual, actores y actrices, pierden su valor de sexualidad o condición sexuada y pasan a ser verdaderos órganos, verdaderas máquinas de producción de deseo, me da lo mismo por donde eso pase, lo único que sé es que ahí hay seducción... a quien seduzca eso, cada uno sabrá.⁴

Así, el texto se convierte una y otra vez en un traslado constante, donde Sonia podría ser también Enrique, el que llora en la primera parte, el que

³ Entrevista realizada por la autora a Diamela Eltit en Santiago de Chile, junio-2008. Ver Anexos *Teatralidad: fluido y drenaje en Mano de Obra*. Diciembre, *Op. cit.*

⁴ Entrevista realizada por la autora a Alfredo Castro en Santiago de Chile, octubre-2008, *Ibid.*

se queja, el que es apenas consciente del sudor en sus manos, de la angustia y ruina de su propio pelaje. “Después de todo soy un hombre aunque, en algún sentido (lo sé), termino enredado a la imagen con que se define una mujer. Mujercita yo” (Eltit, 2004: 276). Y es a partir de esa ambivalización, como se consigue la representación o “teatralidad” también en el texto, pues es producto del constante desborde, siempre en suma, en continua exposición, permanente vitrina, acusando perversión, deformada, siempre en seducción, pues se cruzan las líneas, los bordes. “Se replantea lo femenino como una hipótesis de fundación: como virtualidad compartida” (Ortega, 1993: 54). Diamela Eltit incluso trabajó desde el teatro experimentando con Roland Kay, con quien escenificó *Los Censi* (Antonin Artaud), desafiando el cuerpo y su comportamiento al actuar en una lengua que no era la propia, desfasando la acción de la palabra. Entonces, la teatralidad ocurre también a partir de un desfase constante, que sucede con las sustancias puestas en rebalse sin coordinar juntas, operando dispares en la escritura. Hombre/mujer, escritura que consigue ser ambas partes a la vez, la realización de un lenguaje multiforme, capaz de representarse y relacionarse en cuerpos simultáneos, desfigurarse a partir del garabato como lugar y sentido, como su propia consecuencia, como su desborde.

“Simulo la sonrisa, el modo absurdamente sometido y actúo también una disposición cínica entre una sonrisa que no termina de consolidarse” (Eltit, 2004: 283), que se debate en la forma, en el modo, como disposición asertiva para un cuerpo que se prepara constantemente a un simulacro desde su oralidad, desembocando en el exceso como forma de vestidura conforme al encuentro y sumisión de la propia representación: “El cuerpo y la biografía son figuración y representación: teatralización del yo, montaje y trucaje gracias a la instrumentalización de la técnica, cuyo dispositivo remodela la herida en tatuaje, el dolor en grafía” (Richard, 1993: 45). Y la técnica que aquí aparece sumida al espacio descrito por Eltit, permite el trucaje, en manos que manipulan lentejas, garbanzos, para manos que malamente no saben, con pifias en el propio trato, mutilados por la propia maniobra. Es el error de la palabra, que no dice, que no significa. Que corta, afila, mutila. Exteriorización que optimiza la forma, la mecanicidad, la destreza. Histrionismo necesario para cuerpos que padecen un rol, de un carácter plano, riguroso.

Se ha visto el desborde (lo escribo de nuevo, lo re-escribo, lo cito, lo traigo de vuelta, lo remarco, lo subrayo, ahora y más veces si es necesario, lo haré más veces), como escena de una sobre-exposición, el estruendoso malentendido de lo público, como amplificación de lo representacional, de lo indeterminado por un chorreo de incontinencias que ya deja de pertenecernos, como el ritmo en un volumen demasiado alto. Es el grito, el temblor, *la chuchá*, estertores de sometimientos aglomerados, exhibicionistas. El exceso y la abundancia como fertilizantes para el traspaso que opera como resultado. El traspaso del texto al cuerpo, su desplazamiento, imaginario escrito virtualizando una

posible escenificación. Entonces, ¿la multiplicidad de voces como espacios narrativos? *Mano de Obra*, vertiente principal y recipiente contenedor del lenguaje y el cuerpo, el desborde o crisis discursiva como ausencia de sentido en un discurso que apenas si se intenta recuperar, siendo en los cuerpos (cuerpo/texto - cuerpo/personaje) donde recaen las desmesuras, las represiones como foco político e histórico-social de escritura, un espacio modelador (el supermercado) y remodelado (la casa) donde su figura y metáfora recaen en una escritura capaz de ser cuerpo, sujeto, personaje dentro del texto estudiado. La teatralidad (y todo lo que esto ha significado) modela aquí a partir del lenguaje y texto en Diamela Eltit, la caracterización y personificación de hablas, dejando al (a los) cuerpo(s) convertido(s) también en figuras y personajes, *exterioridad y sustancia*. Con esto, me parece pertinente agregar por último, a modo de ampliar aún más los sentidos al término estudiado, la perspectiva que tuviera Alfredo Castro de la puesta en escena que hiciera de *Mano de Obra*. Lo siguiente, es la respuesta que me entregara a la pregunta en relación directa con el propósito de investigación para este trabajo, como forma de incorporar la dimensión del teatro y su evidente vínculo con lo que ha sido este estudio:

