UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Artes Audiovisuales
Trabajo de grado

ALEJANDRA PIZARNIK: POESÍA Y MUERTE EN LAS TABLAS

Autor: Alfredo Correia de Freitas
Tutora: Dra. Elisa Martínez

Caracas, Septiembre de 2008

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....i

MARCO TEÓRICO:

CAP. 1: ALEJANDRA PIZARNIK: VIVIR PARA MORIR.....3

1.1. Buma: la niña rebelde de Avellaneda.....3

1.2. De los años de la Facultad y la seducción por la muerte.....7

1.3. ¿Ma vie en rose? o de cómo se obscurece la ciudad de la luz.....13

1.4. La última Alejandra: la imposibilidad de vivir.....17

CAP.2: EL TEXTO TEATRAL.....29

2.1. Aproximaciones teóricas al respecto de la literatura teatral.....29

2.2. Hacia la comprensión de la estructura del texto teatral.....33

2.3. Repaso histórico de la dramaturgia venezolana: de la importación a la innovación literaria.....37

CAP.3: TEATRO + VIDEO = FUSIÓN DE MEDIOS EXPRESIVOS.....42

MARCO METODOLÓGICO:

OBJETIVOS.....45

JUSTIFICACIÓN.....46

CAP. 1: LA CREACIÓN DEL TEXTO TEATRAL....48
1.1. La construcción de un instrumento....48
1.2. La aplicación del instrumento....52
1.2.1. *El status quo*....52
1.2.2. La acción base....56
1.2.3. El clímax o nudo....56
1.2.4. La trama....58
1.2.5. El conflicto....59
1.2.6. El protagonista....60
1.2.7. El antagonista....61
1.2.8. El desenlace....63
1.3. El papel del video dentro de la estructura narrativa....64
1.3.1. Función del video dentro del texto teatral propuesto....65

CAP. 2: ALGUNAS CONSIDERACIONES PARA LA PUESTA EN ESCENA....67
2.1. La apariencia de los personajes: vestuario, maquillaje y peinados....67
2.3. Espacio escénico: decorado e iluminación....69
2.3. La música y el sonido....71

CAP. 3: EL TEXTO TEATRAL: "CUARTO SOLO. Elegía a la vida de Alejandra Pizarnik"....73

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES....99

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS....102

ANEXOS....106

INTRODUCCIÓN

¿El teatro es vida o la vida es un teatro? Esta equiparación de vocablos es tan antigua como lógica: el teatro surgió ante la necesidad de articular la experiencia vivencial a través de formas artísticas que fuesen capaces de desdoblar la realidad. De esta manera, y azogado cual cristal, nace para poner en evidencia las vicisitudes de la condición humana, desnudándola hasta los bordes.

Ante la necesidad de estructurar la puesta en escena de las representaciones teatrales, apareció la dramaturgia como consecuencia inevitable. Y con ella, un infinito espectro de posibilidades narrativas tan disímiles como la comedia o la tragedia, las cuales fueron encargándose de la compleja gama de emociones que abarca la subjetividad humana. El paso del tiempo determinó la inclusión de nuevos elementos que hicieron del hecho teatral una realidad artística: los vestuarios, los maquillajes, los decorados, la iluminación y la música hicieron acto de presencia para complementar la comunión entre el cuerpo y el movimiento, la acción y la palabra.

Hoy por hoy, las técnicas audiovisuales más avanzadas se encuentran al alcance de todos: las cámaras de video y los sistemas de edición son cada vez más sencillos y accesibles, y las posibilidades de crear lo inimaginable cada vez mayores. En un mundo donde la capacidad para impresionar e impresionarse parece haberse agotado, la fusión de técnicas, medios y formas de expresión artística cobran cada vez más fuerza.

Aunque en esencia puedan proceder de una misma inquietud, emoción o conflicto, las historias suelen ser tan diversas como dramaturgos haya; lo que las diferencia es el ropaje, la manera de ser contadas. Y es aquí donde la creación o la adopción de nuevos elementos estéticos o narrativos, que transfiguren creativamente la estructura de los textos teatrales, cobra una importancia substancial: no basta con conocer los principios básicos de la dramaturgia y con tener una historia que contar, hay que aferrarse a la libertad creativa individual y atreverse.

Alejandra Pizarnik se convierte así en la excusa perfecta para atreverse a contar una historia de manera diferente, una que sin duda fascina porque es impolutamente humana, trascendente y existencial. La visión trágica que de la vida tenía esta poeta argentina, y su desgarradora obra poética, se transforman en fuentes inagotables de argumentos teatrales, los cuales, enfrentarán sin titubeo al futuro espectador con sus más sombríos temores.

CAP. 1: ALEJANDRA PIZARNIK: VIVIR PARA MORIR

1.1. Buma: la niña rebelde de Avellaneda

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

Alejandra Pizarnik

El pasado fundó la raíz de su sentido de extranjería. Probablemente su apellido no era Pizarnik sino Pozharnik, pero, como tantos otros apellidos que llegaron a América Latina luego de la Primera Guerra Mundial, su grafía pudo haber sido alterada en inmigración. Elías Pizarnik y Rejla Bromiker de Pizarnik llegaron al puerto de Buenos Aires en 1934 provenientes de Rovne, su ciudad natal, escapando de una Europa que se debatía entre el nazismo y la crisis económica que produjo el crack de 1929.

Con el barrio de Avellaneda de contexto, la joven pareja inmigrante iniciaría la construcción de lo que en muy poco tiempo se convirtió en un hogar establecido. La elección de este sector de Buenos Aires no fue casual: una hermana de Rejla se había instalado tiempo antes en Avellaneda, lo que les facilitó a los Pizarnik el proceso de adaptación a un país culturalmente distante.

En muy poco tiempo, tanto Elías como Rejla aprendieron castellano, se mudaron a una casa propia, y pudieron incursionar en actividades

productivas propias de la época: Elías era comerciante de joyas, mientras que Rosa -traducción de Rejla al castellano-, se dedicaba al hogar.

El mismo año de su llegada a Buenos Aires nació Myriam, su primera hija, y sólo veinte meses después, el 29 de abril de 1936, nacería Flora, una niña regordeta y de enormes ojos verdes que años más tarde se convertiría en Alejandra. Como ocurrió en otros ámbitos, en muy poco tiempo tanto Myriam como Flora se encontraban insertas en el sistema educativo formal: ambas asistían tanto a la escuela pública de Avellaneda como a la escuela judía Zalman Reizien Schule.

En general, el hogar de los Pizarnik estaba impregnado de una atmósfera cultural que incluía las canciones francesas de la época, modales refinados y buen vestir, y que los distinguía visiblemente de las familias judías de pensamientos ortodoxos que por aquel entonces habitaban Avellaneda.

Pero no sólo serían recordados por sus finas maneras. Flora –o Bumita, como la llamaban cariñosamente sus padres-, solía llamar la atención de cuantos la conocían, no sólo por su apariencia de gordita simpática y su carácter revoltoso, sino por su peculiar manera de hablar. Como bien lo explica Cristina Piña:

> Alejandra tenía una manera peculiar de hablar que, cuando era chiquita, se identificaba claramente como una forma leve de tartamudez. No era algo demasiado notorio, sino una especie de dificultad al empezar a hablar, como un freno que la hacía titubear en el comienzo de las palabras (Piña, 1991, p.27)

Esta característica, que siempre fue un factor de diferenciación y que posteriormente se convertiría en una sensual y casi hipnotizante forma de expresión, fue motivo de burlas y penitencias, marcando profundamente la concepción de llegaría a tener Alejandra de su propia infancia. Adicionalmente, el padecimiento de fuertes ataques de asma hizo que, desde muy temprana edad, Alejandra conociera la sensación de vacío agobiante que implica estar al borde de la muerte.

Se trata de una infancia vivida en medio de grandes contradicciones: por un lado, la gordura, la tartamudez y el asma; por el otro, unos padres permisivos, una estabilidad económica adelantada y una Avellaneda infinitamente familiar.

Las excentricidades no tardarían en llegar, pues la adolescencia de Alejandra estuvo cargada de rebeldía y desfachatez. Mientras las jóvenes argentinas eran un ejemplo de exquisito recato, Flora se perfilaba como la antítesis exaltada de sus compañeras. Una plétora de malas palabras y una indumentaria estrafalaria y descuidada, formaban la combinación a la que día a día debían enfrentarse su escandalizada madre y su "perfecta" hermana. El empleo peyorativo del adjetivo perfecta alude a la insistente, y en cierto modo muy dolorosa, comparación que surgía entre Flora y su hermana mayor Myriam, quien por su fenotipo de muñeca y buenos modales era centro de elogios y admiración. Flora, en cambio, seguía siendo la muchacha rellenita de vulgares expresiones, pero ahora el acné aparecía para sumarse a la lista de desvelos adolescentes.

Fue precisamente en la adolescencia cuando Flora comenzó a sentirse una mujer fea. La batalla librada para atacar los kilos de más la condujeron a las anfetaminas –que luego adquirirán otro sentido dentro del

proceso de creación artística-, de las que nunca más podrá alejarse. A la gordura también se le debe la ropa ancha, el silencio en las conversaciones sobre muchachos, y el nacimiento de un deseo frustrado que perdurará hasta el final de su vida: ser deseada. "Creo que mi feminidad consiste en no poder vivir sin la seguridad de un hombre a mi lado", escribirá años más tarde –el 20 de julio de 1955-, en una entrada de su diario.

Si bien Flora era catalogada por las madres de Avellaneda como una figura anticonvencional y ejemplo claro de lo que no se debía ser, para sus amigas, era una muchacha divertida y excéntrica, capaz de hacer reír a cualquiera con sus travesuras y sus chistes subidos de tono, típicos de un humor sarcástico que se agudizaría con el paso de los años.

Fue en esa época que empezó a fumar a escondidas, pintó su cuarto de negro, y descubrió fascinada a Sartre, Faulkner y Rimbaud. Fue la época del encuentro con el existencialismo, los cuestionamientos sobre el sentido de la vida, y la seducción prematura por la muerte. Fue la época del nacimiento de su vocación literaria, y con ella, la escritura de los primeros poemas.

Y fue en esa época que empezó a pedirles a todos que la llamaran Alejandra, nombre que, finalmente, identificaría a su sujeto poético y biográfico.

Sobre las razones puntuales que indujeron al cambio de nombre se sabe muy poco. Sin embargo, existen claras señales que evidencian una incipiente necesidad de ser otra. Cristina Piña lo vincula con el deseo de olvidar el pasado:

> Supongo que tuvo que ver con la voluntad de ser otra, de abandonar a la Flora, Buma, Blímele de la infancia y la adolescencia y construirse una identidad diferente a partir de esa marca decisiva que es el nombre propio, esa inscripción de la ley y el deseo paternos en el sujeto que llegamos a ser (Piña, 1991, p.37)

Pero, para concretar la metamorfosis del ser, resultaba indispensable la aparición de nuevos escenarios en los que pudiera desenvolverse libremente. Es por ello que, pese a la oposición paterna, el ingreso a la Facultad se convierte en el verdadero espacio de reunión con la literatura.

> Entraba en circulación lo que ella misma llamaría más adelante "el personaje alejandrino". La clave de su funcionamiento era la juventud, que seguiría siendo su rasgo esencial hasta la muerte, y más allá (...) No hay motivos para creer que hubo una manipulación cínica de la realidad. La dificultad de vivir era genuina, pero ahí justamente intervenía el personaje para verosimilizar a la persona real y justificarla. (Aira, 2001, p.13)

1.2. De los años de la Facultad y la seducción por la muerte

Afuera hay sol.
Yo me visto de cenizas.
Alejandra Pizarnik

En 1954 eran pocas las muchachas que pensaban en ingresar a la Facultad. No obstante, existía un grupo reducido de mujeres –dentro del cual se incluye Alejandra-, que no sólo deseaba cursar estudios superiores, sino

que tenía aspiraciones profesionales que se alejaban de las concepciones tradicionales del trabajo en el hogar o el matrimonio.

Pese a poseer una clara convicción de su futuro como escritora, Alejandra se debatía entre dos opciones que satisfacían diferentes ámbitos de su vocación literaria: por un lado, se encontraba la carrera de Letras, que le otorgaba la posibilidad de saciar su apetito de conocimiento literario; y por el otro, la Escuela de Periodismo, la cual le ofrecía una relación directa con el proceso de escritura. Finalmente se decidiría a cursar en paralelo estudios en la Escuela de Periodismo y en la de Filosofía, iniciando así su breve -pero muy marcador-, paso por la vida universitaria. Luego, ingresaría a la carrera de Letras, la cual, tampoco culminaría.

El hecho de que no haber culminado sus estudios no está vinculado, en lo absoluto, con una incapacidad intelectual. Todo lo contrario: Alejandra se sentía fascinada por autores que no formaban parte de los rigurosos programas académicos, y demandaba un espacio propio para la escritura libre, alejada de las imposiciones literarias.

> Con los libros, fue selectiva y quisquillosa. Después de las primeras exploraciones, siempre buscó en ellos lo que la representara y le sirviera de inspiración, o, en un espíritu más directamente funcional, de punto de partida (...) De lo que no se le parecía se apartaba con disgusto. No leía por entretenimiento, y salvo las muy contadas ocasiones en que debió hacer reseñas, no leyó jamás por obligación (Aira, 2001, p. 15)

Además, estaba convencida de que los profesores de literatura asumían sus cátedras regidos por un odio instintivo hacia la propia literatura.

Pero no todos fueron presa de tales injurias. De hecho, fue precisamente un profesor quien se convirtió en una de las figuras más importantes de este período de la vida de Alejandra: Juan Jacobo Bajarlía. Fue él quien, desde su cátedra de Literatura Moderna en la Escuela de Periodismo, le presentó a los autores que se convertirían en su referencia obligatoria, no sólo en sus diarios -que ya comenzaba a escribir-, sino en las conversaciones que sostenía en los cafés, bares y librerías que en aquel tiempo visitaba con frecuencia. Proust, los surrealistas y los malditos franceses, Claudel, Gide, James Joyce, y en general, los autores más representativos de la vanguardia poética, se convirtieron en el centro de interés y de estudio de Alejandra.

Era lógico pensar que las concepciones planteadas por los surrealistas sobre el hecho poético atrajeran la atención de la Alejandra rebelde y excéntrica que soñaba con liberarse de los convencionalismos sociales. Esa liberación era expuesta por los surrealistas bajo la forma de libertad imaginaria, único modo de acceso a esa superrealidad en la que todo estaba permitido, y en la que se anulaba la distancia entre la vida y la poesía: la poesía traspasaba la escritura y afectaba la vida misma.

En ese sentido, la sesiones de terapia con su analista León Ostrov se convirtieron en la opción predilecta para la indagación subjetiva, proceso indispensable en la liberación de las fuerzas creativas planteada por los surrealistas. Si bien este no fue el único método utilizado por Alejandra para alcanzar la liberación: el consumo de anfetaminas la trasladaba hacia estados límites de conciencia tremendamente liberadores. No obstante, ese delirio momentáneo no era más que eso, un efecto transitorio: el verdadero proceso de creación poética se llevaba a cabo con absoluta conciencia creativa y lucidez artística.

Ahora bien, anteriormente se mencionó el papel que jugó Juan Jacobo Bajarlía dentro del proceso de constitución de las primeras bases del criterio literario de Alejandra. Como consecuencia de esta transferencia de saberes, la relación alumna–profesor se profundizó, y Bajarlía pasó a convertirse en una especie de autoridad literaria, a quien Alejandra le confió la corrección de sus primeros poemas, los cuales, posteriormente, serían recopilados en su primer libro, *La tierra más ajena* (1955), cuya publicación fue financiada por su padre y editada por Arturo Cuadrado, a quien también conoció por intermediación de Bajarlía.

Con respecto a *La tierra más ajena* existen varios hechos que resultan reveladores. En primer lugar, se trata de un libro del que luego Alejandra renegará por considerarlo torpe y contrario a su exigencia literaria posterior. Es un libro que responde a las aspiraciones de publicación de una Alejandra aún muy joven, que desea configurar su identidad como escritora. En segundo lugar, el libro fue firmado como Flora Alejandra Pizarnik, nombre que exigía continuamente la presencia de esa Flora del pasado, de ese pasado repleto de imposiciones que Alejandra no quería evocar. Sin embargo, se trata de un libro que otorga luces sobre lo que será su ulterior obra poética, ya que comienzan a aparecer temas que se convertirán en verdaderos Leitmotivs literarios: su sensación de extranjera en el mundo y su visión trágica de la experiencia amorosa.

También en esta época, Alejandra comienza la construcción de una especie de "familia literaria", conformada por aquellos amigos cercanos con los cuales compartía gustos literarios y concepciones estéticas, y a los cuales estaba unida por lazos de confianza, admiración, angustias metafísicas y profundo cariño. De esta manera, Olga Orozco se convertiría en su "madre" literaria, Elizabeth Azcona Cranwell en su "hermana", Antonio Requeni en su

"hermano" mayor, y León Ostrov -su analista-, en su "padre". Esta construcción familiar respondía al deseo de sustitución de esa familia real de la que no se sentía miembro, y de la que sólo recibía represiones e incomprensión. En ese sentido, la entrada del 21 de julio de 1955 en el diario de Alejandra resulta profundamente revelador:

> Conversaciones con mi madre. Hallo buena voluntad. Le muestro las reproducciones de Gauguin y Van Gogh (...) Acepta al arte y a los artistas, pero siempre que se den en otro planeta. Es decir, que no admite la posibilidad de mi realización literaria (...) (¡Madre! ¡Imposible!) (Pizarnik, 2005, p. 37)

Los dos siguientes libros de Alejandra -*La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958)-, indican, según lo expresa Cristina Piña (1991), una clara vinculación estética y editorial con el grupo Poesía Buenos Aires, el cual era dirigido por Raúl Gustavo Aguirre. Al igual que Bajarlía, Aguirre se convirtió en una referencia intelectual para Alejandra, y a través de él, conoció los nombres de los representantes de la poesía de vanguardia europea.

Las reuniones organizadas por los integrantes del grupo Poesía Buenos Aires -a las que no sólo asistían poetas, sino músicos, actores y pintores-, eran verdaderas tertulias literarias, en las que se discutía sobre poesía, se cantaba y se bebía descontroladamente. En estas reuniones, Alejandra comenzaría a gestar una estética propia, ya no tan influenciada por los poetas que en un inicio sirvieron de inspiración. Con sus dos últimos libros –*La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*-, Alejandra expone el espectro temático que conformaría su obra poética: la atracción por la muerte; el sentido de carencia; la noche como escenario propio e ideal para

la creación poética; el silencio; la infancia como lugar de encuentro con el absoluto; y la locura.

