



La construcción del otro y la violencia cotidiana en la obra de Santiago Loza. Una recorrida por *Todo verde*, *Matar cansa*, *Asco* y *Nada del amor me produce envidia*

Marta N. R. Casale
(Universidad de Buenos Aires)

Introducción

La obra teatral de Santiago Loza –también director de cine- se caracteriza por el peso de la palabra. Una gran parte de su producción está conformada por textos dramáticos eminentemente narrativos que siguen el hilo del pensamiento de un personaje en una asociación libre en la que se entremezclan recuerdos y reflexiones. Así sucede especialmente en las obras estructuradas como monólogos o monólogos encubiertos tales como *Todo verde* (2012), *Matar cansa* (2011), *Asco* (2010) y *Nada del amor me produce envidia* (2008). En ellas, el único personaje - solo en el escenario o acompañado por un *partenaire* que apenas habla- convierte a un *otro* ficcional o real, colectivo o individual (persona o cosa), en testigo de una confesión.

Exceptuando *Asco*, un contraejemplo en varios sentidos, se trata de personajes que viven en absoluta soledad una vida rutinaria, sintiéndose frente a la mirada de los demás –inclusive de aquellos a los que aman, desean o admiran- extraños, sin interés, *nada*. Son los únicos en la escena y, sin embargo, están fuera de foco, por así decirlo, en los márgenes de la vida de los otros a los que sirven limpiando, cosiendo, haciendo tortas.

El discurso así articulado construye simultáneamente dos *otros* primordiales: el que escucha y el objeto del deseo: ese que podría llegar al rescate, pero que no viene; salvador pero inaccesible; ese que da lugar a una espera sin esperanzas en una vida *vacía*, demasiado *plana*, *del montón*. En este contexto, imaginar o recordar surgen como la única salida posible y la violencia o la muerte como una realización del vínculo o una forma de escape.



Es la intención de este artículo marcar una correlación entre estas construcciones y la estructura dramática adoptada: el monólogo como recurso formal que constituye al que habla en un yo solitario, atomizado, deshilachado (De la Parra¹, Musitano-Fobbio², Ubersfeld³), un yo sin tu igualitario (Bajtín⁴), cuyo discurso en el escenario vincula de un modo particular intérprete y público (Trastoy⁵). Por último, es nuestro propósito poner de relieve cómo las relaciones así planteadas patentizan la actual disolución de los vínculos sociales.

Propuesta metodológica

Nuestra propuesta de análisis toma como base los textos dramáticos pre-escénicos de las obras de referencia, dejando a un lado los distintos textos espectaculares a los que éstos dieron lugar. Dichos textos al momento se encuentran inéditos y fueron facilitados por el autor a los fines de este trabajo.⁶

A nivel metodológico, siguiendo las pautas determinadas por Jorge Dubatti para las micropoéticas (poéticas individuales⁷), el examen prestará especial atención al detalle. Inclusive, según palabras de Peter Brook citadas por el investigador, al "detalle del detalle del detalle."⁸ Dicha revisión se desarrollará

¹ Marco Antonio De la Parra. "La palabra en abismo" en *El arte del monólogo y la palabra en abismo*. Cuadernos de ensayo teatral N° 13 Paso de Gato. México, 2010; p. 18-23

² Adriana Musitano - Laura Fobbio. "La puesta en página del monólogo dramático: el martillar y la escritura en voz alta" en *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Crítica e Investigación teatral*, 2012 <http://www.aincrit.org/pdfs/actas-de-las-iv-jornadas-nacionales-de-investigacion-y-critica-teatral---2012.pdf>

³ Anne Ubersfeld, *Diccionario de términos clave del análisis teatral*. Buenos Aires, Galerna, 2002.

⁴ Mikhail M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 2003.

⁵ Beatriz Trastoy, "Argentina. El monólogo teatral y los ecos de la crisis argentina de 2000" en *Revista Teatro/ CELCIT* n° 27, 2005, www.celcit.org.ar; *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires, Nueva Generación, 2002; "El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre *Música rota* y *Circonegro* de Daniel Veronese" en Pellettieri, Osvaldo (editor). *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.), 1998; 175-183

⁶ "Llamamos texto dramático pre-escénico a una clase de texto dramático literario dotado de virtualidad escénica, escrito a priori, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la puesta [del texto] en escena". Jorge Dubatti, "La Celestina en escenarios argentinos: observaciones comparatistas sobre las adaptaciones de Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007)" en *Revista Celestinesca* N° 33, Universidad de Valencia, 2009 http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca33/05_Dubatti_jorge.pdf

⁷ Jorge Dubatti, "Territorialidad, historicidad. Para una reformulación del estudio de las poéticas teatrales" en *Revista Afuera* N° 7, noviembre 2009.

<http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Articulos&page=07.Articulos.Dubatti.htm&idautor=153>

⁸ Dubatti, op.cit



considerando particularmente la relación entre el nivel de la historia y el nivel textual (Bal⁹).