En “Mano de Obra” prima el exceso, del que hemos estado hablando, y tu puesta en escena responde a eso, sin embargo, te has referido al teatro que realizas como “a veces es síntesis de lenguajes, otras exceso, espesura de signos, supresión de transiciones, multiplicación”. ¿Por qué entonces decides ir por el “exceso” y no por la “síntesis” de lenguaje en este montaje?

Leo la primera línea de la novela y me quedo petrificado y sigo y me empiezo a reír, y yo ya soy la Novela, la novela está en mí, entonces yo no busqué una forma de hacerla, yo simplemente agarré la novela y la llevé arriba como me parecía a mí, como tenía que ser, yo sé, yo sé, evidentemente sé, que es un exceso pero a mí la novela me pareció excesiva, yo encuentro que estaba llena, llena, pero que chorreaba de supermercado, de todo, de humillación, de lenguaje, de traiciones, de garabatos... la cosa del garabato es muy preciosa, es una clase social que ya no es clase social, que es un lumpen ¿me entiendes? Un Lumpen fascista lo llama ella, que finalmente conforma una banda delictual; como atraviesa socialmente una estructura social, ya no es la burguesía, la clase media, es una banda fascista, es un lumpen fascista, una banda delictual viendo la gran cantidad de traición en Chile. Eso es Chile ¿me comprendes? Y Chile para mí, como tú dices, es un exceso tremendo. Entonces si tú me dices exceso, sí, este país es un exceso, es decir, explotan los volcanes, terremotos grado ocho, sequías absolutas, al día siguiente tormenta, inundación, sube la derecha, arrasa en alcaldes, baja la Concertación, caen las bolsas, sube el cobre, entonces este país es... órganos, es un paisaje tremendamente violento, maravilloso, delirante, que esta mujer sabe llevar a la escritura muy bien, ¿comprendes? Por eso yo transgredo en la puesta en

escena la “buena educación del teatro”, no soporto la buena educación del teatro, porque este país es muy mal educado, muy poco domesticado, y a mí me gusta la puesta en escena poco domesticada, comillas, comillas, comillas, tanto esté un actor solo con un foco parado en escena, o esté rodeado de ocho mil oropeles y lámparas y focos, música y bailes y danzas y lentejuelas, lo que tú quieras. Ambas cosas me parecen que son nuestras, y que nos pertenecen y que me las apropio absolutamente⁵.

Referencias

- Arana, Grajales, Thamer (2007). “El concepto de teatralidad”. En *Artes, La Revista* 13: 79-89.
- Baboun Garib, Isabel (2008) *Teatralidad: fluido y drenaje en Mano de Obra*, Taller de Investigación Teórica, Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, profesor guía Patricio Rodríguez Plaza.
- Barthes, Roland (1983). *Ensayos Críticos*. Madrid: Seix Barral.
- Brito, Eugenia (1994). *Campos Minados (literatura post-golpe en Chile)*. Chile: Cuarto Propio.
- Córnago, Oscar (2005). “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, www.telonde fondo.org. 1: (s/n)
- Eltit, Diamela (2004). *Mano de Obra*. En *Tres Novelas* (Eltit, D. Comp.), México: Fondo de Cultura Económica.
- (2008). *Signos Vitales*. Chile: Universidad Diego Portales.
- (2000). *Emergencias, escritos sobre literatura, arte y política*. Chile: Planeta.
- Kristeva, Julia (2006). *Poderes de la Perversión*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Olea, Raquel (2003). “Oralidad y relocalización del sujeto en la producción de dos escritoras chilenas”. En *Revista de crítica Literaria Latinoamericana* 58: 215-237.
- Ortega, Julio. (1993). “Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad”. En *Una poética de Literatura Menor: La narrativa de Diamela Eltit* (Lértora, J. C., compilador), Chile: Cuarto Propio.
- Piña, Juan Andrés (1991). *Conversaciones con la narrativa chilena*. Chile: Los Andes.
- Richard, Nelly (1993). “Tres Funciones de escritura: deconstrucción, simulación, hibridación”. En *Una poética de Literatura Menor: La narrativa de Diamela Eltit*. (Lértora, J. C., compilador), Chile: Cuarto Propio.
- Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica Teatral* Madrid: Cátedra.

5 *Ibid.*