En *La última inocencia* –libro dedicado a León Ostrov-, se evidencia un manejo minucioso del lenguaje -el cual aparece repleto de connotaciones-, y una preocupación por la disposición gráfica del poema, que manifiesta su afinidad con la estética surrealista y la forma en la que ésta se erige a través de la construcción espacial del poema. También se instaura la noción de la incapacidad del lenguaje para aprehender la realidad exterior e interior, y la idea de la poesía como salvación. Por su parte, *Las aventuras perdidas* se inscribe dentro de una búsqueda de la infancia perdida, y la elección de la noche y la muerte como instancias redentoras ante una realidad que se presenta engullida de carencia y exilio.

Con estos dos libros, su obra se torna cada vez más introspectiva, como reflejo ineludible de la adopción de un estilo de vida que cada día se alejaba más de los cánones sociales. En gran parte, la elección de la subjetividad como materia única del hecho poético, responde a la imposibilidad de manejar los asuntos del mundo cotidiano, a los que se enfrentaba con una ignorancia infantil. La convivencia en un solo ser de la mujer oscura atraída por la muerte, con la infantil criatura que necesitaba de la protección de los otros, inspiraba en quienes la conocían una extraña atracción, que vacilaba entre la ternura y la admiración intelectual, y que se veía fortalecida por esa particular manera de hablar, que la revestía de un aire extranjero nostálgico.

Como se mencionó anteriormente, ese aire extranjero no sólo se debía a su singular forma de expresión oral. Alejandra se sentía extranjera

en el mundo, en el seno familiar y con respecto a su propio nombre. Quizá por eso haya decidido alejarse y fundar su propia patria literaria en París.

1.3. ¿Ma vie en rose? o de cómo se obscurece la ciudad de la luz

más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia

Alejandra Pizarnik

En junio de 1959 Alejandra partía hacia París en un barco que viajaría 14 días para arribar, finalmente, en el período que ella misma consideraría como el más feliz de su vida. Por fin, Alejandra se hallaba sola, alejada de esas figuras represoras que eran sus padres, y con la libertad para escribir todo el día sin limitaciones de ningún tipo, y no hacer otra cosa sino escribir.

El aspecto de todos los cuartitos por los que transitó –primero en la Rue Saint Sulpice, luego en Saint Germain y Rue du Bac y finalmente en Saint Michel- era el mismo: una cama, cientos de libros amontonados, papeles regados, y una atmósfera dominada por un silencio abrumador e impregnada por un penetrante olor a cigarrillo. Allí pasaba la mayor parte de su tiempo, insomne, comiendo sólo a veces, y deteniéndose cuando,

irremediablemente, la luz irrumpía en su habitación, para salir a visitar algún café o museo.

Su estancia en París significó una de las etapas más fructíferas de su quehacer literario. Influenciada por los poetas malditos, su obra se cargó de una subjetividad subversiva, liberadora de todo aquello que, bajo la forma de valores o convenciones sociales, pudiese representar una estrangulación de la propia subjetividad. En tal sentido, se verificó la adopción de una ética que exigía la conversión de la vida en poema: la práctica poética era el camino de acceso al conocimiento absoluto.

La configuración de este programa de vida exacerbó las contradicciones existentes en la personalidad de Alejandra: por un lado, la niña que vivía dentro de sí, y que reclamaba protección, se adueñó de su persona, situación que se tornó más difícil a medida que se convertía en una adulta de mayor edad, y cuya protección se hizo cada vez más insuficiente a medida que su desequilibrio emocional se ahondaba; por el otro, una agudización de su humor, el cual se vuelca hacia la obscenidad, la perversidad y el desenfreno. Esta última característica parecía responder a algún tipo de mecanismo de defensa, a una negativa de mostrarse herida, vulnerable. Con todo, los cambios emocionales drásticos y las intensas depresiones fueron la constante de este período. Se trata de una Alejandra duplicada –ya no sólo de nombre-, de varios seres que conviven en uno solo lleno de contradicciones internas.

> ¿Cómo conjurar mejor el dolor que a carcajadas? ¿Cómo encubrir de manera más perfecta la vulnerabilidad extrema ante el deseo siempre negado de una fusión amorosa, que a través de alusiones desaforadamente obscenas? Una defensa que también es un ataque a la sensibilidad del

> otro, para que así no alcance a ver las marcas y las magulladuras (Piña, 1991, p. 108)

Su obra, en cambio, parecía responder a un razonamiento poético exhaustivo, como lo demuestra el libro que recoge los poemas escritos en su primer año en París, *Árbol de Diana* (1962). En él, cada palabra aparece para reivindicar sus posibilidades connotativas, con una sutileza lírica jamás construida en sus poemarios anteriores. Los recursos explicativos no tienen cabida, y el énfasis es sustituido por una voz serena que habla desde la intuición: cada palabra tiene un lugar privilegiado –y equilibrado con respecto al resto-, y es, en sí misma, un acto de revelación y encantamiento.

La madurez poética que su obra alcanza durante este período nos hace afirmar que no todo fue oscuro en la ciudad de la luz. Otros elementos respaldan esta hipótesis: en París, Alejandra entablaría amistad con varios escritores que, para la época, ya gozaban de cierto prestigio, y con los cuales, no sólo compartiría amenas discusiones literarias, sino que se convertirían en verdaderos mecenas de su obra.

Con la idea de mecenazgo se pretende reflejar otro signo de su cualidad infantil: Alejandra nunca pudo trabajar. Este rasgo se deriva, no sólo de la necesidad de protección a la que antes se ha hecho referencia, sino de una necesidad absoluta de escribir, sin restricciones de ningún tipo. Los pocos trabajos que llegaría a ejercer con relativo éxito, los obtendría de manos de sus amigos, los cuales, preocupados por la inestabilidad financiera de la insomne poeta, le ofrecían pequeñas contribuciones monetarias a cambio de colaboraciones en revistas literarias o transcripciones a máquina. Julio Cortázar y Octavio Paz fueron dos de los que, deslumbrados por el talento de la joven escritora, se convirtieron en sus protectores: fue Cortazar

quien le entregó el manuscrito original de *Rayuela* para que lo transcribiera en su máquina a cambio de algunos pesos; fue Paz quien le consiguió el puesto de colaboradora en la revista *Cuadernos para la Libertad de la Cultura* de la UNESCO. No obstante, su relación con la escritura no le permitió culminar ninguno de los trabajos, así como tampoco le permitiría cumplir con sus estudios de Literatura Francesa en la Sorbona, utilizando su reducido presupuesto de becaria para subsistir.

> En una carta a León Ostrov hace una lírica descripción de su trayecto matutino al trabajo, y menciona la impresión un tanto siniestra que le produce ser "una oficinista más" (...) "Con todo mi respeto por el psicoanálisis, me atrevo a no estar de acuerdo sobre la importancia de 'ganarse la vida' una misma. Creo que me la ganaría más quedándome dormida hasta muy tarde y recibiendo dinero sin tener que escribir a máquina doscientas direcciones por día" (Pizarnik c.p. Aira, 2001, p.47)

Anteriormente se mencionó la adopción, por parte de Alejandra, de la ética de los poetas malditos, la cual, no sólo la llevó a revertir los convencionalismos sociales, sino que la trasladó hacia un estadio vital en el cual imperaba la creencia de que los estados límites -entre la locura y la muerte- y la experimentación de esos "paraísos artificiales" planteados por Baudelaire, favorecían la creación poética. La asunción literal de esta ética y la concepción de la vida como realidad poética, la conducirían, finalmente, a la muerte.

1.4. La última Alejandra: la imposibilidad de vivir

El misterio más grande de mi vida: ¿por qué no me suicido? Es en vano alegar mi pereza, mi miedo, mi futilidad. Quizás debido a esto, todas las noches me parece haber olvidado algo.

Alejandra Pizarnik

De vuelta en Buenos Aires, Alejandra publicó dos libros que incluían textos escritos y corregidos –obsesivamente una y otra vez-, durante su estadía en París. El primero de ellos, *Los trabajos y las noches* (1965), reivindica su opción de vida: la poesía como morada, como único lugar de acceso y de encuentro con el absoluto. A pesar de entender la imposibilidad del lenguaje para aprehender la subjetividad, concibe el proceso de escritura como el único capaz de mantener viva una subjetividad que se resquebraja -cada vez más profundamente-, ante la necesidad insaciable de amar, el sentido de carencia y la inquietante presencia de la muerte. Este libro la haría acreedora, en el año de 1966, del Primer Premio Municipal de Poesía, obteniendo así el reconocimiento de las más altas esferas culturales argentinas.

El reconocimiento se tradujo además en una activísima vida social, que incluía reuniones con los personajes y grupos más destacados del acontecer cultural de la época, entrevistas con jóvenes escritores y visitas a los centros más emblemáticos de tertulia literaria. Dentro de estos grupos, destacan por su influencia y recurrencia, el de la revista Sur y "El Taller", los cuales, le otorgaban a Alejandra una especie de prestigio que, si bien no respondía a índices socioeconómicos, resultaba, en el ámbito cultural, muy aristocrático. Quizá, por esta razón, Piña (1991) afirme que Alejandra

siempre fue un *dandy* a su manera: sus modales y su forma de vestir no siempre fueron ejemplos de clase; empero, su aguda inteligencia y su sensibilidad artística y creadora la consagraban como una figura de referencia ineludible dentro de la nueva literatura argentina.

La vinculación de Alejandra con los intelectuales y artistas que se reunían en "El Taller" se materializó en 1965, en una muestra pictórica que agrupó los dibujos de Pizarnik con los laberintos de Manuel Mujica Lainez. Esta dimensión plástica de la actividad creadora de Alejandra determinó a su vez su obra poética: su relación material con las palabras y con el poema, y la concepción espacial del mismo, más allá del contenido. En ese sentido, el proceso de corrección empleado por Alejandra resulta significativo:

> (...) adhiero una hoja de papel a un muro y la contemplo, cambio palabras, suprimo versos. A veces al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como una llamada ritual (Pizarnik c.p. Piña, 1991, p. 137)

Por otra parte, su contacto con los miembros de la revista Sur no sólo se tradujo en una práctica continua de su prosa -escribiendo reseñas y artículos literarios-, sino que muchos de sus integrantes se convirtieron en grandes amigos que permanecieron hasta el final de su vida. Quizá sea Silvina Ocampo la persona de este grupo con la cual establece una relación más intensa, y con la cual compartió afectos literarios, complicidades amorosas y ese perverso humor que las caracterizaba a ambas.

También en el año de 1965 aparece *La condesa sangrienta*, una glosa poética publicada en la revista *Diálogos* de México sobre Erzabeth Bathory,

basada en el libro de Valentine Penrose. En este artículo –que no se publicará en Argentina sino hasta 1971, en una edición de Antonio López Crespo-, se manifiesta una clara influencia de la estética y la temática de los surrealistas y los poetas malditos, quienes, dentro de su propuesta vital liberadora, habían enaltecido la obra de autores como Sade y Lautréamont. Se trata del primer y único encuentro de Alejandra con el sadismo; una confrontación perturbadora entre muerte y sexo, verificada a través de un juego verbal que se mueve entre la sutileza y la obscenidad, que fascina y horroriza a la vez. La condesa aparece así como uno de los rostros de esa muerte que tanto atraía a Alejandra, y a la que se dirigía conducida por una apuesta vital utópica, incongruente con una sociedad construida con base en la represión.

Ese mismo año, Alejandra escribe un texto corto titulado *Devoción* (1965). En éste aparece por primera vez un elemento simbólico –al cual se referirá en sus libros posteriores-, con el que Pizarnik identifica la infancia, o, como plantea Cristina Piña, el "mundo siniestro de la infancia" : las muñecas.

> Porque sus muñecas son como restos o harapos del mundo inocente de la niñez, autómatas carentes de toda ingenuidad a pesar de estar signadas por la belleza –que tiene algo de esa "belleza convulsiva" buscada por el surrealismo (Piña, 1991, p.149)

En *Devoción* también se materializa la nación de orfandad a través de la muerte: ya se ha mencionado cómo la opción estética y vital de Alejandra la condujo al rechazo del mundo social burgués, de las convenciones normativas, e incluso de su propio origen, convirtiéndose así en una huérfana, en una extranjera en el mundo.

En enero de 1966, Elías Pizarnik muere imprevistamente de un infarto. Y así, la muerte tantas veces evocada, la orfandad tantas veces proclamada, llega por primera vez a la vida de Alejandra bajo la forma concreta de la desaparición física de su padre. Al funeral sólo asistió Olga Orozco, esa madre literaria que aliviaba sus penas promulgando conjuros mágicos que le hacían creer que todo estaría bien. Pero esta vez los conjuros poéticos no tuvieron efecto: Alejandra estaba devastada, repleta de miedos ante lo que parecía inminente: la entrada definitiva en la adultez, y la remisión a su propia muerte.

> La muerte de mi padre hizo mal mi muerte. Mi terror de andar y moverme y comer y respirar. Me asfixio yo sola. Sólo tengo paz en la noche cuando leo, olvidada y perdida, lejos de mí y aun del libro que leo ¿Y la esperanza en la literatura? Aún quedan resabios y sin embargo no sé qué decir ni cómo ni para qué (Pizarnik, 2005, p.411)

Decidió entonces continuar el análisis psicoanalítico que había interrumpido con su viaje a París. Esta vez, su analista sería el doctor Pichon Rivière, padre de Marcelo Pichon, un joven poeta que, al igual que Arturo Carrera, se había convertido en un protegido literario de Pizarnik.

Eran tiempos difíciles para la economía de Alejandra, quien apenas se mantenía con los escasos ingresos que le generaban sus colaboraciones con las revistas Sur (Argentina), Zona Franca (Venezuela), y La Nación (Argentina). Por su parte, Rosa, la madre de Alejandra, había decidido hacerse cargo del negocio joyero de Elías. Sin embargo, no había lugar para lujos, y la terapia, en ese momento, era un lujo que no se podían dar. Este sombrío panorama económico, aunado a la amistad que mantenía con

Marcelo y su estatus de escritora consagrada, hicieron que el doctor Pichon Rivière accediera a atenderla gratuitamente.

Como había ocurrido con León Ostrov, las consultas se convirtieron en discusiones literarias, en amenas conversaciones impregnadas de afecto, en una terapia intelectual muy alejada del ámbito clínico. El consumo de anfetaminas aumentó aupado muy probablemente por el propio Pichon Rivière, quien no sólo las consumía, sino que las recetaba para evitar el sufrimiento de sus pacientes.

En este contexto se publica *Extracción de la piedra de locura* (1968), el segundo de los libros publicados en Buenos Aires que incluye textos escritos durante su estadía en París –el primero fue *Los trabajos y las noches* (1965)-. La presencia de la muerte nunca fue tan tangible como en este libro, cuyo hecho poético se ha vuelto hacia la prosa –breve o extensa-. La atmósfera resulta dolorosa, trágica, en una obra que plantea la destrucción de la subjetividad, desgarrada ante la negación de cualquier salida; la muerte ha invadido todos los espacios: está en el lenguaje, está en la noche. Ese lenguaje y esa noche que eran lugar de reunión, morada, refugio, y que ahora son defensa contra el horror del silencio; ese lenguaje que ahora no sólo acaba con las cosas del mundo, sino que destruye la subjetividad. La muerte se ha adueñado definitivamente del yo.

> Lo único que no dice –y que sabemos con dolor tras leer *Extracción de la piedra de locura*- es que esa presencia en que la ausencia paterna se transmuta es la de la muerte, vivida ya como absolutamente propia, personal e intransferible (Piña, 1991, p. 157)

En contraposición al desgarramiento progresivo de la subjetividad, la liquidación de la herencia de su padre fallecido hizo que la austeridad económica transmutara en bonanza. Su madre le regaló un pequeño apartamento en una zona céntrica de Buenos Aires –Montevideo 980-, que en muy poco tiempo se convirtió en el centro de reunión de los jóvenes poetas argentinos. Allí, pudo construir la escenografía de su independencia, con su música de Janis Joplin, sus papeles regados por todas partes, su pizarrón, sus cientos de libros, sus retratos de Breton y Rilke, y su amada mesita verde, asiento de sus largas horas de escritura.

Si bien en un inicio esta independencia fue meramente física –su madre aún la mantenía, le lavaba y planchaba la ropa, y le enviaba comida con frecuencia-, en 1968 obtiene la Beca Guggenheim, la cual, además de representar un prestigioso reconocimiento a su labor como escritora, significó un alto ingreso monetario que le permitiría dedicarse a escribir, sin que esto implicara una preocupación económica.

El dinero que había recibido le otorgaba la posibilidad de retomar planes que había descartado por falta de presupuesto. Uno de ellos, consistía en regresar a París a escribir un libro. Pero antes, debía cumplir con un compromiso que le exigía la beca: visitar Estados Unidos.

Fue así como en marzo de 1969, Pizarnik viajó a Nueva York, al encuentro de una ciudad cuya insensibilidad y frialdad la abrumaron ferozmente, llegando incluso a considerarla intolerable.

> Según una carta, en Nueva York estuvo poco más de veinte días, insomne, con ataques de asma, sin poder comprar tranquilizantes por falta de recetas, temiendo que

> algún percance burocrático le impidiera salir del país (Aira, 2001, p. 72)

Sólo las grandes papelerías lograron captar su atención –y su dinero-. Alejandra siempre había sentido fascinación por las libretas, los cuadernos, y por toda clase de papeles y tarjetas –que compraba con interés fanático, porque disfrutaba enormemente escribirle a sus amigos-. Además de las libretas, en uno de estos comercios compró la máquina de escribir portátil que la acompañó hasta el final de su vida. Pero no había más que eso en la "Gran Manzana": la compra compulsiva, el derroche.

Luego voló a París, esperando encontrar la hospitalidad que Nueva York le había negado. Sin embargo, su experiencia allí no fue muy diferente. La ciudad que antaño se había convertido en patria literaria, ya no poseía la atmósfera bohemia que había inspirado la poesía de su madurez, al punto de sentirse de nuevo como una extranjera recién llegada a un país que desconocía por completo: sus amigos se encontraban inmersos en sus respectivas ocupaciones, por lo que las reuniones y tertulias que habían iluminado las noches en el pasado quedaron en un segundo plano; los cafés de reunión literaria se habían convertido en simples cafés juveniles; había surgido un nuevo brote de antisemitismo que le resultaba insoportable; además, el alto costo de los departamentos le hizo recordar la comodidad del suyo en Buenos Aires. Pocos días después, regresó a Argentina.

A su llegada, comenzó un proceso que ha sido descrito por Piña (1991) como una clausura progresiva, de la que ya no se recuperaría, y que la conduciría, en 1970, a un primer intento de suicidio. Si bien su producción literaria aumentó, su crisis interna se profundizaba a medida que pasaban los días. Los cafés, las fiestas, las reuniones, se redujeron a visitas esporádicas

de sus amigos más cercanos en su departamento de Montevideo 980: Olga Orozco, Ana Becciú, Antonio López Crespo y Marta Cardoso, Fernando Noy, César Aira, Víctor Richini, Elvira Orphée, Jorge García Sabal, Arturo Carrera, Ana Calabrese, Esmeralda Almonacid, Mario Satz, Roberto Yahni, Martha Isabel Moia y Pablo Azcona.