En atención a su historicidad, en el último apartado se vincularán los textos –pertenecientes todos a una época bien definida dentro de la producción del autor– a condiciones particulares del capitalismo tardío.

Personajes y situaciones dramáticas como marcas de estilo

Este trabajo se propone subrayar algunas coincidencias a nivel estructural y temático en cuatro textos de Loza con el objeto de marcar recurrencias estilísticas. En función de este objetivo, estas apreciaciones –necesaria, pero no deliberadamente– deberán pasar por alto la complejidad de la obra, su riqueza, la infinidad de matices con que el dramaturgo construye personajes y situaciones para quedarse con algunos rasgos medulares que, sin duda, no alcanzan a dar una idea cabal de los múltiples recursos puestos en juego. Todo análisis es, indefectiblemente, parcial en tanto que parte de un único enfoque dejando de lado otros muchos posibles.

Las piezas analizadas coinciden en presentar a un único personaje en escena, salvo *Asco* en la que el portero que transcurre su turno contando los pormenores de su vida tiene por compañía uno de los residentes del edificio, aunque éste casi no habla. En *Matar cansa*, un admirador de un asesino serial cuenta el periplo criminal de su ídolo desde su primer asesinato hasta su muerte en la cárcel. Uno de los puntos estructurales más interesantes de esta obra es que el yo del monólogo está corrido a un él con el que se identifica¹⁰, poniendo el deslizamiento de manifiesto el hiato insalvable entre el deseo y su satisfacción. En *Nada del amor me produce envidia*, una costurera de provincia cuenta a su maniquí ese momento extraordinario en el que dos clientas famosas –nada menos que Evita y Libertad Lamarque– se disputaron un vestido y, finalmente, en *Todo verde* una

⁹ Mieke Bal, "Conceptos viajeros en las humanidades" en *Revista Estudios Visuales* N°3. Enero 2006; 27-77.

¹⁰ "Por eso cuando lo vi por primera vez [al asesino], cuando supe de su existencia, lo pensé como una prolongación de mi yo pasivo", dirá.



mujer relata desde la cocina de su casa pueblerina su amistad con otra a la que acaba de matar.

El puntapié inicial que motoriza la narración es en cada caso el recuerdo. En *Asco*, el olor a limón de la infancia es el que dispara una confesión en la que los temas se suceden erráticamente. Se trata de preocupaciones banales entre las que se va colando un modo de ver el mundo y construir la relación con los demás. En esta obra, el portero no le habla realmente al otro, ni siquiera en el universo ficcional, sino en ocasión de que el otro esté allí. En algunos casos se trata de una palabra redundante que explicita algo que el que escucha parado allí ya sabe o ya ve¹¹, situación ésta que pone de manifiesto su condición de falso destinatario del discurso, característica que explicitaremos más adelante. En *Matar cansa*, el simple hecho de matar una polilla convoca el recuerdo de aquel otro que no teme matar, unido al de una muñequita de piernas de naftalina en el *placard* de la abuela. En *Todo verde*, es un cuadrito que pintó *la Claudia* el que inicia la historia retrospectiva y en *Nada del amor me produce envidia* el *parloteo* comienza con la asociación libre entre el sonido de las letras en la garganta y las caricias de un hombre un lejano carnaval.

Esos primeros recuerdos llevan directamente al pasado en estos tres últimos textos analizados. En el citado en primer lugar, sin embargo, sólo motivan la confesión, pero no remiten a otro tiempo sino, más bien, a un acontecer cotidiano, o, en todo caso, a algo que todavía está gestación (su anhelo por "la del séptimo", su resignación). En comparación con las demás, *Asco* solo tiene un final provisorio, de algún modo abierto. Su carácter excepcional radica en que la soledad de su personaje central está menguada: el portero tiene una familia (pareja e hijos) y, en el universo de Loza, la familia, aún cuando pueda no dar felicidad, salva.

¹¹ Por ejemplo: "Busco en el cajón. Entre otras cosas mal acomodadas hay unas velas. La prendo. Ahora tenemos luz de vela, lo que empeora la situación" (*Asco*).



Todo verde - Foto de María Sureda - En imagen: Ma. Inés Sancerni (Dir. Pablo Seijo)

Recurrencias temáticas. Fundamentación en el texto dramático

La rutina y lo extraordinario

En su libro sobre la representación de la vida cotidiana en el cine, Mario Berardi¹² subraya la complejidad de las relaciones en la sociedad actual, destacando el anonimato al que es relegado el sujeto *común* por ausencia de vínculos verdaderamente personales. En su análisis, *lo ordinario* de la existencia es contrapuesto a *lo extraordinario* que irrumpe proponiendo *otros mundos posibles*, ofreciendo, de esta forma, una vía de escape para una vida rutinaria. *Lo extraordinario* está siempre latente en el individuo *común* como deseo y es en base a esta aspiración que, para Berardi, las películas juegan un papel importante en imaginario popular "regulando y normatizando" los pasajes entre lo ordinario y lo

¹² Mario Berardi. *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires, Ediciones El jilguero, 2006.