La nueva ola de antisemitismo a la que se hizo referencia, produjo en Alejandra un trágico reencuentro con sus orígenes judíos: Las imágenes de la Segunda Guerra Mundial eran recordadas con terror; y ahora, debía enfrentar el rechazo hacia una comunidad de la que inevitablemente se sentía parte:

> Muchas lágrimas derramadas al pensar en Israel. Creo que ser judía es un hecho perfectamente grave. Pero, ¿qué hacer una vez que se ha reconocido ese hecho y esa gravedad? Observo, al menos en mi caso, que mis rasgos judíos son ambiguos. Por una parte, una especial inteligencia de las cosas. Por la otra, un espíritu de gueto (Pizarnik, 2005, p. 469)

Entre julio y agosto de 1969 escribió *Los poseídos entre lilas*, pieza teatral en un acto que permaneció inédita hasta 1982, cuando aparece en una edición póstuma de su obra titulada *Textos de sombra y últimos poemas*. El texto en cuestión es un ejercicio de prosa extensa basado en la técnica del Collage. Los temas recurrentes de su obra –la carencia, la muerte, la infancia- reaparecen, pero esta vez, envestidas de un tono sexual y humorístico, donde la burla, la grosería, el tango y el sexo son los protagonistas.

Fragmentos de la pieza teatral aparecerán más tarde como poemas en su último libro publicado en vida, *El infierno musical*, no sin antes haber eliminado los textos procaces y vulgares, que no tienen cabida en su lenguaje poético.

> En ese sentido, adquiere una resonancia singular hablar de "teatro del inconsciente" porque es como si Alejandra exhibiera, en este texto, el funcionamiento concreto de su creatividad, dándole voz a todos los aspectos de su espacio interior –la niña, la procaz, la poeta, la acechada por la muerte, la payasa- (Piña, 1991, p. 183)

Posteriormente, Pizarnik probó con la reescritura de los textos de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carrol, creando los relatos *El hombre del antifaz azul* y *A tiempo y no*, los cuales aparecieron publicados en revistas literarias argentinas y españolas.

Mientras tanto, los cocteles de anfetaminas aumentaron, y con ellos, la alternancia de estados excitados-depresivos. Los conflictos internos se agudizaron y el sufrimiento se hizo insoportable. En 1970, agotada, consumió una dosis mortal. Luego, llamó a su madre, a Olga Orozco y a su médica para despedirse. Cuando éstas llegaron al departamento de Alejandra, la encontraron en estado de coma. Pero la vida pudo más esa vez. Entonces, comenzaría una triste etapa de desintoxicación, internada en el Hospital Pirovano –primero total, luego ambulatoria-.

Los gestos de afecto de sus familiares y amigos cercanos no se hicieron esperar, y entre cartas y regalos, paseos los fines de semana y homenajes, Alejandra logró recuperarse y volver a su casa.

No obstante, si bien pudo reanudar su rutina nocturna de escritura y sus encuentros amistosos, no logró separarse de las pastillas. Y fue así como, ese mismo año, regresó al hospital y a la internación ambulatoria. Comenzaron las persecuciones imaginarias de presencias nocturnas, el ensimismamiento y el aspecto descuidado. También comenzó una copiosa producción literaria, que incluía, además de traducciones y artículos, poemas en prosa, en los cuales irrumpe la presencia de su padre a través del color azul –Elías tenía los ojos azules- y en los que se patentiza la certeza del exilio del lenguaje como patria.

Los acercamientos a la escritura extensa anteriormente mencionados –*Los poseídos entre lilas* (1969) y la reescritura de los textos de Carrol-, la condujeron en 1970 a la concepción de una especie de novela corta titulada *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* –que culminaría en 1971-. Con esta obra, desacraliza y descompone el mundo de la cultura a través del lenguaje; la obscenidad alcanza un nivel de transgresión absoluta, y el lenguaje, que ya ha dejado de ser morada, estalla descontroladamente, como venganza ante la orfandad que produjo al expatriar a su refugiada:

> Creo que en nuestra literatura existen pocos textos tan reiterativamente transgresivos, tan obscenamente empeñados en nombrar lo prohibido, sacar de las diversas cristalizaciones culturales las escasas palabras "locas" de lo imaginario, pulverizar y demoler, a partir de una misma pulsión, la máscara de lo consciente (Piña, 1991, p. 191)

El año de 1971 trajo consigo una mejoría en lo que se refiere a sus estados de ánimo. Ese año conoció a una mujer con la cual entablaría una intensa relación amorosa, que la sacudió, maravillándola y perturbándola a la vez. La entrega emocional fue tal que, cuando su pareja decidió marcharse a

Estados Unidos –poco tiempo antes de la muerte de Pizarnik-, Alejandra entró en una terrible depresión. Pero resultaría ingenuo pensar que la opción del suicidio se materializó única y exclusivamente como consecuencia del abandono de la persona amada. Alejandra se encontraba anímicamente devastada -y físicamente agotada-, desde mucho tiempo antes.

En diciembre de 1971 aparece en Buenos Aires *El infierno musical*, un libro compuesto por una serie de textos que en 1969 fueron publicados por la editorial española La esquina, bajo el título de *Nombres y figuras*. Incluía además los fragmentos de *Los poseídos entre lilas*, y otros poemas inéditos. Paralelamente, la revista Árbol de Fuego (Caracas) publicaba sus *Pequeños Cantos* y *En esta noche, en este mundo*. También por esos días escribe los *Textos de Sombra*, y otros poemas dedicados a su padre –que sólo aparecerán en la edición póstuma de 1982 ya mencionada-.

Piña (1991) identifica un elemento común en estos textos de su última etapa: en todos se experimenta el dolor y la carencia que implica el haberse abandonado al lenguaje; esa trampa que significó, para la subjetividad, el haberlo escogido como patria. Son textos escritos desde la muerte: la mirada poética se ha perdido, y con ella, la posibilidad de fundar el ser en la palabra; ya no hay voz, sólo silencio, desolación, y la certeza de que todo se ha perdido.

> En el estadio final de su poesía el personaje autobiográfico aparece amenazado por una figura femenina que es el mismo personaje en la orilla opuesta de la juventud, de la inocencia, y hasta de la razón: frente a las muchachas campesinas, la Condesa Maldita; frente a Alicia, la Reina Loca. Es el último avatar del doble, cuya presencia insidiosa queda registrada en una bella fórmula de *El*

> *infierno musical*: "Tanto estás del otro lado que te confundo conmigo" (Aira, 2001, p. 75)

Lo que vino después, no es más que la consecuencia natural del sumergimiento -involuntario e incontrolable- en un estado de angustia y depresión del que no pudo volver a emerger. "No quiero ir nada más que hasta el fondo" dejó escrito Pizarnik en su pizarrón, la noche del 24 al 25 de septiembre de 1972, antes de ingerir la sobredosis de barbitúricos que la conducirían nuevamente al hospital, y que finalmente le ocasionarían la muerte ante las miradas consternadas de su madre y su hermana Myriam.

> No quiero que imaginemos nada; no es posible imaginar nada: la muerte no tiene palabras, el sufrimiento extremo no tiene palabras, la confusión involuntaria o el gesto deliberado de morir no tienen palabras (Piña, 1991, p. 200)

CAP. 2: EL TEXTO TEATRAL

2.1. Aproximaciones teóricas al respecto de la literatura teatral

El teatro es la memoria social de una nación
Antoine Vitez

El texto teatral surge como una respuesta ante la necesidad de estructurar la puesta en escena de las representaciones teatrales. Como es bien sabido, el teatro nace de la experiencia vivencial: de los ritos religiosos, de las expresiones de la vida cotidiana, de la improvisación. Sin embargo, y a pesar de lo que se pueda creer, la literatura teatral es mucho posterior al nacimiento del arte escénico, que se remonta a los orígenes de las primeras civilizaciones.

> No existe situación humana que no sea susceptible de ser teatralizada. Esto quiere decir que el ente humano puede descubrirse y sorprenderse gratamente "haciendo teatro", aún en los aspectos más íntimos de su vida (Azar, 1992, p. 9)

El teatro aparece así como un medio audio-visual que se estructura a partir de los valores fundamentales de las sociedades en las cuales se manifiesta. Y precisamente por esta razón, ha sido utilizado como herramienta privilegiada de comunicación en el alcance de fines educativos, reflexivos, propagandísticos, de entretenimiento, y otros tantos que hayan

requerido de una imagen cercana, crítica o utópica de la sociedad. El uso del calificativo privilegiado responde al hecho de considerar al teatro como un medio de comunicación que se vale de la imagen y del sonido para transmitir mensajes que simbólicamente se corresponden con el imaginario del colectivo, que lo percibe como propio.

> El dramaturgo quedó éticamente comprometido a ofrecer en su creación imágenes exactas de la vida comunitaria; imágenes, en fin, que le permitieran a tal conglomerado humano entender y reflexionar sobre esas condiciones, con la finalidad de cambiarlas cuando lo consideraran necesario (Pinto, 2004, p.14)

Pareciera entonces que el arte dramático nació como una necesidad comunitaria de expresión y diálogo consigo misma. Pero, ¿puede el dramaturgo obviar el origen social del teatro? Quizá, pero corre el riesgo de convertirse en un arte vacío e intrascendente, en un experimento individual que carece de toda validez social. Es preciso recordar que el teatro es un medio de expresión artística dirigido a un público, sin el cual no tiene cabida. Un teatro sin público no es teatro, y si no está dirigido a él, desaparece:

> Un teatro que no le hable a su comunidad, que no dialogue con ella sobre el momento histórico que vive, corre el peligro de caer en el esteticismo, en el formalismo, en una especie de ornamento simulador destinado sólo al entretenimiento (Pinto, 2004, p.15)

Héctor Azar (1992) relaciona la condición social del teatro con la necesidad que siente el público de verse reflejado, observado, para así poder asimilar y sentirse afectado ante los mensajes que le son transmitidos a través de la acción y la palabra. Porque el teatro es eso: por un lado, una

serie de imágenes visuales que se componen a través de ciertos elementos plásticos y espaciales; y por el otro, imágenes auditivas, que emanan principalmente de la música y la literatura teatral –del diálogo-.

Se podría decir entonces que el texto teatral es el resultado del proceso de aprehensión de la realidad exterior a través de la palabra escrita, con la intención de recrear situaciones o conceptos, que tienen como fin último la representación ante un público. Si bien, claro está, estas realidades son tantas y tan diversas como individuos haya, ya que, dicha aprehensión responde a su vez a procesos selectivos subjetivos, y por ende, individualizados. La tarea del dramaturgo adquiere aquí un compromiso absolutamente creativo, y desligado de cualquier formalismo:

> La composición dramática no tiene ciencia exacta. No se puede acumular fórmulas y absorberlas una a una. Estoy convencido de que los cursos podrían ser de más utilidad, si dieran a sus educandos más discernimiento y al mismo tiempo, una concepción más elevada del teatro (Miller c.p. Pinto, 2004, p. 20)

En ese sentido, se puede decir que, en la dramaturgia, debe prevalecer la fortaleza del argumento sobre las preocupaciones literarias que genera la estructura formal. Con esto no se pretende afirmar que las técnicas de escritura teatral deban obviarse; todo lo contrario, son absolutamente necesarias a la hora de concebir una obra. Empero, resultaría insustancial manejar los formatos y la estructura del texto teatral si no se cuenta con un argumento socialmente compartido, trascendente, humano.

Y precisamente del conocimiento profundo y conciente del funcionamiento de la subjetividad humana surgieron los tres grandes géneros

de la literatura teatral mayor: la tragedia, la comedia y el drama. Para García Gruber (1987), la comedia es un género festivo que basa sus argumentos en hechos capaces de evocar los sentimientos más entusiastas y jubilosos del ser humano. En contraposición, la tragedia se muestra dolorosa, pues rememora la desolación, la desesperanza, la pérdida y la carencia. Finalmente, el drama emerge para situarse en el punto medio entre la tragedia y la comedia, casi como la vida misma.

Ahora bien, la complejidad de la subjetividad humana abarca una infinita gama de emociones individuales y situaciones particulares que no pueden ser tipificadas dentro de algún extremo. Autores como Azar (1992) plantean la imposibilidad de incluir dentro de estos géneros muchos textos teatrales que se fundamentan en aspectos inconscientes o absurdos de la razón humana, y que no por ello, dejan de ser igualmente humanos, e igualmente compartidos por el imaginario colectivo.

El hecho teatral se vuelca hacia la individualidad y se transforma entonces en una forma de expresión artística que parte de la subjetividad para construir una imagen de la sociedad de la cual emana, generando una verdadera comunicación artística a través de mensajes audiovisuales, que, como fin último, invitan a la reflexión social sobre las inquietudes existenciales del individuo.

Pero la imagen de la sociedad construida a partir del texto teatral no es una copia fiel de aquella; todo lo contrario: el arte dramático se desarrolla en un plano paralelo, cuyo único límite es la imaginación del artista, y en el cual, la trasgresión de la estética realista adquiere la licencia de la libertad creadora:

> Los personajes dramáticos no son una copia de personas vivientes, sino seres rehechos en su conducta y en sus maneras de expresarse, concebidos por un escritor en base a ideas muy precisas al servicio de la actividad teatral (Pinto, 2004, p. 64)

El texto teatral surge, en definitiva, como una forma de expresión artística conceptualmente libre, substancialmente creativa, concebida para ser representada ante un público que, simbólicamente involucrado, espera hallarse subjetivamente reflejado, y cuyo único compromiso social reside en la trascendencia de sus argumentos humanamente compartidos.

2.2. Hacia la comprensión de la estructura del texto teatral

Y bien, henos aquí, señor, en busca de un autor... Os traemos un drama...
El drama está en nosotros: nosotros somos el drama.

Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*

Como bien se mencionó en el apartado anterior, la estructura del texto teatral responde más a una expresión individual que a exigencias externas al dramaturgo. No obstante, el carácter práctico y aplicado del mismo, hace que este sea concebido bajo ciertos parámetros que deben ser compartidos –y por ende comprendidos-, por todos aquellos que posteriormente conformarán el proceso de puesta en escena.

Podríamos decir entonces que existen dos grandes aspectos que deben ser tomados en cuenta por el dramaturgo a la hora de idear un guión

teatral. El primero de ellos, de carácter más individual y creativo, relacionado con los procesos argumentativos y narrativos de la historia; y el segundo, concerniente a todas aquellas indicaciones que deben aparecer explicitadas en el guión, dirigidas a su posterior puesta en escena.

Antes que nada, es importante aclarar que el texto teatral se basa en la palabra, en el diálogo, y que la ausencia de estos podría implicar el cruce definitivo a otra forma de expresión artística como la danza o el mimo. La palabra es un signo concreto, objetivo, y compartido con la comunidad.

> Un autor teatral debe visualizar los signos dramáticos que emplea –diálogo y movimiento- acompañados de la forma adecuada a ellos. Debe ver en su imaginación el cinetismo y la sonoridad característica de sus escenas (Pinto, 2004, p. 116)

Es decir, en un primer momento, el dramaturgo debe pensar su argumento en términos visuales y sonoros, fijar acciones y diálogos, espacios físicos y atmósferas, para luego fundar –a través de la palabra- los signos escénicos que configurarán estos elementos. Y debe además pensar en la inclusión de todos estos signos en un tiempo teatral, el cual no es otro que aquel utilizado para la representación, y que obligatoriamente es breve, por lo que, tanto el lenguaje como las acciones de los personajes deben ser concisos y otorgar la información necesaria para generar intriga en el espectador, y para, finalmente, comprender la acción dramática.

Para Pinto (2004), el texto teatral se convierte así en una construcción integrada por un número variable de personajes que desarrollan, orgánicamente, una situación que nace, se desarrolla y muere; todo esto,

conjugado bajo una misma comunicación estética, y utilizando para ello, una serie de acontecimientos medios que mueven la acción general hacia el *clímax* –en un primer momento- y el desenlace –ulteriormente-. El empleo de la palabra "orgánica" se refiere a que, detrás de cada una de las acciones que desarrollan los personajes, existe una intención, el logro de un objetivo dramático: el guión no es, en lo absoluto, una serie de parlamentos inconexos, sino la estructuración de una serie de acontecimientos cuya relación causa-efecto enfrentan al espectador a una acción general, de la cual, a su vez, deriva una tesis.

El número de personajes y de protagonistas está determinado por las intenciones del escritor, y no se restringe a individualidades: puede tratarse de un pueblo, de una clase social, de un símbolo, una idea, un estado de ánimo. Nuevamente, la libertad creadora decretará el número y tipo de personajes necesarios para desarrollar la trama: puede tratarse de personajes que sufren una transformación progresiva, o que, por el contrario, mantienen posiciones firmes hasta el desenlace; puede tratarse de personajes que viven una lucha constante consigo mismos, o de personajes-títeres vacíos de toda realidad psicológica. La biografía de estos se estructura a partir de las acciones a las cuales se enfrentan y de la postura asumida ante el conflicto planteado.

Sigue agregando Pinto (2004), que la acción dramática debe exponerse en cuatro fases -desarrolladas en el pasado por Aristóteles-: un primer momento o Prótasis, en donde se expongan los motivos de los personajes; una segunda etapa o Epítasis, en la cual se manifieste el conflicto de los mismos; y un desenlace o Catástrofe, en el que se presente la solución del conflicto –feliz o desgraciada-. Paralelamente, estas acciones son confrontadas por los personajes en cuatro momentos: el enfrentamiento

al problema; la reflexión sobre este estímulo; la decisión voluntaria de reaccionar ante el problema; y la ejecución de una nueva acción.

Como se expuso en párrafos anteriores, el desarrollo de estas acciones debe configurarse en términos dialógicos –incluso si se trata de un diálogo consigo mismo o monólogo-. De allí deriva la importancia de estructurar textos claros y contundentes, que garanticen el flujo dramático y la comprensión del mismo por parte del espectador. A su vez, las acotaciones a los actores especificadas en el texto teatral le permiten al dramaturgo indicar acciones físicas o reacciones emocionales necesarias para complementar el poder de la palabra.

Otras descripciones importantes que debe incorporar el dramaturgo en el texto dramático son las relacionadas con el espacio físico y las atmósferas donde se desarrolla la acción, determinadas generalmente por el decorado escénico o escenografía; y las características físicas o de vestuario que resulten imprescindibles para la construcción o el entendimiento de los personajes. Empero, autores como Azar (1992) aseguran que la excesiva información en las acotaciones tiende a encasillar la imaginación de los actores y directores, por lo que, la tarea del dramaturgo, comprendería el logro de un texto que se explique por sí solo, sin que para ello sea necesario acudir a acotaciones minuciosas.

2.3. Repaso histórico de la dramaturgia venezolana: de la importación a la innovación literaria

El teatro en Venezuela ha seguido un proceso evolutivo paralelo a la construcción de su identidad política y social. Este hecho resulta absolutamente coherente si se evalúa con base en lo expuesto en apartados anteriores: el teatro se estructura a partir de los valores de las sociedades en las cuales se manifiesta; el contexto histórico determina sin lugar a dudas la visión que de la sociedad posee el dramaturgo, y hasta el más subjetivo de los sentimientos tiene algún justificativo social.

Leonardo Azparren (1997) explica que no se puede hablar de una dramaturgia venezolana con significación propia sino a partir del siglo XIX, ya que en las décadas precedentes –siglos XVII y XVIII-, el teatro aparece como una costumbre extranjera impuesta con fines netamente políticos: era una actividad promovida para preservar y fortalecer el régimen colonial. Se trata de una sociedad cuya identidad se reduce a una serie de costumbres impuestas y valores ajenos, de cuyo seno sólo puede emerger un teatro foráneo. Sin embargo, la colonia institucionalizó las prácticas teatrales, y poco a poco, éstas se fueron convirtiendo en parte constitutiva de las celebraciones y costumbres de los venezolanos, quienes fueron adaptando las formas peninsulares a su entorno social.

La presencia del teatro durante la República se acrecentó, y ocupó, consistentemente, un lugar privilegiado dentro de las prácticas artísticas de las clases dirigentes y burguesas, las cuales lo consideraban una herramienta expresiva y de proyección de las imágenes ideales de tenían de

la sociedad. Con la estabilización del modelo social, surgieron nuevos dramaturgos que siguieron siendo fieles a las representaciones de la sociedad, y a las imágenes idílicas que sobre esta se proyectaban.

Rápidamente apareció el romanticismo y el melodrama, de la mano de autores que vivieron el período independentista y que escribieron un teatro panegírico que exaltaba el patriotismo y la libertad republicana.

Entre 1840 y 1850 se produjo la consolidación definitiva del movimiento teatral venezolano:

> El desarrollo profesional de las compañías, en particular la de Andrés Julia García, los repertorios modernos, la ópera y la aparición de nuevos dramaturgos nacionales hicieron posible la consolidación (...) Gracias a ese empresario surgió en 1842 una Sociedad Dramática de Aficionados cuyos socios protectores estuvieron presididos por José Antonio Páez, Carlos Soublette, Rafael Urdaneta y José María Ponce (Azparren, 1991, p. 81)

Durante este período surgieron varios de los que posteriormente serían consagrados como los más grandes dramaturgos del siglo XIX en Venezuela: Martín de la Guardia, Domingo Ramón Hernández, Eduardo Blanco, Eloy Escobar, entre otros. Algunos comenzaron a tratar los temas históricos nacionales con un sentido crítico que se alejaba del neoclasicismo; otros, se negaron a abandonar los temas clásicos del melodrama. Pero en ambos casos se verificó la permutación del verso a la prosa, producto de un esfuerzo para acercar al espectador a una forma de expresión artística de la cual, hasta ese momento, no se sentía parte.

Años más tarde, las concesiones civiles otorgadas por el gobierno de Antonio Guzmán Blanco (1870 – 1888), le otorgaron al teatro la libertad temática que la censura eclesiástica y militar había vetado en el pasado: ahora los conflictos privados del grupo familiar adquirían una dimensión pública. Por su parte, las influencias románticas, naturalistas y realistas aparecieron de la mano de la selecta dramaturgia femenina de la época: Julia Áñez Gabaldón, Margarita Agostini, Lina López de Aramburu y Virginia Gil de Hermoso, son ejemplo notable de esta corriente.

La dramaturgia del siglo XX en Venezuela emergió, según la visión de Azparren (1997), en medio de grandes contradicciones: por un lado, una actividad teatral criollista y acrítica, impulsada por la precariedad cultural del gomecismo; por el otro, innovaciones lingüísticas y temáticas, promovidas por dramaturgos empecinados en liberar a la dramaturgia nacional del costumbrismo. Entre estos últimos podemos contar a Rómulo Gallegos y Julio Planchart, quienes se servían de sus obras para articular las contradicciones existentes entre la moral y la política de la época. Por su parte, Arturo Uslar Pietri introdujo en su dramaturgia elementos innovadores tomados del movimiento surrealista; sin embargo, la inmadurez artística del teatro venezolano imposibilitaba su puesta en escena.

A pesar de las restricciones impuestas por los gobiernos de Cipriano Castro (1900 – 1908) y Juan Vicente Gómez (1908 – 1935), la estabilidad política favoreció la profesionalización del teatro. Pero el arte escénico debía esperar al postgomecismo para irrumpir como una actividad reconocida como bien social.

En 1942 apareció la Sociedad de Amigos del Teatro, que agrupó a profesionales e intelectuales del arte escénico, y que impulsaría la nueva

dramaturgia venezolana, cuyas obras más emblemáticas fueron gestadas por las plumas de Luis Peraza, César Rengifo y Aquiles Certad. Además, la escena nacional contó con el arribo de destacadas figuras del teatro mundial que contribuyeron a su desarrollo; entre ellos, Jesús Gómez Obregón, Alberto de Paz y Mateos y Juana Sujo.

La caída de Marcos Pérez Jiménez en 1958, no sólo significó la entrada a un sistema político moderno. La dramaturgia local adoptó, durante los primeros años de la democracia, cambios decisivos que la condujeron definitivamente hacia la vanguardia literaria: una agudización de la crítica de la realidad social; la aparición de nuevos escenarios de acción, dentro de los cuales se incluyen: teatros –probablemente el más significativo haya sido Los Caobos-, agrupaciones profesionales –como el Teatro del Pueblo, dirigido por Román Chalbaud, y el Teatro Universitario de la UCV dirigido por Nicolás Curiel-, y centros de formación –como el Teatro del Ateneo dirigido por Horacio Peterson-; la incipiente actividad teatral en las ciudades del interior del país; el surgimiento de propuestas independientes, desligadas del apoyo estatal –como el Teatro Arte de Caracas, en el cual se estrenaron obras de José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud e Isaac Chocrón-; y, finalmente, la experimentación, verificada a través de temáticas que cuestionan las ideologías políticas y montajes que desafían los preceptos realistas –influenciados por las obras de Brecht, Artaud y Grotowski-.

La democracia también condujo a la aparición del Festival de Teatro Venezolano y a la creación del Nuevo Grupo. Ambas propuestas significaron la consolidación de una dramaturgia de vanguardia y el establecimiento de puestas en escena experimentales que respondían a las concepciones estéticas de la generación de dramaturgos, directores, actores y técnicos que se gestaba en ese tiempo.

Lo que vino después se tradujo en una apertura ideológica y estética nunca antes apreciada en la escena teatral venezolana: se enriquecieron los lenguajes no-verbales del texto dramático; se realizaron ensayos sobre nuevas formas discursivas; se enalteció la crítica social y la autorreflexión; surgieron nuevos festivales –como el Festival Nacional de Teatro y el Festival Internacional de Teatro de Caracas- y nuevas agrupaciones –como Rajatabla y el Grupo Actoral 80, de la mano de Carlos Giménez y Juan Carlos Gené respectivamente-; y florecieron nuevas generaciones de dramaturgos ansiosos de otorgarle un rostro novedoso al arte escénico nacional. Quedaba sólo seguir experimentando; la madurez artística se había alcanzado.

CAP. 3: TEATRO + VIDEO = FUSIÓN DE MEDIOS EXPRESIVOS

Es casi imposible en la actualidad descubrir una situación enteramente nueva. Sólo pueden ser nuevas la manera de mirarla y el modo de tratarla o representarla.

Goethe

A partir de la década de 1930 la dramaturgia comienza a verse influencia por otras formas de expresión artística. Pinto (2004) reconoce varias características que nos hacen pensar en una equiparación progresiva entre las formas teatrales y las fórmulas del guión cinematográfico: la continuidad de secuencias sin entreactos; irrespeto por la unidad de tiempo y espacio; formas de narración elípticas; el debilitamiento de la retórica; aparición del diálogo dinámico de réplicas cortas.

De cierta forma, la adopción de las maneras discursivas y narrativas propias de otros ámbitos artísticos, ha logrado que el teatro se ajuste al ritmo y a las concepciones estéticas de la contemporaneidad. Formatos como el video o la animación gráfica han aparecido para enriquecer las historias y los montajes de los directores de la llamada vanguardia teatral.

Ya sea proyectados sobre una pantalla, o sobre la propia escenografía, el video aparece para complementar las posibilidades visuales del teatro, contribuyendo así a la ruptura de las restricciones espacio-temporales trasgredidas a través de la puesta en escena. Con este tipo de recursos, tanto el dramaturgo como el director, le otorgan al texto dramático y al montaje escénico nuevas posibilidades de diferenciación con respecto al

resto de las historias, las cuales, como en el cine, y según lo plantean autores como Pinto (2004), han sido contadas antes.

Héctor Azar (1992) afirma que el teatro es, esencialmente, la fusión de todas las artes: las objetivas, plásticas o visuales, como el dibujo, la pintura, la arquitectura y la escultura; y las auditivas, como la música y la literatura. La reunión de todas estas expresiones artísticas hacen del teatro un género audiovisual complejo.

La introducción de nuevos elementos audiovisuales resulta entonces un proceso natural dentro de la práctica creativa en el teatro. Así, la utilización de video dentro de la estructura escénica y narrativa, aparece como la adición de una forma de expresión artística más, la cual, siendo un medio audiovisual, contribuye con el montaje y con el desarrollo de la historia, aportando mayor información estética, visual y auditiva.

Son múltiples las compañías teatrales que a lo largo de las dos últimas décadas han incluido el video dentro de sus propuestas narrativas y de montaje. Ejemplo de ello, es la compañía Els Joglars de España, la cual ha adoptado el video como parte esencial de la puesta en escena de sus obras, otorgándole un papel protagónico a través de la sustitución de los elementos escenográficos por fondos en movimiento proyectados sobre el escenario. Las obras *Daaalí* y *El retablo de las maravillas: cinco variaciones sobre un tema de Cervantes* –ambas dirigidas por Albert Boadella-, son quizá las más emblemáticas. Otros grupos que se han hecho partícipes en la adopción de este recurso audiovisual dentro de sus montajes, han sido: Vertigo Dance Company, de Israel; Les Deux Mondes, de Canadá; Teatro La Memoria, de Chile; y la Compañía Off, de Francia.

En el caso de Venezuela, la presencia del video en las salas de teatro ha sido menos frecuente. Si bien algunas compañías –como Rajatabla y Teatro del Contrajuego- han usado diversos recursos audiovisuales en su repertorio, no se trata de una práctica habitual, ni forman parte constitutiva del estilo o la estética de sus directores. Empero, la agrupación Kaiser Soze Teatro, dirigida por Juan Carlos Souki, resultó ser un experimento exitoso de constitución de una compañía cuya propuesta escénica incluyó -con un carácter protagonista-, el uso del video y la animación gráfica, logrando montajes multimedia de gran valor visual. Obras como *Tell 2.2* –estrenada en Caracas en 2003- así lo demuestran.

Ahora bien, lo expuesto a lo largo de este capítulo no pretende instaurar una concepción única con respecto a la inclusión del video en las artes escénicas; simplemente, procura exponer las bases de lo que pareciera ser una nueva tendencia en el teatro mundial: la fusión de las formas dramáticas con diversos recursos audiovisuales, obteniendo productos artísticos cada vez más complejos y colmados de significaciones estéticas. Para algunos dramaturgos y directores de teatro la apuesta se dirige hacia un teatro más puro, cabría decir incluso clásico; para otros, la experimentación a partir de nuevos medios es la clave. Ambas opciones son válidas: la libertad creadora es la única verdad en el teatro.

MARCO METODOLÓGICO

Objetivo general:

- Crear un guión teatral basado en el vida y obra de Alejandra Pizarnik, que incorpore dentro de su estructura narrativa la utilización de video.

Objetivos específicos:

- Averiguar sobre la vida y obra de la poeta Alejandra Pizarnik.
- Determinar la estructura narrativa, los personajes y los hechos biográficos que formarán parte del texto teatral.
- Determinar la función que cumplirá el video dentro de la estructura narrativa propuesta.

JUSTIFICACIÓN

Escribir una historia invocando siempre a su posterior representación ante un público, suele parecer, equivocadamente, una tarea incauta. Sin embargo, la labor del dramaturgo envuelve grandes responsabilidades. El teatro es un medio artístico de comunicación que se sirve de la acción y la palabra para reflejar, crítica y auto-reflexivamente, los más intrincados discernimientos humanos. De esta manera, el público ante el cual se manifiesta reacciona ante la pieza –a través de lo que podríamos considerar un proceso de retroalimentación- reconociéndose y reconociendo su humanidad. Este reconocimiento es el resultado del encuentro del individuo consigo mismo, con historias que lo descubren y lo enfrentan, a la vez, con lo más sublime y perverso de sí. Semejante labor no puede ser considerada una simpleza, y debe, por el contrario, asumirse con rigor.

La elección de la biografía y la obra literaria de Alejandra Pizarnik como fundamentos del texto teatral propuesto, respondió, en primer lugar, a una motivación personal: su poesía, dolorosa y desgarrada, se había convertido en lectura diaria obligatoria, y su vida, en enigmático objeto de estudio. Posteriormente, y ante la certeza de tener que elegir una temática que se enfrentara contundentemente a todo aquel que se aproximara al texto teatral, surgió la posibilidad de hablar de la muerte, del miedo o la atracción por la muerte. Y es que, ¿quién no ha pensado alguna vez en la muerte, en su muerte, en la del ser amado? La humanidad se reconoce en tanto que finita, y así, el sentido de la vida se redimensiona. Lo trascendental y

humanamente inquietante de esta materia la convertían en el tópico codiciado de cualquier texto teatral, y Pizarnik se vislumbraba como el catalizador necesario para humanizar los conflictos relacionados con el final de la vida. Seleccionado el eje narrativo, sólo restaba pensar en la estructura.

En el teatro se verifica la comunión de las más diversas disciplinas artísticas y técnicas: desde la música y la iluminación, pasando por el diseño y la confección del vestuario, hasta la actuación o la danza. Esta libertad artística le otorga, tanto al dramaturgo como al director, la posibilidad de crear verdaderas piezas audiovisuales con propuestas estéticas complejas. El experimento de incluir al video dentro de la estructura narrativa del guión, no hace más que reafirmar la libertad creativa de la que goza todo creador: aunque algunos poseen la fatua certeza de que ya todo ha sido dicho y creado, el intentar replantear las historias, las estructuras, las estéticas, los personajes, puede reivindicar esa individualidad que tanto se cuestiona hoy en día.

Queda mucho por hacerse... no cabe duda.

CAP. 1: LA CREACIÓN DEL TEXTO TEATRAL

He aquí que existimos en el límite de la mentira
que nuestra vida es impalpable
que estas personas representadas pertenecen
a un dueño de otro orden.

Ramón Palomares

1.1. La construcción de un instrumento

La construcción de un instrumento que sirva de guía para la creación de un texto teatral, debe responder, ineludiblemente, a los objetivos y necesidades del creador. La dramaturgia, como tantos otros procesos creativos y artísticos, necesita desligarse de los formalismos estructurales que pretenden convertirla en un proceso mecánico, para poder acercarse al hecho poético; si bien, claro está, este acercamiento no debe convertirse en excusa para la justificación de un texto absolutamente individualista, carente de todo interés colectivo, o vacío en lo que se refiere a valor dramático o representativo, en tanto que teatral.

El objetivo general de este trabajo de grado es crear un texto teatral basado en la vida y obra de la poeta argentina Alejandra Pizarnik, quien –como se describió en el capítulo dedicado a su biografía en el Marco Referencial- entregó su vida a la poesía; y quien, en un momento determinado de su juventud, asumió la ética de los poetas malditos franceses; a quien su extrema sensibilidad la condujo a sentirse siempre una

niña insegura, extranjera de su propio cuerpo, atraída por la muerte; y quien, paradójicamente y como creando una duplicación de su ser, resultaba irresistiblemente seductora e intelectualmente fascinante. Una vida repleta de contradicciones; de palabra; de imágenes poéticas vividas como hechos reales; de adicciones, dependencias y situaciones límites. Sin duda alguna, el instrumento que se utilice para crear un texto teatral basado en la vida de un personaje como el descrito anteriormente, debe gozar de la libertad suficiente como para poder crear personajes y situaciones que reflejen la complejidad de su vida, sus visiones poéticas y sus relaciones con nociones filosóficas como la vida y la muerte.

Aunados a las biografías formales utilizadas para construir el resumen biográfico ya presentado, los *Diarios* (2005) de Alejandra Pizarnik aparecen para convertirse en pieza fundamental dentro del proceso de escritura del texto teatral. Si bien existe la creencia falaz –falaz por su carácter generalizado- de que los autores tienden a magnificar sus vidas a través de los diarios personales, estos son una fuente riquísima para la obtención de referencias acerca de los modos y los puntos de vista asumidos -incluso ante los hechos cotidianos más simples-, sobre todo si se toma en cuenta que el de Pizarnik incluye anotaciones que van desde 1954 hasta 1971, un año antes de su muerte. Al final, un diario no es más que un autorretrato, y como tal, devela la imagen que el creador tiene de sí mismo.

La obra poética fungirá a su vez como autobiografía: sin duda alguna, el proceso de auto-escritura que se verifica en las obras de los artistas – sea cual fuere la forma que adopten- hace que éstas se conviertan en expresiones únicas de la individualidad del autor, debido a la transferencia, consiente e inconsciente, de emociones y cogniciones que experimenta

aquel durante el proceso de creación; transferencia que se materializa en versos, pinceladas, formas, símbolos y abstracciones.

Basado en las argumentaciones presentadas anteriormente sobre la necesidad de un método abierto, el instrumento elegido para la elaboración del texto teatral es el propuesto por César Rojas Márquez (2000), quien, a su vez, se basó en los trabajos de José Luis Alonso Dos Santos, para establecer parámetros narrativos dentro de la dinámica de la escritura teatral.

Rojas Márquez plantea siete elementos cardinales que deben ser considerados a la hora de elaborar un texto teatral: el *status quo*; la acción base; el clímax o nudo; la trama; el conflicto; el desenlace; y, finalmente, el protagonista y el antagonista. El desarrollo previo de cada uno de estos elementos le permitiría al autor estructurar -con total libertad creativa-, el texto teatral, con la confianza de haber conceptualizado los cimientos del mismo.

Con la categoría de ***status quo***, el autor pretende englobar al contexto social en el cual están inmersos los personajes, y dentro del cual suceden todas y cada una de las acciones dramáticas; incluye los valores, los códigos y las creencias que son aceptados y compartidos por los integrantes de la sociedad de la que se trate. Por su parte, la **acción base** expresa que la cualidad funcional o estructural de la acción dramática está en la progresión que lleva la acción hacia un clímax:

> La acción estalla a lo largo de una serie de crisis ascendentes. La preparación y consecución, que mantiene la obra en movimiento continuo hacia una meta determinada, es lo que denominamos acción dramática (Rojas, 2000, p.154)

Continúa planteando Rojas (2000) que el **clímax** o **nudo** es la realización concreta del tema; la máxima alteración del equilibrio existente entre los personajes y el medio, el cual ocasiona la resolución del conflicto inicial o la creación de un nuevo balance de fuerzas. Por otra parte, la **trama** se basa en una serie de sucesos ordenados por el dramaturgo, para conseguir la acción: "Es la dialéctica de fuerzas en pugna que origina la ordenación causal de los acontecimientos, el desarrollo de la incertidumbre dramática, y el significado que aporte el autor en esa lucha" (Rojas, 2000, p.158).

Ahora bien, usualmente definimos el **conflicto** como una oposición de fuerzas. Rojas agrega que estas fuerzas provienen de un **protagonista** que persigue un fin, y un **antagonista** que trata de evitar que tenga éxito. Generalmente, el protagonista fija una meta incompatible con el *status quo* en el que se encuentra. O puede que la meta del protagonista sea precisamente restablecer el equilibrio de ese *status quo* que ha sido alterado. De cualquier manera, la labor del dramaturgo es crear una estructura dramática con la cantidad suficiente de conflictos como para originar la tensión dramática.

Con respecto a los tipos de conflicto, el autor hace una salvedad: no siempre se trata de un conflicto interno o de relación (enfrentamiento de metas); se pueden desarrollar conflictos de situación, en los cuales el protagonista se enfrenta a un presente heredado de su pasado; conflictos sociales, en los cuales el protagonista se enfrenta a su entorno; o, finalmente, conflictos sobrenaturales, en los cuales el protagonista se enfrenta a una fuerza sobrenatural.

El **desenlace** –el último de los elementos planteados por Rojas (2000)-, muestra las variaciones del *status quo* y el resultado: el modo en el que han variado los personajes y su relación con la meta inicial.

Como eslabón último, el autor plantea la noción de **motivación del personaje**, o los propósitos por los que cada uno ejecuta determinada acción. Aquellos pueden ser abiertos –morales, emocionales, éticos, ideológicos, altruistas, egoístas, inconscientes-, o secretos –se mantienen ocultos hasta que el personaje los revela como estrategia-.

1.2. La aplicación del instrumento

1.2.1. El *status quo*

Escribir un texto teatral basado en la vida y obra de Alejandra Pizarnik, implica un acercamiento –sensible, honesto y vaciado de prejuicios-, al complejo contexto social en el cual se desarrolló la biografía de la escritora. La importancia de este acercamiento nada tiene que ver con la necesidad de incorporar dentro de la estructura del texto teatral elementos literales de una sociedad particular, ya que, en el teatro, muchos de estos elementos pueden aparecer transformados en símbolos; más bien, resulta indispensable para la comprensión profunda -y posterior aprehensión- del sistema de códigos y símbolos, valores y creencias, asumidos por Pizarnik. Esta comprensión es la que le permite al dramaturgo crear y transformar hechos biográficos en hechos teatrales, los cuales, si bien pueden no responder textualmente al original, representan la esencia, la atmósfera vital, de un ser biográfico.

Para Calhoun, Light y Keller (2000) las normas, valores, conocimientos, artefactos, lenguajes y símbolos aprendidos, que se comunican entre las personas que comparten una misma forma de vida, conforman la cultura. De esta manera, la cultura circunda todos los ámbitos en los que el ser humano se desarrolla: el político; el económico; el religioso; el de las relaciones interpersonales; el de las amorosas; el familiar; el artístico; en fin, todos y cada uno de los escenarios en los cuales se desenvuelve el individuo como miembro constituyente de una colectividad.

A partir de este concepto, pudiésemos afirmar que el sistema de valores aceptado por Pizarnik se enfrentaba al de la cultura dominante de la Argentina que le tocó vivir; incluso pudiésemos decir que muchos de estos valores eran compartidos sólo consigo misma, y, el resto, con un reducido grupo de individuos, los cuales integraban su ámbito artístico, literario, y familiar -si bien con cada uno de ellos poseía grandes diferencias-. Esta condición de expatriada social tiene su origen en la elección de la poesía como morada, como único lugar de acceso y de encuentro con el absoluto: la asunción de la ética de los poetas malditos franceses.

Pero antes de describir los valores literarios asumidos por la poeta, bien vale la pena reseñar el contexto social en el cual se encontraba inmersa la Argentina de los tiempos de Pizarnik, una nación políticamente corroída y socialmente agraviada. Como se expuso en el resumen biográfico, Alejandra Pizarnik nació en el año 1936, y murió 36 años después –en 1972-, luego de ingerir una dosis letal de barbitúricos. Ese período significó, casi en su totalidad, la emergencia, desarrollo y extinción del Peronismo en Argentina.

Con un muy extendido apoyo sindical y gremial, Juan Domingo Perón asumió la presidencia con la promesa de realizar profundas transformaciones sociales y laborales. La familia Pizarnik había llegado a Argentina huyendo del nazismo y de la crisis económica que produjo el *crack* de 1929, y buscando una tierra segura donde poder trabajar y edificar un hogar. La política sólo les producía desconfianza, de manera que procuraron no mezclarse directamente en esos asuntos. Sin embargo, el largo período durante el cual, directa e indirectamente, gobernó Perón –casi 30 años-, se tradujo en una descomposición política y social que involucró persecuciones, atentados, arrestos y vejaciones contra todo aquel que se opusiera a la doctrina social peronista. Y así, poco a poco, fueron reviviendo temores que creían extinguidos.

La Segunda Guerra Mundial también hizo acto de presencia, y con ella, la deshumanización adquirió la terrible forma de la masacre, hecho que, sin duda alguna, sembró en la familia Pizarnik raíces profundas de indignación y dolor. A partir de ese momento, debieron enfrentarse a la memoria viva de los campos de concentración, donde sucumbieron los cuerpos de seis millones de judíos. Sin duda alguna, un panorama tan espinoso debió de resultar aturdidor para una personalidad con un desarrollo tan agudo de la sensibilidad como la de Alejandra Pizarnik.

No obstante, la plétora de valores asumidos por Pizarnik poco se correspondían con la realidad política y social de su país. El hecho de saberse extranjera en el mundo contribuyó a enaltecer esta dimensión de su personalidad socialmente subversiva: Alejandra sólo quería leer y escribir, vivir a través de la palabra, ver la realidad desde la literatura.

Y fue precisamente en París donde descubriría estos valores literarios que a la postre se convertirían en incorruptibles paradigmas de vida. Valores que, intuitivamente, ya formaban parte de su ser. Los postulados surrealistas y los proclamados por la poesía maldita surgirán para acompañarla desde la conciencia creadora hasta el final de su vida:

> (...) la absolutización de la práctica poética como vía de acceso al conocimiento total, asimilación de vida y poesía, en tanto esta última se alcanza al costo de emprender una "ascesis invertida" que pone en juego las experiencias límites del yo –locura, suicidio, muerte- y en la cual el recurso a las drogas, al alcohol, a la transgresión de los códigos sexuales, sociales y productivos cumple un papel fundamental. Y todo ello, como manifestación de una protesta que abarca la totalidad, una rebelión radical ante el mundo burgués y su estructura represiva social, moral e imaginaria (Piña, 1991, p.120)

Continúa apuntando Piña (1991), que esa fascinación por las experiencias extremas en el campo de lo vital con el fin de alcanzar la familiaridad con los estados límites de conciencia, la conducirían, en un primer estadio, a una vasta producción de poemas luminosos escritos "desde el otro lado de la muerte" (p.121); y, en un último momento, a la muerte misma. La asunción *a pie juntillas* de esos "paraísos artificiales" planteados por Baudelaire -y que Rimbaud denominaba "desarreglos razonados de todos los sentidos"-, no sólo desvelaba una ingenuidad casi infantil, sino que le impidió vislumbrar los riesgos que ese libreto arrastraba consigo.

1.2.2. La acción base

En el caso que compete, y a modo de analogía, pudiésemos decir que la acción base no es otra cosa que la acción biográfica. La cronología vital de la escritora determinará la progresión hacia el clímax a través de una serie de crisis ascendentes, las cuales estarían representadas por hechos biográficos específicos, individuos, reflexiones y momentos que edificaron al ser humano racional y emocional. No obstante, como se mencionó en un apartado anterior, la presentación de estas reflexiones individuales, hechos y personajes se transfigurarán, haciendo que el hiperrealismo trasmute en un hecho teatral, y adquiriendo, de esta manera, un viso mucho más simbólico que literal.

La acción base se desarrollará a través de las escenas, cada una de las cuales representará un espacio de tiempo subjetivo, un *flash back* biográfico, un momento independiente separado del resto a través de negros o *Blackouts*. Esta segmentación de la estructura dramática en escenas cortas separadas por apagones repentinos, por obscuridad total, pretende evocar en el espectador la sensación de parpadeo: cada vez que abra los ojos estará presenciando otro momento; una especie de sueño violento; un viaje inconsciente al pasado; o un *déjà vu*. Esta deconstrucción y segmentación de la estructura narrativa forma parte de la incorporación de elementos que aluden a los postulados surrealistas.

1.2.3. El clímax o nudo

El clímax es la máxima alteración del equilibrio, y la irrupción, en contraposición, de un nuevo balance de fuerzas. Nuevamente, la cronología

vital determinará la presencia y la posición los elementos dramáticos dentro de la estructura del texto teatral.

El acercamiento a las diversas biografías de Alejandra Pizarnik, la lectura de su diario, y el análisis comparativo de sus poemas, permiten establecer como punto de inflexión en la vida de la escritora un hecho específico: su viaje a Francia, su patria literaria. Su estadía solitaria en ese país le permitió llevar a cabo su proyecto de vida: alejada de sus padres, podía dedicarse a escribir sin limitaciones de ningún tipo, y no hacer otra cosa que escribir. Este período fue descrito por ella misma como el más feliz de su vida, y es considerado por sus biógrafos como el más fructífero de su quehacer literario.

Fue en París donde decidió asumir la ética subversiva de los poetas malditos, la cual rechazaba todo convencionalismo social que estrangulara la propia subjetividad. Enmarcado en esta premisa, Baudelaire había planteado los "paraísos artificiales" –asumidos literalmente por Pizarnik- a través de los cuales se alcanzaban los estados límites que permitían acceder al conocimiento y favorecían la creación poética. Para ello, y con la noche de telón de fondo, Alejandra utilizó todo tipo de estupefacientes.

La "ética maldita" trajo consigo la concepción de la vida transformada en poema, y con ella, se ahondaron los desequilibrios emocionales de Pizarnik, producto de la certeza que poseía la escritora acerca de la imposibilidad del lenguaje de hacerse cargo de la subjetividad. A partir de ahora, la incapacidad de vivir se hace latente, y la muerte aparece para reivindicar su sitial, ya no como compañera de viaje, sino como única salida. Si la poesía -escogida como morada-, era incapaz de ocuparse de la vida, ¿sólo quedaba esperar la muerte?

El clímax se desarrollará en una escena, en la cual se aludirá a la estadía de Alejandra Pizarnik en Francia. Como el resto de las escenas, se tratará de un instante de ese período, de un pequeño segmento de tiempo sustraído de su estancia en París. A partir de ese momento, no habrá vuelta atrás, y la estructura dramática adquirirá un matiz cada vez más trágico, hasta llegar al desenlace: la muerte.

1.2.4. La trama

Tal y como ocurre con la acción base, la trama responderá a una serie de hechos y reflexiones propiamente biográficas. Ahora bien, a pesar de que el ordenamiento de los sucesos que guiarán la acción dramática (acción base) seguirá una trayectoria cronológica, cada uno de esos sucesos o momentos –los cuales individualmente conforman cada una de las escenas- se verán interrumpidos por otros, que por su carácter simbólico y abstracto serán denominadas "sueños", con los cuales se intentará materializar nociones abstractas propias de la subjetividad y la interioridad de Pizarnik. Así, esa sensación de "parpadeo", de testigo omnipresente desde la inconsciencia, que se pretende lograr en el espectador, adquiere tintes oníricos.

Entonces, lo que pareciera ser la realidad y el sueño se entremezclan confusamente en la trama, a modo de alegoría de esos "paraísos artificiales" que planteaba Baudelaire y que tantas veces fueron invocados por Alejandra para acceder al hecho poético.

1.2.5. El conflicto

Los conflictos que se esgrimirán a lo largo de todo el texto teatral podrían calificarse como conflictos internos, ya que responden a enfrentamientos del protagonista –en este caso Alejandra Pizarnik- consigo mismo: los cuestionamientos son propios y el debate se torna introspectivo; las paradojas emergen desde la más subjetiva de las intimidades.

La escogencia de los conflictos que serán desarrollados a través del texto teatral, responde a la recurrencia de aparición de aquellos en las descripciones y análisis –tanto alegóricos como racionales- que realiza Pizarnik en su poesía y en su diario: la elección de la escritura como instancia única de realización y salvación; la seducción por la muerte y la imposibilidad de ser en el mundo; el sentimiento de extranjería; la incapacidad del lenguaje para aprehender la subjetividad; el sentido de carencia y la discapacidad para amar y ser amada; el sexo, el sadismo y la obscenidad; la relación material con las palabras y con el poema; la contradicción entre la niña que vivía dentro de sí y la adulta que era; el proceso de construcción del poema y el equilibrio de las palabras; el rechazo del mundo social burgués, de las convenciones normativas y de su propio origen; la negación de la infancia y el miedo.

Estos conflictos tendrán cabida dentro del texto teatral a partir del diálogo que se construirá entre el personaje de Alejandra y sus alter-egos: la Muerte, la Niña y la Reina Loca. De esta manera, se convierte en un diálogo consigo misma, un desdoblamiento o una duplicación del ser; y un enfrentamiento con sus temores y deseos, reencarnados y transmutados bajo la forma de estos tres personajes.

1.2.6. El protagonista

No cabe duda de quién es el protagonista en este caso: el personaje que llevará por nombre Alejandra, y que asumirá la voz de la escritora argentina. Para ello, y como se ha mencionado en numerosas oportunidades, el diario personal que escribiera Pizarnik desde los diecinueve años hasta un año antes de su muerte –a los 36 años de edad- y su creación poética y literaria, serán utilizados para crear los diálogos, los cuales, no sólo evocarán las palabras de la poeta, sino que rememorarán una existencia convertida en memoria a través de ese testimonio.

Pero no todos los diálogos surgirán del acervo literario de Pizarnik: algunos serán modificados –reducidos o convertidos en conversaciones-; otros, serán creados libremente; todo esto, con la finalidad de lograr el avance de la acción dramática, y la transformación de un texto absolutamente literario en un hecho teatral.

Para Rojas (2000), el protagonista persigue un fin que es incompatible con el *status quo*. Tratándose de Alejandra Pizarnik, esta premisa queda confirmada, y ratificada a través del texto teatral propuesto. Como se describió anteriormente, el guión estará basado en conflictos internos, los cuales pondrían en evidencia la imposibilidad de la escritora de ser en el mundo, en una cotidianidad de que no comparte y que rechaza como propia.

1.2.7. El antagonista

Por su parte, el antagonista intenta impedir que el protagonista tenga éxito en su afán de reestablecer el equilibrio del *status quo*. Pero cuando el protagonista no tiene intenciones de retornar al equilibrio, o no encuentra maneras afables de lograrlo, ¿qué función pasan a cumplir los demás personajes?

La inclusión de tres personajes adicionales -de inspiración netamente ficcional- dentro de la estructura narrativa del texto teatral propuesto, responde a la necesidad del protagonista de dialogar consigo mismo: el antagonismo coexiste como una experiencia individual, interna. La Muerte, la Reina Loca y la Niña aparecen así para enfrentar a Alejandra con sus luctuosos temores e incautos anhelos, reflejando en espejo sus más intrínsecas contradicciones. Para alcanzar tal objetivo, estos personajes no dudarán en asumir la piel de quienes formaron parte esencial de la biografía de la escritora, transmutando constantemente durante el desarrollo de la trama.

La justificación de la morfología de los personajes no es otra que la tipificación de los tres mayores conflictos internos de la escritora, quizá, los más recurrentes dentro de su imaginario poético.

En primer lugar surge la Muerte, cuya presencia se convirtió en una verdadera obsesión para Alejandra; maligna, seductora, siempre compañera: el dolor insoportable que le producía la vida terminó desterrando todos los miedos que pudieron haber emergido, en algún momento, ante la imagen solitaria de la muerte; y a ésta, no quedó otra opción que convertirse en una promesa autocumplida. El haberse abandonado al lenguaje, y la

posterior comprensión de la imposibilidad de ser a través de la palabra, hicieron que la muerte estuviese cada vez más presente. Hasta que, un día, se materializó bajo la terrible forma del suicidio.

La creación del personaje de la Reina Loca se corresponde con la dimensión sexual y humorística de la personalidad de Pizarnik: luego de su viaje a París, e influenciada por la temática y la estética de los surrealistas y los poetas malditos, Alejandra tiene un acercamiento con el sadismo, cuyas consecuencias más palpables son la intensificación de un humor trasgresor y la exacerbación de la obscenidad en el lenguaje. Las historias sobre la mítica condesa Erzabeth Bathory -cuyo heterónimo era "La Condesa Sangrienta" por los supuestos crímenes que cometió en nombre de la belleza-, la fascinaron intensamente, y la condujeron a escribir la glosa poética más perturbadora y obscena de todo su haber literario.

Finalmente, la Niña es la infancia, un período que Pizarnik describe como una muñeca corroída, y que rememora miedos, temores y complejos pretéritos como la fealdad, la tartamudez y la figura opresora de los padres. La infancia es orfandad, fobia al cuerpo, carencia, exilio... una época que nunca fue, y que ahora sólo produce vacíos.

El origen abstracto, poético, onírico e incluso siniestro de estos personajes, los libera de todo etiquetaje de género. Así, la escogencia de un actor o una actriz para llevar a cabo la representación de aquellos, respondería absolutamente a una determinación del director.

Para concluir este apartado, cabe destacar que tanto el personaje de la Muerte, como el de la Niña y el de la Reina Loca, fueron tipificados por

Pizarnik en algunas de sus obras, como *La Condesa Sangrienta* (1965) y *Devoción* (1965), del cual se extrajo el siguiente texto:

> Debajo de un árbol, frente a la casa, veíase una mesa y sentados a ella, la muerte y la niña tomaban el té. Una muñeca estaba sentada entre ellas, indeciblemente hermosa, y la muerte y la niña la miraban más que al crepúsculo, a la vez que hablaban por encima de ella.
>
> —Toma un poco de vino —dijo la muerte.
>
> La niña dirigió una mirada a su alrededor, sin ver, sobre la mesa, otra cosa que té.
>
> —No veo que haya vino —dijo.
>
> —Es que no hay —contestó la muerte.
>
> —¿Y por qué me dijo usted que había? —dijo.
>
> —Nunca dije que hubiera sino que tomes —dijo la muerte.
>
> —Pues entonces ha cometido usted una incorrección al ofrecérmelo —respondió la niña muy enojada.
>
> —Soy huérfana. Nadie se ocupó de darme una educación esmerada —se disculpó la muerte.

1.2.8. El desenlace

La llegada de la muerte es el designio inevitable de esta historia. Profética, temida, deseada... la muerte aparece para evanescer la vida; y un

texto teatral inspirado en la vida, no podría culminar de mejor forma que con la muerte.

El desenlace pretenderá escenificar el momento en el que Alejandra Pizarnik consume la dosis de seconal sódico que devoraría su vida, despidiéndose definitivamente del mundo, un mundo del cual siempre se sintió extranjera.

Rojas Márquez (2000) habla de ciertas motivaciones o propósitos que conducen al personaje a actuar en función de la consecución de su objetivo final. Si el designio último de Pizarnik era reunirse, de una vez y para siempre, con la muerte, cada uno de los conflictos internos ya mencionados se convierten, automáticamente, en los motivadores.

1.3. El papel del video dentro de la estructura narrativa

El propósito original de la incorporación del video a la estructura del texto teatral, no es otro que la fusión del espectro de posibilidades que ofrecen cada uno de estos medios de expresión artística, en una misma propuesta audiovisual.

El video es capaz de transportar, hasta la mirada del espectador, objetos, personas y lugares físicamente distantes o naturalmente inaccesibles, convirtiéndolos en entidades cercanas, materialmente existentes, y visualmente tangibles. Para ello se sirve de una serie de códigos visuales y estéticos –los planos, la iluminación, los grafismos, el sonido, los movimientos de cámara...-, los cuales crean una nueva realidad

visual, producto inevitable de la mirada subjetiva del realizador sobre una realidad preexistente.

Por su parte, el teatro es un medio íntimo, cercano, capaz de exhibir, desde la proximidad, una desnudez emocional y racional que se muestra sin complejos, y que se torna crítica y autorreflexiva. La conjunción del cuerpo y la palabra a través de la acción viva hacen del teatro una realidad reflejada en espejo. En este caso, equiparamos los conceptos de teatro y dramaturgia indiscriminadamente, porque ambos términos son auto-incluyentes e interdependientes: no se concibe la representación sin la conceptualización previa de la acción y la palabra, y no se concibe un texto teatral pensando exclusivamente en la literatura, sino en la representación.

Así, la inclusión de elementos videográficos dentro de la estructura narrativa de un texto teatral, enriquecería estética y narrativamente las posibilidades del teatro como medio artístico de comunicación, haciendo que cada uno de esos objetos, personas o lugares que transporta el video hasta la mirada inquieta del espectador, se tornen mucho más íntimos y cercanos.

1.3.1. Función del video dentro del texto teatral propuesto

La división de las escenas por capítulos es quizá la función más importante que se le atribuirá al video. Las proyecciones que se realicen sobre las superficies escenográficas serán las encargadas de marcar, a través de la palabra escrita, el inicio y el final de una escena: el espectador podrá leer el nombre de cada una de las escenas, esos momentos biográficos concebidos dentro de la estructura narrativa como pasajes y sueños.

Sumado a esto, la proyección de material audiovisual fungirá de acompañante de esos momentos en los que lo onírico parece imperar, enriqueciendo el hecho teatral con imágenes que se materializan en el espectador sin estar realmente presentes: presencias como las del mar se harán tangibles y cercanas a través de la imagen proyectada.

Es importante aclarar que dentro del texto teatral las imágenes o proyecciones que serán expuestas aparecerán indicadas en las acotaciones de la siguiente forma: la palabra video, seguida de las explicaciones de las imágenes. Si aparece una frase entre comillas luego de la palabra video, aquella aparecerá como tal –escrita- proyectada en la pantalla.

CAP. 2: ALGUNAS CONSIDERACIONES PARA LA PUESTA EN ESCENA

2.1. La apariencia de los personajes: vestuario, maquillaje y peinados

El teatro es vida, reza un proverbio popular. Sin duda alguna, detrás de esa afirmación tan engañosamente simple se disimulan grandes aciertos. Y es que en el teatro se verifica la comunión entre la acción y la palabra, el movimiento y la memoria, el cuerpo y el intelecto. Así, el refrán se queda corto: el teatro no sólo es vida, es una constancia de humanidad.

El actor asume la elevada responsabilidad de encarnar a otro, tarea que implica hacerse cargo de los gestos, la voz, la respiración, el cuerpo, las emociones y los pensamientos de ese otro asumido. Y aunque pareciera reducirse a una experiencia absolutamente corporal, existen elementos que complementan y canalizan la transfiguración del actor, y ubican al espectador en un ser concreto reconocible. Dentro de estos elementos se halla el vestuario, segunda piel del actor.

El vestuario está compuesto por todas y cada una de las piezas de indumentaria que utiliza el actor para exteriorizar cualidades, modos y maneras propios de un personaje particular. Aquellos pueden ser tan heterogéneos como el status social, la profesión, el sexo, o el origen.

CAP. 2: ALGUNAS CONSIDERACIONES PARA LA PUESTA EN ESCENA

2.1. La apariencia de los personajes: vestuario, maquillaje y peinados

El teatro es vida, reza un proverbio popular. Sin duda alguna, detrás de esa afirmación tan engañosamente simple se disimulan grandes aciertos. Y es que en el teatro se verifica la comunión entre la acción y la palabra, el movimiento y la memoria, el cuerpo y el intelecto. Así, el refrán se queda corto: el teatro no sólo es vida, es una constancia de humanidad.

El actor asume la elevada responsabilidad de encarnar a otro, tarea que implica hacerse cargo de los gestos, la voz, la respiración, el cuerpo, las emociones y los pensamientos de ese otro asumido. Y aunque pareciera reducirse a una experiencia absolutamente corporal, existen elementos que complementan y canalizan la transfiguración del actor, y ubican al espectador en un ser concreto reconocible. Dentro de estos elementos se halla el vestuario, segunda piel del actor.

El vestuario está compuesto por todas y cada una de las piezas de indumentaria que utiliza el actor para exteriorizar cualidades, modos y maneras propios de un personaje particular. Aquellos pueden ser tan heterogéneos como el status social, la profesión, el sexo, o el origen.

La estética del vestuario propuesto en este trabajo sigue dos vertientes: la primera pudiese ser calificada de **realista** por su inspiración netamente histórica; mientras que la segunda, la **metafórica**, se configura a través de símbolos y alegorías. Con esto se pretende lograr una clara división entre aquellos personajes propiamente ficcionales, cuya inspiración es la representación simbólica de ideas abstractas, y el personaje de Alejandra Pizarnik.

El vestuario que se utilizará para el personaje de Alejandra Pizarnik está basado en los atuendos que comúnmente usaba la escritora, y de los cuales se tiene conocimiento a través de la descripción que de ellos hicieron los biógrafos consultados, y del testimonio visual que otorgan las fotografías (Ver anexo 1).

Dentro de la estética metafórica se incluyen los vestuarios de los personajes de la Muerte, la Niña y la Reina Loca. Grises, elaborados con harapos viejos y telas corroídas, surgen visualmente para evocar un pasado del cual se reniega; temores, complejos y carencias que permanecen en el tiempo. Los estambres, pabilos, telas grises y pesadas –como las de coleto o trapo-, serán conjugados para crear el aspecto de sombras, o fantasmas del tiempo, que representan estos personajes.

Tipológicamente, la Muerte será una marinera, vestida con poncho, falda y pipa; y en la cabeza, haciendo las veces de sombrero, un barquito de papel (ver anexo 2). No es inusual toparse con el mar en la poesía de Pizarnik: en algunos rincones de su prosa, aparece equiparado con la noción de felicidad, la cual se muestra solitaria, silenciosa y tranquila; en otros tantos, el mar es muerte; es azul como los ojos de su padre fallecido; es nostalgia profética ante la certeza de un futuro que se vislumbra vacío.

Por su parte, la Niña será una muñeca de trapo, como la propia Pizarnik concibió muchas veces a la infancia: con vestidito abombado, grandes trenzas y lazos, pero sucia y corroída (ver anexo 3). Finalmente, la Reina Loca no será más que eso, una reina, con capa y corona, pero, al igual que los otros dos personajes, su ropaje estará viejo y desgastado (ver anexo 4).

El maquillaje complementará el realismo o el dramatismo del vestuario. Así, el personaje de Alejandra utilizará un maquillaje neutral, que resalte las facciones de la actriz, reduzca el brillo, y no mucho más que eso; mientras que en los demás personajes, el maquillaje se articulará en grises, negros y blancos, profundizando las facciones para crear una apariencia dramática, que no sólo acompañará al vestuario, sino que exaltará la cualidad ficcional de estos personajes.

El peinado continúa la línea estética del maquillaje: el personaje de Alejandra debe ser asumido por una actriz de cabello corto, tal y como lo llevaba la escritora en sus años de vida; los demás personajes usarán el cabello despeinado, teñido con tonos grises y entremezclado con retazos de estambre.

2.3. Espacio escénico: decorado, accesorios e iluminación

El escenario es el espacio geográfico del actor. En él, los personajes emergen y nace la representación, la cual se sirve de la acción y la palabra para materializar el hecho teatral.

La estructura planteada para el texto teatral -basada en momentos o reflexiones biográficas independientes y de corta duración-, hace que los espacios a los cuales se haga referencia sean diversos y muy diferentes entre sí. Para evitar el cambio escenográfico constante –que muchas veces resulta tosco y visualmente agotador-, se utilizará un espacio prácticamente vacío.

El único elemento escenográfico que se utilizará será un cubo de madera pintado de blanco, de aproximadamente 1,3 mts. x 1,3 mts., que se colocará en el medio del escenario, y que cumplirá funciones tan diversas como las de emular una caja de música o un baúl –ya que la tapa superior se abrirá-, o la de servir de pantalla para las proyecciones de video, para lo cual se utilizará su cara frontal. La justificación geométrica de este elemento escenográfico responde a una determinación metodológica: son cuatro los personajes y cuatro los lados que el público verá del cubo (el superior, el frontal y los dos laterales). Además, su forma se convierte en la superficie ideal para proyectar video.

De fondo se utilizará un entramado de pabilos y estambres blancos, los cuales reflejarán las diversas tonalidades de luz que serán manejadas en cada escena (ver anexo 5). Por su parte, y aunque resulte paradójico con el hecho de querer reflejar matices de color en el fondo, el tratamiento que se le dará a la luz será simple e intimista: predominio de luz blanca, muy cerrada, basada en cenitales y frontales. La paradoja se disipa al aclarar que este tratamiento se seguirá sólo en el espacio escénico central -donde se encontrarán los actores-; mientras que el fondo, se teñirá de color, bañando todo el entramado de pabilos.

En la gran mayoría de las escenas, el color que estará presente en el fondo será el azul. La escogencia del azul responde a las mismas razones expuestas anteriormente cuando se justificaba el vestuario: aquel es quizás el tinte que define la poesía de Pizarnik; azules eran los ojos de su padre; azul es el mar y, a veces, la muerte. La excepción se presentará en la escena de la muerte de Alejandra, en la cual el azul irá desapareciendo progresivamente e irá surgiendo, en su lugar, una tonalidad lila, intensa y concentrada, la cual, según lo expresan conocedores de la simbología del color aplicada al teatro como Héctor Azar (1992), estaría relacionada con la sumisión y el sacrificio del ser humano.

2.3. La música y el sonido

La música posee la prodigiosa capacidad de crear atmósferas únicas y la compleja cualidad de transportar a través del tiempo. Cuando se trata de lugares alejados y épocas pretéritas, la música pareciera poder acercar al espectador -apelando a su memoria emotiva-, al ápice fundamental de ese momento que pretende construir el dramaturgo o el director.

Cuando el tiempo y el espacio están tan definidos que puede precisarse una antología musical con base en su constitución -como ocurre con la biografía de Pizarnik-, la función de la música se enaltece y cada una de las piezas musicales que la conforman adquieren aditivos biográficos de incalculable valor. Sin embargo, dependerá del dramaturgo o director de la pieza determinar si la música cumplirá un papel protagónico, o, por el contrario, fungirá de acompañante, de telón de fondo.

En el texto teatral que se plantea, la música cumplirá dos funciones: la incidental y la de fondo. Con respecto a la primera se puede decir que, junto al video, será la encargada de marcar el inicio y el final de las escenas; y, en otros casos, enfatizará momentos de elevado nivel dramático. Con relación a la segunda, se podría apuntar que acompañará, desde un segundo plano, el desarrollo de las situaciones escenificadas, sin intervenir de manera protagónica, haciendo que el espectador la perciba como parte del ambiente representado. En ambos casos, se pretende utilizar música instrumental que incluya sonidos propiamente latinos: los instrumentos de percusión y las guitarras acústicas se preferirán sobre los pianos y violines.

Sin embargo, no en todas las escenas se optará por la música de fondo o la incidental; en algunos casos, la ausencia de música marcará la pauta, haciendo que el diálogo -la palabra dicha-, sea el protagonista.

Varios sonidos surgirán para acompañar al movimiento, la palabra y la imagen: el susurro del mar, la caída de la lluvia y las agujas de un reloj serán algunos de ellos.

CAP. 3: EL TEXTO TEATRAL

CUARTO SOLO

Elegía a la vida de Alejandra Pizarnik

Personajes:

Alejandra

Reina Loca

La Muerte

La Niña

Aclaratorias sobre el video:

Todas las imágenes que se especifican en los apartados de video, se proyectarán sobre un cubo blanco que se encontrará en el centro del escenario.

Los textos que aparecen entre comillas en los apartados de video, aparecerán, como tales, proyectados.

ACTO ÚNICO

ESCENA I:

Alejandra se encuentra sentada en el borde del escenario, en el centro, de espaldas al público. Observa atónita el cubo blanco que se halla frente a ella.

Al compás de una música tensa y lúgubre, entra la Reina Loca al escenario; se sienta apoyando su espalda sobre una de las paredes laterales del cubo. Elegantemente, saca un abanico y se airea. Luego entra la Muerte, quien, silenciosa y solemne, se sienta al otro lado del cubo. Finalmente entra la Niña, infantil y torpe, y se sienta sobre el cubo. De manera gradual, la música irá perturbando el estado de ánimo de estos tres personajes, los cuales se convertirán en especies siniestras. Mientras esto ocurre, repiten la misma frase una y otra vez, en progresión creciente, del susurro al llanto descontrolado. Alejandra se mantiene inerte.

La Muerte:

Esta lúgubre manía de vivir, te arrastra Alejandra, no lo niegues.

La Reina Loca:

Te remuerden los días, te culpan las noches, te duele tanto la vida, tanto.

La Niña:

Ese día me sentí bonita.

Cuando los personajes alcanzan un nivel de descontrol apreciable, la música desaparece. Repentinamente, La Muerte, la Reina Loca y la Niña han pasado de un estado de euforia absoluta, a otro silencioso y afable. Suena un reloj que marca la hora.

BLACKOUT.

Video: **"Sueño primero: ¿cuántas son?"**

Las luces se encienden con una intensidad muy baja. Alejandra sigue sentada -de espaldas al público- viendo las imágenes que se proyectan sobre el cubo blanco.

Alejandra:

(Narrando las imágenes que aparecen en la pantalla. La muerte y la niña escuchan con atención, como si se tratase de una película).

Hay... una reina loca,
una niña,
un pasillo infinito,
un vestido azul,
fragmentos de silencio,
presencia de muerte,
y yo....
vestida de azul
al final del pasillo,
cargando a la niña,
rozando a la reina,
repleta de silencio,
y seducida por la muerte.

La intensidad de las luces aumenta. La Reina Loca, la Niña y la Muerte ríen y aplauden.

La Muerte:

(Aún riéndose) ¡Bravo Alejandra! ¡Eres brillante! *(Continúa riéndose hasta que se percata de la presencia del público, y se dirige a ellos)* ¡Ah, ustedes! Por hoy, ustedes están absueltos, (*susurrando*) porque estoy ocupada con ella *(señala a Alejandra, a la Reina Loca y a la Niña).*

Alejandra:

(*Prendiendo un cigarrillo*) Alejandra soy yo... y debajo estoy yo, Alejandra.

La Reina Loca:

Alejandra... bonito nombre ese. Alejandra... me suena conocido, como si lo hubiese escuchado antes... pero no logro recordar a quién. ¡Bah! No importa. El caso es... Alejandra... que me excita tu nombre.

La Niña:

¿Alejandra? Es que debes estarme confundiendo con alguien más. Mi nombre es Flora. Flora Pizarnik. Mis padres me dicen Buma, y mi hermana Myriam, Bumita, que suena a niña gorda, pero tú, dime simplemente Flora.

Alejandra:

Flora no. Llámame Alejandra; Flora me suena a muñeca corroída, a pueblo asmático, a *La tierra más ajena*, a colegio judío, a niña gorda... a tartamudez.

La Muerte:

¿Cuántas son?

Alejandra y La Niña:

No entiendo.

La Muerte:

¿Cuántas Alejandras son?

La Reina Loca:

¿Cuántas crees que somos?

La Muerte:

Dos, tres, la mitad de una y un pájaro... no lo sé.

La Niña:

(*Riendo ingenuamente*) Un pájaro... ¿cómo es posible? Alejandra es nombre de mujer.

Alejandra:

De acuerdo, pudiese ser un pájaro. Pero de ser así, tendría que tratarse de un pájaro enjaulado.

La Muerte:

¿Tan mal te ha tratado la vida?

Alejandra:

¿La vida? (*silencio*) No la conozco.

BLACKOUT.

ESCENA II:

***Video:* "Pasaje primero: Del origen judío, la infancia y otras frustraciones"**

Secuencia de imágenes a alta velocidad: en un primer momento se perciben imágenes sobre la Segunda Guerra Mundial, las cuales aluden exclusivamente a la persecución del pueblo judío y los campos de concentración. Seguidamente, se muestran imágenes de inmigrantes huyendo con grandes equipajes y barcos arribando a puertos.

Mientras las imágenes se proyectan, la Reina Loca y la Muerte se besan y tocan apasionadamente; al mismo tiempo, la Niña tose y vomita.

Las imágenes se detienen bruscamente con el sonido del llanto de un bebé recién nacido. Las luces se encienden. La Muerte, la Reina Loca, y la Niña, absortas, se acercan al cubo, levantan la tapa superior del mismo, y se alejan lentamente. Se oye el sonido de una caja de música, y del interior del cubo, comienza a emerger Alejandra, quien torpemente comenzará a imitar los movimientos de una bailarina de ballet.

En ese momento -y como si se tratase de un conjuro musical-, la Muerte, la Reina Loca y la Niña, se transforman en la madre, el padre y la hermana de Alejandra, respectivamente.

La Muerte:

(Maravillada) ¡Que verde tan hermoso el de sus ojos! Parecen dos esmeraldas.

La Niña:

(Burlándose) Está un poco gorda.

La Reina Loca:

(Alzando la voz) Myriam respeta a tu hermana.

La Niña:

(Arrepentida) Lo siento; no quise ofenderla. Yo sólo repito lo que la gente comenta.

La Muerte:

(Muy controlada, serena) Myriam, basta de tonterías. Tu hermana aún es una niña y no tiene por qué pensar en nimiedades.

La Niña:

Tiene un poco de acné.

La Muerte:

Ya se le pasará... es normal, está creciendo.

La Niña:

Yo también.

La Reina Loca:

Ustedes dos son muy diferentes.

La Niña:

Mis compañeras del colegio se horrorizan cuando la oyen hablar. Es grosera y altanera; y claro, con esa actitud el único respeto que se ha ganado es el de los varones. Pareciera que no le bastara con ser tartamuda: cuando por fin logra pronunciar una palabra, ¡VOILÁ! Una grosería.

La Reina Loca:

¡Se acabó esta discusión estúpida!

La Niña:

(Riéndose) Dice que quiere ser escritora.

La Reina Loca:

Tu hermana aún es muy niña para desvelarse con semejantes juicios. Pero de cualquier forma, no veo por qué tendrías que burlarte de una aspiración tan digna.

La Muerte:

(Dirigiéndose a Alejandra) Bumita, mi amor, ¿qué hay de cierto en todo ese cuento de la escritura?

Alejandra:

Pienso en mi neurosis. La odio porque no me permite pensar coherentemente. ¡No sé qué hacer! Estoy cansada. Aún no rechazo íntegramente el mundo. Aún sopla en mí la optimista esperanza de hallar el puente transitable entre los límites y el infinito. Aún no tengo conciencia de la total impotencia del hombre. O si la tengo, no me causa suficiente angustia.

La Reina Loca:

Aguante usted el ser calificada de nerviosa. Pertenece usted a esa familia magnífica y lamentable que es la sal de la tierra. Todo lo grande que conocemos nos viene de los nerviosos. Ellos y no otros son quienes han fundado las religiones y han compuesto las obras maestras. Jamás sabrá el mundo todo lo que se les debe, y sobre todo, lo que han sufrido ellos para dárselo.

Alejandra:

(*Alejandra reconoce las palabras de Ostrov*) En busca del tiempo perdido, Proust.

La Reina Loca:

(*Con un tono muy dulce*) Eres brillante Alejandra; tienes todo lo que una joven de tu edad pudiese desear; y sin embargo, siempre estás triste.

Silencio. Alejandra cambia repentinamente de humor.

Alejandra:

(*Un poco nerviosa, se levanta y comienza a sacar del cubo algunos libros. Luego se vuelve a sentar*) Acabo de hallar cuatro libros magníficos. Huelen a polvo. Adoro las viejas librerías. Y comencé a leer un estudio sobre Antonio Machado. Me aburre. Tiene algo de mágico, algo de melodioso que no carece de atractivo... pero, después de Vallejo, todo lo demás es llanto casual.

La Muerte:

(*Atenta*) Continúa.

Alejandra:

(*Muy serena*) La verdad es que los libros desconocidos me atemorizan. Necesito penetrarlos sigilosamente. Hay un miedo de entregarme a otra conciencia, no porque ello signifique enajenarme, sino porque exige responsabilidad. Casi diría que la vida es muy breve para comprender perfectamente o absolutamente un libro. (*Silencio*). Si tuviera el lenguaje en mi poder, escribiría día y noche doctor, pues es lo que más deseo. Pero ya es obsesiva mi desconfianza en el manejo del idioma, y escribir una novela se convierte en utopía. No puedo describir una acción continuada, que se deslice naturalmente. Es que mi fluir interno no transcurre así, mejor dicho, no transcurre en absoluto. La única poesía que puedo concretar es la expresión de mi suceder anímico, que responde a un tiempo carente de pasado, de presente y de futuro, o la descripción de mis fantasías: descripción fantástica, onírica, infantil y mística que en mí funciona como razón, entendimiento y pensamiento.

La Reina Loca:

Descríbeme alguna de esas fantasías Alejandra.

La intensidad de las luces disminuye.

Video: imágenes de olas que llegan a la orilla.

Se oye el susurro de las olas.

Alejandra:

He visto el mar. Ni Dios ni amor, sino mar. Un mar que no se cansa de sí mismo; un mar que jamás se hastía de retornar siempre a sí mismo.

La Reina Loca:

¿Qué es el mar?

La Muerte:

El aislamiento.

La Reina loca:

(*Risas controladas*) El mar quería sacarme el traje de baño para tocar mis pechos; yo no lo dejé, pues aún no existe confianza entre nosotros.

La Muerte:

Una ola se suicidó al ver su retrato tremolando...

La Reina Loca:

Esa ola pisó la sombra de un hombre, que huyó avergonzado.

Alejandra:

(*Dichosa*) Yo sola, cerca del mar. Absolutamente sola. Ésa es mi imagen de la felicidad.

Las imágenes de video desaparecen. La intensidad de las luces aumenta.

La Reina Loca:

(*Acariciándole dulcemente el cabello a Alejandra*) Descansa Alejandra.

La Muerte:

Un ser que durante toda su vida no vive, sino que no cesa de imaginarse a sí mismo.

Alejandra:

(*risa ingenua*) El diario de Du Bos.

La Muerte:

(*Sorprendida, voltea a ver a Alejandra*) Eres brillante Alejandra.

La Reina Loca:

Y sin embargo...

BLACKOUT.

ESCENA IV:

Aún en Blackout.

Alejandra:

(*voz temblorosa*) He abandonado el análisis. Y sin embargo, he meditado la posibilidad de enloquecer. Ello sucederá cuando deje de escribir. Cuando la literatura no me interese más. De cualquier modo, me es indiferente enloquecer o no, morirme o no. Mi vida, por ahora, no tiene ningún sentido. No obstante, creo que nadie ama la vida más que yo. Sólo que entre mis sueños y mi acción pasa un puente insalvable. He aquí la causa de que yo deba desangrarme como un animal enfermo, detrás de la vida.

Las luces se encienden. La Muerte y la Reina Loca se encuentran dormidas, una a cada lado del cubo. Alejandra saca de su pulóver una pastilla y se la toma. Prende un cigarrillo. A un lado del escenario se encuentra la niña pintando. En el video comienzan a aparecer los dibujos que realiza la niña, los cuales no son más que representaciones de lo que narra. Alejandra se queda sentada sobre el cubo mirando al infinito, sin escuchar a la niña.

La Niña:

Ella no eligió aún la vida. Ella se lanza hacia la puerta de la vida y hacia la puerta de la muerte, sin querer golpear en ninguna de las dos porque todavía no está segura de su deseo de golpear alguna de ellas. Ni siquiera sabe si quiere que alguna de las dos se abra. Pero dicen que no puede estar siempre afuera, esperando... Una se morirá de sueño, de sed y de frío. Sabido es que una persona puede ayudarla a levantar el puño para golpear. A esa persona la hubiera bastado mirarla un segundo con ternura, o estrecharle la mano con más fuerza, o decirla Alejandra con un poco de calor en la voz. Pero esa persona no quiso o tal vez no se dio cuenta del inmenso poder de esos pequeños actos suyos. O tal vez sí se dio cuenta y justamente por eso los reprimió.

Los dibujos de la pantalla se transforman en garabatos que quedan de fondo. La niña sigue pintando.

Alejandra:

Ahora conozco la soledad de mi infancia. Como si hubiera nacido del aire, como si hubiera quedado huérfana el día de mi nacimiento. Por eso mis padres me son extraños. No tengo un solo recuerdo de mi infancia que me permita la más mínima nostalgia. Si por lo menos hubiera una tregua, en la que el tiempo desapareciera, o en la que volviéramos a otro más nuestro; una tregua o temporada de felicidad, a la manera de un obsequio que nos darían por el hecho de existir. Es increíble que la vida toda sea un concierto de angustias que desemboca en la muerte.

La Niña:

Los hombres no son felices y después mueren.

BLACKOUT.

ESCENA V:

***Video:* "Sueño segundo: la máquina de escribir y el mar"**

Las luces se encienden con poca intensidad. Alejandra se sienta sobre el cubo. Comienza a mecanografiar en una máquina de escribir imaginaria. La Reina Loca sostiene las hojas de papel, las cuales va entregando a la Muerte a medida que Alejandra escribe. Aquella, a su vez, se las pasa a la niña, quien hace barquitos con cada hoja que recibe.

Video: imágenes de las palabras que va escribiendo Alejandra.

La Reina Loca:

Martes veinte, ocho horas de la mañana.

Alejandra:

(*Leyendo lo que escribe para sí misma. Inconsciencia de la presencia de los demás personajes*) Anoche pensé qué medios usaré para suicidarme. Hoy, al despertar, retornó a mí una canción judía que me apasionaba a los ocho o nueve años. La tarareaba y cantaba sin considerar su texto. Hoy volvió y supe que lo que más me había conmovido era esto: «adónde iré. Golpeo cada puerta, y cada puerta está cerrada». Me sobresalté y me dije si mi sufrimiento no proviene de algo anterior a mis padres. Instantáneamente pensé en el hermetismo que no conozco y en la Cábala, que tampoco. Todo esto es muy raro, y lamento, más que nunca, mi adolescencia psicoanalítica. El psicoanálisis me ha hecho racional y desconfiada respecto de las cosas que deberían serme naturales como milagros, significados mágicos... no sé. Todas las puertas están cerradas. Lo mejor es dormir. El sueño bruto. Aún me niego. Qué se yo de las palabras.

Cambio de lugar: ahora la Niña sostiene las hojas, la cuales pasa a la Reina Loca, quien a su vez se las pasa a la muerte. Esta elaborará ahora los barquitos de papel.

La Niña:

Dieciocho de junio.

Alejandra:

He abandonado todos los estudios. Trabajo. No me gusta trabajar. No quiero nada. Quiero morir. «Estás enamorada de la muerte», dijo Roberto. Yo me ruboricé. (*Silencio*) Soñé que mi cuerpo envejecía tanto que teniendo veintitrés años la gente pensaba que tenía cuarenta. Ya está. Me estoy volviendo loca. Ahora lo sé. Tengo miedo.

Cambio de lugar: ahora la Muerte sostiene las hojas, la cuales pasa a la Niña, quien a su vez se las pasa a la Reina Loca. Esta elaborará ahora los barquitos de papel.

La Muerte:

Sábado, veinticuatro de octubre.

Alejandra:

No es tartamudez. Es imposibilidad de pronunciar ciertas consonantes, particularmente las nasales. En el fondo no quiero hablar. Incomodidad con mi cuerpo. Lo terrible de ser bella en ciertas partes y horrible en otras.

La Muerte, la Reina Loca y la Niña se disponen a cambiar de lugar, cuando perciben que ya todas han ocupado alguna vez cada uno de los puestos. Confundidas, quedan inmóviles. Alejandra decide no escribir más.

Alejandra:

La locura. Ella ronda. Iré a París. Sí. Me salvaré. Necesito estar sola, lejos de mi familia. Necesito escribir. Me gustaría estar con Olga y con Elenita. Me gustaría que vinieran algunas personas, y beber vino y alegrarme.

La Muerte y la Reina Loca se sorprenden ante la inesperada sentencia de Alejandra, y deciden contrariarla. Mientras tanto, la Niña resuelve recolectar los barquitos de papel que habían construido.

***Video:* imágenes de un mar tranquilo con un cielo azul claro y despejado.**

La Niña se agacha muy cerca de la pantalla (cara frontal del cubo) y comienza a jugar con los barquitos. Alejandra aún se encuentra sentada sobre el cubo, inerte, viendo al frente sin escuchar.

La Muerte:

(*Irónica*) ¡Ah! París... bonito lugar. Mucho garbo, *savoir faire*...

La Reina Loca:

(*Aterrorizada*) No me dejes sola Alejandra. Llévame contigo.

La Muerte:

¿Y qué vas a hacer sin Olga, sin Antonio, sin Elizabeth..? Tú, que ya eras huérfana... extranjera... náufraga... (*burlándose groseramente*) ¿Les vas a escribir cartas Alejandra?

La Reina Loca:

(*Recordando nostálgica*) Un día conocí París. Era bellísimo... vivía sola en un cuarto pequeñito en Saint Michel. Casi no comía, casi no salía... No me hacía falta. Me bastaba con tener cigarrillos y hojas de papel. Dormía de día y escribía de noche. Era feliz Alejandra... feliz.

La Muerte:

La soledad, Alejandra... la locura, Alejandra... el miedo, Alejandra.

La Reina Loca:

Y conocí mucha gente, y mucha gente me conoció a mí. Pero luego me sentí muy sola...

Se escucha el sonido de un reloj que marca la hora.

Alejandra:

Vamos, llegó la hora Alejandra...

BLACKOUT.

ESCENA VI:

Video: **"Pasaje tercero: ¿ma vie en rose? o de cómo se obscurece la ciudad de la luz"**

Suena "La bohème" de Charles Aznavour. Las luces se encienden. La Reina Loca baila con la Niña, mientras que la Muerte hace lo propio con Alejandra. Disfrutan la pieza. La Reina enciende un cigarrillo que comparte con los demás personajes. La canción culmina. Alejandra ríe complacida, y se queda en el centro del escenario con los ojos cerrados. La Muerte, La Reina Loca y la Niña se colocan –en ese orden- detrás de Alejandra, formando una columna. A partir de ese momento, se desplazarán por el escenario siguiendo a Alejandra sin romper esa conformación. Alejandra abre los ojos y comienza a conversar con personajes tácitos.

Alejandra:

(*Frente al público*) Mucho gusto. (*Extendiendo la mano*) Alejandra...

La Reina Loca:

(*Burlándose*) No seas estúpida. Él ya te conoce.

Alejandra:

Sí, de Buenos Aires. De Avellaneda para ser justos.

La Muerte:

Pídele un cigarrillo.

Alejandra:

No lo sé... por ahora me estoy hospedando en la casa de unos tíos.

La Niña:

(*Emocionada*) Pídele que te lleve al "Café de Flore".

Alejandra:

Tampoco lo sé, la verdad es que no conozco a mucha gente aquí.

La Muerte:

Mejor pídele que se vaya... tú viniste a estar sola.

Alejandra:

La verdad es que me siento muy honrada con su propuesta Octavio. Le prometo que lo pensaré.

Alejandra comienza a caminar por el escenario como si paseara por la calle. La Muerte, la Reina Loca y la Niña la siguen.

La Muerte:

¿Tú no estarás pensando en aceptar la propuesta de ese señor? Alejandra...tú no puedes trabajar, no tienes tiempo.

Alejandra:

(*Encendiendo un cigarrillo*) Estoy agotada.

La Niña:

Yo también. Y tengo hambre. No comemos desde hace como tres días.

Alejandra se sienta recostando su espalda de la pared frontal del cubo. La Niña y la Reina Loca hacen lo propio en los laterales, mientras que la Muerte se sienta sobre el cubo.

La Reina Loca:

¿Cómo que no? ¿Acaso ya olvidaste, *mon amie*, ese exquisito té que nos tomamos antes de salir a caminar?

La Muerte:

¿Y quién necesita comer? Un caldito al día es suficiente. Debemos concentrarnos en la escritura. A eso vinimos. Lo que sí debemos hacer es conseguir anfetaminas.

La Reina Loca:

(*Riendo*) ¡Anfetaminas francesas! Deben ser muy refinadas.

La Niña:

(*Emocionada*) ¡Allá va Georges Bataille! (*Acomodándose el vestido*) ¿Qué tal me veo? ¿Me veo bonita? (*Apenada y sonriendo, saluda desde la distancia*).

La Reina Loca:

(*Ridiculizándola*) ¡Por favor! No seas ridícula. Si pareces un niño.

Alejandra:

(*Introspectiva*) ¿Por qué escribo?

La Muerte:

(*Sin haber oído a Alejandra*) Alejandra, hemos preparado una representación para ti.

La Reina Loca, la Niña y la Muerte dramatizan una pequeña escena para Alejandra. Se notan posadas y exageradas. Alejandra se mantiene pensativa, sin prestar mayor atención a la representación.

La Reina Loca:

Debajo de un árbol, frente a la casa, veíase una mesa, y sentados a ella, la Muerte y la Niña tomaban el té.

La Muerte:

Toma un poco de vino.

Reina Loca:

Dijo la Muerte.

La Niña:

No veo que haya vino.

La Reina Loca:

Dijo la Niña.

La Muerte:

Es que no hay.

La Reina Loca:

Contestó la Muerte.

La Niña:

¿Y por qué me dijo usted que había?

La Muerte:

Nunca dije que hubiera sino que tomes.

La Niña:

Pues entonces ha cometido usted una incorrección al ofrecérmelo.

La Reina Loca:

Contestó la Niña muy enojada.

La Muerte:

Soy huérfana. Nadie se ocupó de darme una educación esmerada.

La Reina Loca:

(*Aplaudiendo*) ¡Bravo!

La Muerte y la Niña hacen reverencias de agradecimiento.

La Reina Loca:

(*Suspirando dichosa*) ¡Amo París! La gente divina, las conversaciones hasta el amanecer con Ivonne, el sexo, Vermeer y de La Tour en el Louvre, los cadáveres exquisitos con Julio, el vino, la soledad...

La Muerte se acerca a la Reina Loca y la besa. La Niña baila mientras tararea "La bohème" de Aznavour. Alejandra continúa ensimismada, abstraída.

Alejandra:

(*Respondiéndose a sí misma*) No lo sé. Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque. Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra a ella, tu solo privilegio. En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín. Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. ¡Oh! habla del silencio.

BLACKOUT.

Alejandra se queda recostada de la cara frontal del cubo. Se proyectan imágenes en las que ella misma aparece hablando en primer plano. La luz de la proyección hará que la Alejandra presente se ilumine; ésta irá escribiendo sobre el cubo cada una de las palabras que conforman el discurso pronunciado en el video.

Video: imágenes de Alejandra.

Alejandra:

Mi Ivoncita, mi cercanita. Por favor no nos pidamos explicaciones acerca del silencio. ¿Existe el silencio?. Inútil decirte que no sólo te extraño sino que te necesito. Acaso porque somos antípodas y nos damos mutuamente garantías acerca de nuestras vías. Te mandaré mi nuevo libro "El Infierno Musical". Y también, si consigo fuerza, algunos poemas recientes cuyo emblema es la negación de los rasgos alejandrinos. En ellos, toda yo soy otra. He sido expuesta algunas pruebas algo excesivas, y ahora sé un poquito más, por eso ya no me siento a la mesa y rumio horas y horas un adjetivo de algún poema. Sé un poquito más, comprendo algo más; y sí, es tan terrible y viviente y vibrante esto que alienta en esto que ahora soy. No sé en qué me he convertido. Pero mi mayor defecto lo sabes: la fidelidad. Sé fiel hasta la muerte. Que desmemoria no te guíe. Un abrazo muy tierno desde Buenos Aires, Alejandra.

Desaparecen las imágenes.

BLACKOUT (5 segundos aproximadamente).

ESCENA VII:

Video: **"Pasaje último: la última Alejandra"**

Las luces se encienden. Todos los personajes están sentados en la misma posición de la escena primera: Alejandra se encuentra sentada en el borde del escenario, en el centro, de espaldas al público. Observa abstraída el cubo blanco que se halla frente a ella. Los demás personajes la observan con nostalgia.

Alejandra:

Aparentemente es el final. Quiero morir. Lo quiero con seriedad, con vocación íntegra.

La Niña:

(*Con ternura*) ¿Qué pasa Alejandra?

Alejandra:

(*Desgarrada*) El lenguaje, ya no puedo más. Alma mía, pequeña inexistente, decídete: te vas o te quedas, pero no me toques así, con pavura, con confusión; o te vas o te quedas. Yo por mi parte, no puedo más.

La Reina Loca:

¿Es por ella verdad?

Alejandra:

Por ella, y por todo lo presentido malo que se volvió real: la muerte de mi padre... la locura... el abandono de todo plan literario. Llevo meses internada, dos intentos de suicidio y no puedo escribir más... las palabras son más terribles de lo que me sospechaba.

La Reina Loca y la Niña se acercan a Alejandra y se sientan a su lado. Alejandra comienza a arrullarlas mientras ingiere una gran cantidad de pastillas. Hasta que, poco a poco, aquellas van cayendo dormidas en su regazo.

La Reina Loca:

Piensa en mamá, en Olga, en Silvina, en las noches de insomnio escuchando Janis Joplin, leyendo a Proust... Piensa en nosotras... No todo ha sido tan malo después de todo Alejandra...

Alejandra cae dormida sobre la Muerte. La Muerte comienza a tararear una canción de cuna.

Video: el plano de la orilla del mar se abre, y aparece Alejandra sentada en la arena, observando complacida el mar.

BLACKOUT.

Voz en off: **criatura en plegaria, rabia contra la niebla, escrito en el crepúsculo, contra la opacidad, no quiero ir, nada más, que hasta el fondo; oh vida, oh lenguaje, oh Isidoro. Septiembre de 1972.**

FIN

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Hemos dicho palabras,
palabras para despertar muertos,
palabras para hacer un fuego
palabras donde poder sentarnos
y sonreír.

Alejandra Pizarnik

Reflexiones sobre la escritura del texto teatral:

"Escribir es darle sentido al sufrimiento" escribió Alejandra Pizarnik en Noviembre de 1971 en una entrada de su diario. Sin duda alguna, esta frase devela grandes aciertos. Y es que a través del lenguaje el ser humano es capaz de conferirle significados a las experiencias subjetivas más complejas e inefables, aprehendiendo los hechos vividos como realidades individuales y convirtiéndolos en testimonios presentes, en memoria.

Escribir es, ante todo, un acto de valentía: es arriesgarse a darle sentido a la certeza de la existencia, a la humana condición de ser, a la vez, racional y emocional; es liberarse, como lo denuncia Steiner (1990), del "gran silencio de la materia", eligiendo el escándalo milagroso de la palabra; es descubrirse siendo, haciéndose.

La dramática -como género literario que opta definitivamente por la palabra en movimiento-, es una forma de creación artística que implica, por parte de aquel que se aventura a adentrarse en ella, una gran responsabilidad: como todo artista–creador, en manos del dramaturgo está la

posibilidad de hacer emerger la vida, a través de historias y personajes cuyo destino narrativo y estético dependen únicamente de él.

Cuando el texto está inspirado en la vida o en la obra de otro creador, esta responsabilidad es aún mayor, no sólo por el hecho de tener que ser fiel a una existencia anticipada, sino por tener que lograrlo con la justicia que aquella merece. Si ese otro es un poeta, la experiencia se torna aún más reveladora.

Los poetas son verdaderos héroes de la palabra, no sólo porque a través de ella se reconocen a sí mismos, sino porque permiten que este reconocimiento se produzca en terceros. Así, lo poesía siempre será bienvenida en el teatro, como todo aquello que, como un espejo, genere una mirada reflexiva de la condición humana. Al final, el teatro es eso: reflejo consciente, memoria social y desnudez humana.

Luis Camilo Guevara (c.p. Szinetár, 2004) afirma que cada pueblo tiene su memoria en lo que escriben sus poetas. Y es cierto. Basta con adentrarse en la obra de un verdadero poeta para descubrir, con el asombro de quien se sabe desnudo, las contradicciones e inquietudes propias; basta con hurgar en las palabras, para sentirse, como si de brebaje exhumador se tratara, emocional y racionalmente removido; basta con estar dispuesto a acercarse sin prejuicios, para que se materialice el encuentro con el otro, y consigo mismo.

Reflexiones sobre la inclusión del video en el texto teatral:

El video es un medio que puede llegar a enriquecer intensamente la estructura del texto teatral, entre otras cosas, porque le permite al creador materializar, a través de la imagen proyectada, lugares, objetos y personas que son físicamente inaccesibles a él, a su tiempo y espacio. De esta manera, el espectro de posibilidades propias de las técnicas audiovisuales se ponen al servicio del teatro. Sin embargo, su inclusión dentro de la estructura narrativa es otra, de esas tantas decisiones absolutamente soberanas que debe tomar el dramaturgo, respondiendo sólo a su libertad creativa.

El teatro reclama una dramaturgia honesta, liberada de vicios conformistas o esnobistas; propuestas que surjan de un proceso de autoconocimiento profundo y no de pretensiones fatuas y petulantes. Así, la sinceridad del creador consigo mismo, con sus necesidades y compromisos subjetivos, deben otorgarle las claves para la creación.

El acercamiento a experiencias previas en el ámbito de la dramática –tanto teóricas como prácticas-, resulta, sin duda, una práctica imprescindible para la aprehensión de los códigos y lenguajes propios de las artes escénicas. El manejo de este lenguaje le otorga al dramaturgo la posibilidad de crear bajo ciertos niveles de seguridad, relacionados con la certeza de la futura comprensión de la pieza por parte de aquellos que se interesen en la representación de la misma.

Luego, sólo queda elegir y atreverse: elegir la escritura como morada, o como refugio, y atreverse a vivir la palabra. Todo está en juego, incluso la vida misma. Para muestra, ese lúgubre botón llamado Alejandra Pizarnik.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Material publicado:

Aira, César. (2001). Alejandra Pizarnik. (Primera edición). Barcelona: Ediciones Omega.

Alvarado, María Teresa & Gómez, Juan Vicente. (2001). La guía del espectador: XIII Festival Internacional de Teatro Caracas 2001. Caracas: Fundateneo Festival.

Alvarado, María Teresa & Suárez, Alejandro. (2002). La guía del espectador: XIV Festival Internacional de Teatro Caracas 2002. Caracas: Fundateneo Festival.

América Latina y España en el Siglo XX. (2001). En Historia Universal (Vol. 12, pp. 222 – 264). Caracas: Editorial Planeta / El Nacional.

Azar, Héctor. (1992). Cómo acercarse al teatro. (Segunda edición). México: Plaza y Valdés Editores.

Azparren, Leonardo. (1997). El teatro en Venezuela: Ensayos históricos. (Primera edición). Caracas: Alfadil Ediciones.

Baudelaire, Charles. (1998). Las flores del mal. (Quinta edición). Madrid: Cátedra Letras Universales.

Berger, Peter. (2000). Introducción a la sociología. (Tercera edición). México D.F.: Limusa Noriega Editores.

Calhoun, Craig, Donald Light & Suzanne Séller. (2000). Sociología. (Séptima edición). Madrid: McGraw Hill.

Eines, Jorge. (1998). El actor pide. (Primera edición). Barcelona: Gedisa Editorial.

García, J.M. (1987). El arte y los artistas: síntesis didáctica sobre pintura, escultura, arquitectura, música y teatro en los cinco continentes. (Primera edición). Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.

Lautréamont. (1988). Obra completa. (Primera edición). Madrid: Ediciones Akal.

Palomares, Ramón. (2001). El Reino. (Primera edición). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Pinaud, Janette. (2001). Guía didáctica de metodología de la investigación. (Primera edición). Caracas: UCAB.

Pinto, Gilberto. (2004). El texto teatral. (Primera edición). Caracas: Fundarte.

Piña, Cristina. (1991). Alejandra Pizarnik: una biografía. (Segunda edición). Buenos Airea: Editorial Corregidor.

Pizarnik, Alejandra / Becciu, Ana. (2005). Diarios. (Segunda edición). Barcelona: Editorial Lumen.

Pizarnik, Alejandra / Becciu, Ana. (2005). Alejandra Pizarnik: poesía completa. (Segunda edición). Barcelona: Editorial Lumen.

Pizarnik, Alejandra. (1993). Obras completas, poesía completa y prosa selecta. (Primera edición). Buenos Aires: Corregidor.

Rimbaud, Arthur. (1998). Una temporada en el infierno. Las iluminaciones. (Tercera edición). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Rojas, César. (2000). Dos propuestas teóricas para elaborar textos teatrales. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Sánchez, Juan. (2001). Elena y los elementos. (Primera edición). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Steiner, George. (1990). Lenguaje y silencio. (Primera edición). Barcelona: Gedisa Editorial.

Szinetár, Miguel. (2004). De la Poesía: Diálogos con poetas. (Primera edición). Mérida: Ediciones Actual.

Theodor W., Adorno y otros. (1979). El teatro y su crisis actual. (Primera edición). Caracas: Monte Ávila Editores.

Material electrónico:

Centro Virtual Cervantes. (2006). Alejandra Pizarnik [En red]. Consultado el día 27 de marzo de 2008 en la World Wide Web: http://cvc.cervantes.es/actcult/pizarnik/default.htm [2008, junio 11]

Boadella, Albert. (2008). Els Joglars. [En red]. Consultado el día 01 de febrero de 2008 en la World Wide Web: http://www.elsjoglars.com/cast/framesetcast.htm.

Centro de Documentación e Investigación Teatral (CEDIT). (2008). [En red]. Consultado el día 21 de enero de 2008 en la World Wide Web: http://www.iudet.edu.ve/MotorBus.htm

El Ortiba. (2008). Alejandra Pizarnik. [En red]. Consultado el día 11 de junio de 2008 en la World Wide Web: http://www.elortiba.org/pizarnik2.html

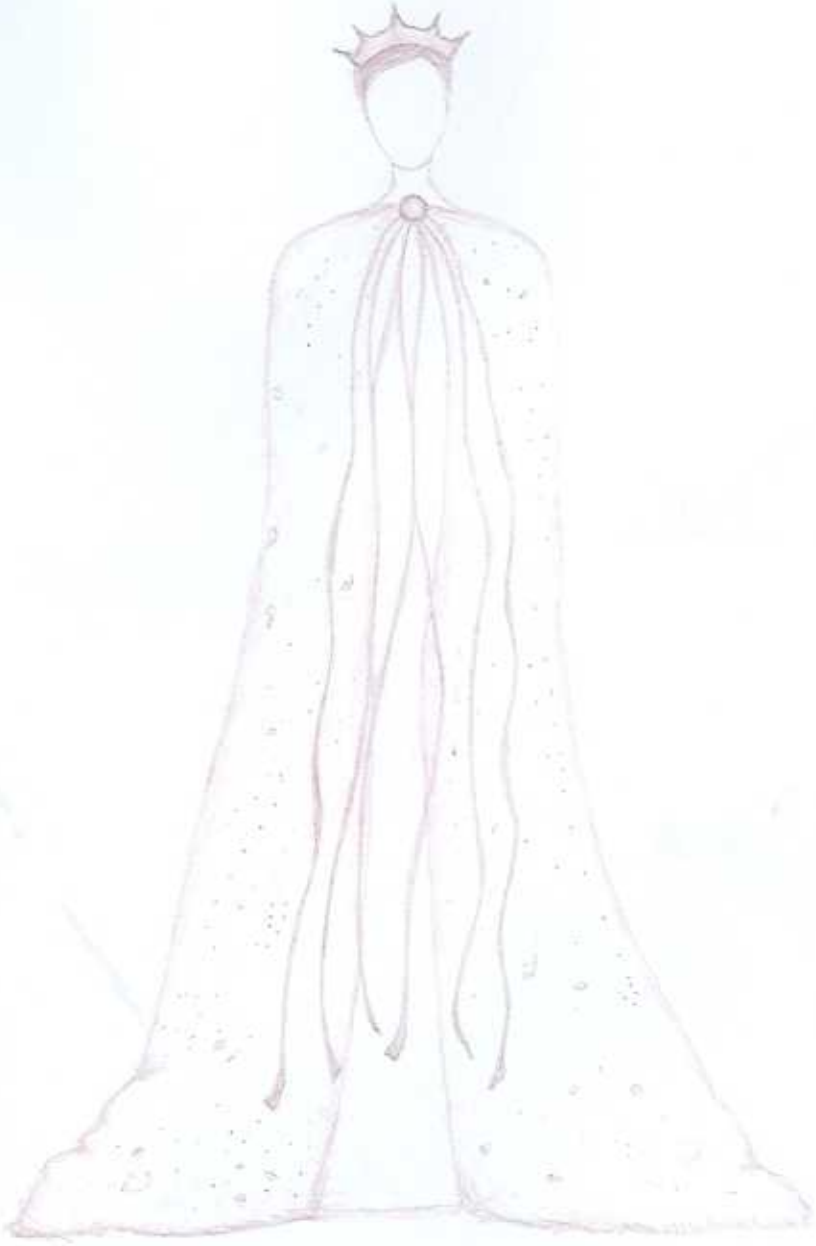
Instituto Universitario de Teatro (IUDET). (2008). [En red]. Consultado el día 21 de enero de 2008 en la World Wide Web: http://www.iudet.edu.ve/

Venti, Patricia. (2008). Alejandra Pizarnik: pública y secreta. [En red]. Consultado el día 07 de julio de 2008 en la World Wide Web: http://patriciaventi.blogspot.com/

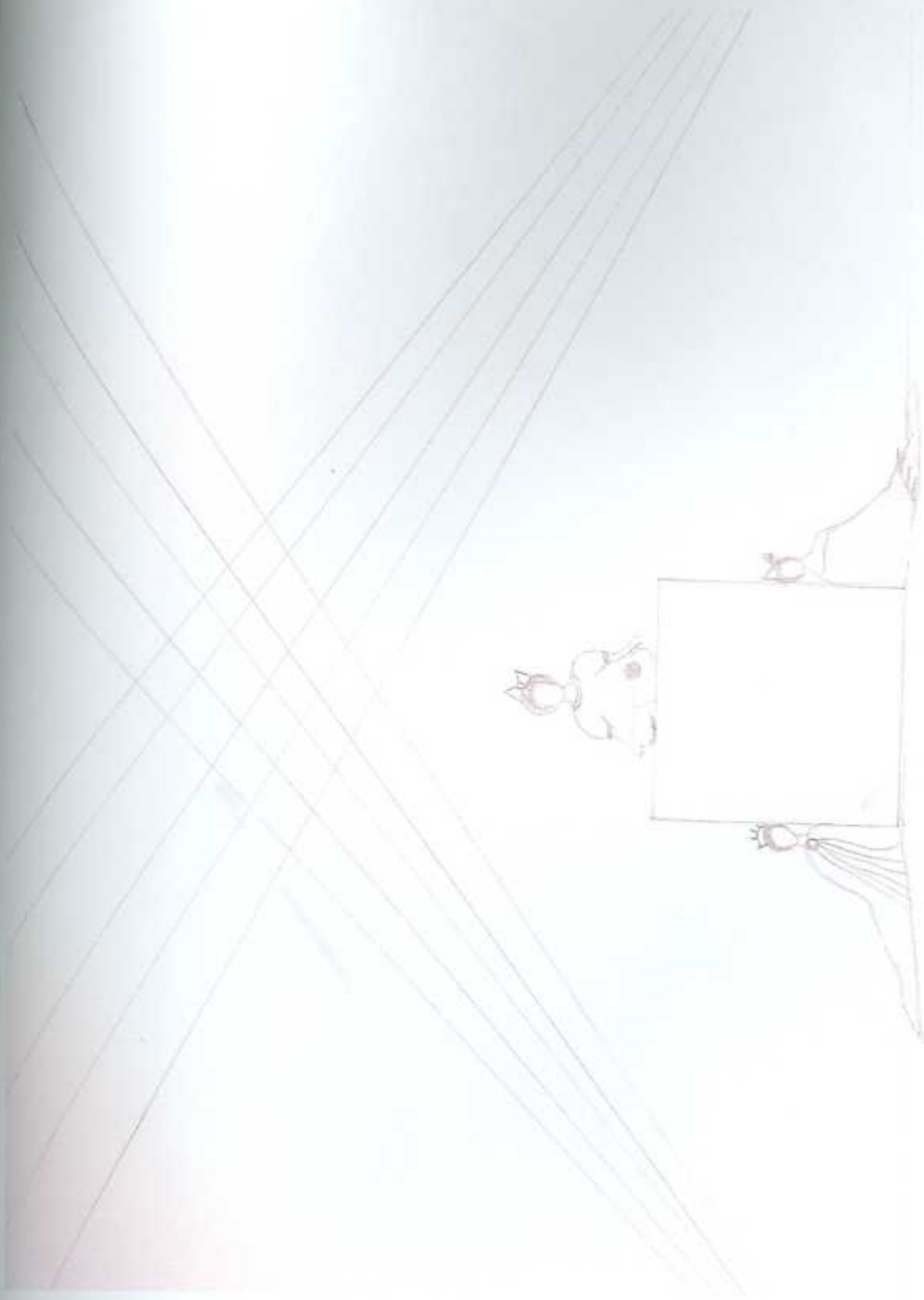
Anexo 1: Referencia de vestuario Alejandra

Anexo 2: Referencia de vestuario Muerte

Anexo 3: Referencia de vestuario Niña



Anexo 4: Referencia de vestuario Reina Loca



Anexo 5: Referencia espacial