extraordinario, entre lo cotidiano común a todos y lo que no lo es”.¹³ Del mismo modo, en tanto *individuos comunes*, los protagonistas de las cuatro obras analizadas se encuentran sumidos en una rutina que los obliga a vivir una vida vacía, sin horizontes, siempre igual. En ella, los sueños se muestran acotados y el sentimiento que prevalece es el cansancio, el aburrimiento. “Este hastío me traga. Me mata. Me hace mal”, dice el protagonista de *Matar cansa* y coincide con la costurera al decir: “Una vida sin arrebatos no es vida. No vale. No tiene razón de ser estar por estar.” También la mujer amiga de Claudia se lamenta: “Antes no me daba cuenta de que yo estaba clavada en este lugar.” Desde esta perspectiva, matar salva en la medida en que pone fin a una existencia definitivamente gris. Así el asesino serial es piadoso en tanto “que [al matarlos] salva a sus víctimas de una vida media. Insulsa.”

Lo maravilloso, lo extraordinario, no es para ellos que viven una vida ordinaria de trabajadores, de personas comunes. Lo extraordinario es Evita o Libertad Lamarque, o un hombre que no le teme a nada, o la del séptimo que es tan bella, o la mujer que es ajena al pueblo y conoce el mundo. Lo extraordinario son ellos y para ellos. Para los demás queda una existencia opaca, pasar el tiempo, cumplir con el trabajo. “Yo creo en lo concreto, en esto, en la rutina.- dice el portero- Yo estoy acá, no me muevo. Esto es la vida, querido mío. Se trata de cosas así. Por ejemplo, ni bien llego a las ocho de la noche, sacar la basura de todo el edificio”. Y la costurera explica en *Nada del amor me produce envidia*: “Una cree que nada extraordinario puede suceder en esta vida... Me refiero a que yo sé qué cosas puedo esperar... [Es] Como si no hubiera sorpresa, me refiero a que todo, y con esto me refiero a todo, está dentro de lo posible. Digo para que nos entendamos, yo soy una costurera de barrio. No hace falta ser vidente para adivinar el futuro de una costurera. A eso me refiero”.

En casi todas estas obras, por lo demás, lo extraordinario o, más precisamente, su ausencia está ligada específicamente al ámbito laboral. En *Todo verde* lo maravilloso que cambia el curso de la vida de la repostera es la aparición de Claudia. Ella es especial, extraordinaria: “Es como si nosotros miramos la superficie y hay otra gente, que viene cada tanto, que nace cada muchos años, que

¹³ Idem; p. 14.



puede ver debajo de la superficie”, piensa la amiga. Pero, sobre todo, es su compañía la que es maravillosa. Por último, en *Matar cansa* lo extraordinario es algo que le sucede al asesino cuando mata, solo en ese fugaz momento.



Matar cansa

Foto: Clara Muschietti - En imagen: Diego Gentile (Dir. M. Flores Cárdenas)

El otro. La mirada del otro

Según Mieke Bal “la mirada es el ver que el sujeto lanza sobre otras personas y cosas”.¹⁴ La teórica neerlandesa relaciona específicamente la mirada con la alteridad en tanto que es capaz de cosificar al otro en un sentido muy similar al desarrollado en sus obras por Jean P. Sartre¹⁵. Bal destaca, además, su papel en el ejercicio de la crítica social (importancia cultural de la visión¹⁶) aspecto que Loza, sin duda, pone en juego en sus textos.¹⁷

En el universo dramático del autor, la mirada del otro es muy importante. Muchas veces los personajes que monologan se sienten traspasados por ella como si no existiesen. “La del séptimo me miraba como a la nada”, se queja el portero de *Asco* y la repostera de *Todo verde* dice sobre sus clientas: “Pasan al lado de una como si una fuera un perrito, esos cuzquitos de la calle; sin mirar pasan... todas

¹⁴ Mieke Bal, ob. cit.; p. 46.

¹⁵ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*. Buenos Aires, Losada, 1993.

¹⁶ Mieke Bal, ob. cit.; p. 47.

¹⁷ En la obra del dramaturgo también aparece esta doble articulación de la mirada mirar/ser mirado a la que Bal se refiere y que confirma Brea cuando sostiene: “Sin duda aquí es obligado el referente lacaniano, y en particular el estudio de la constitución del yo en su relación con la construcción de la mirada, como estructura de relación instituyente del yo en el encuentro con el/lo otro –que también *nos* mira”. Brea, José Luis. “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad” en José Luis Brea, (ed). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005; p. 5-14.



pasan...” Es una mirada de desprecio o, en el mejor de los casos, de desinterés que hace que el que es mirado de ese modo desaparezca, se torne invisible: “Para eso pongo el biombo, para que se cambien ahí atrás, pero algunas entran en confianza... Como si yo no existiera y estuvieran encerradas frente a un espejo... Eso pasa... Lo de dejar de existir, pasa.”, ilustra la costurera de *Nada del amor me produce envidia*.

Se trata de un otro absolutamente diferente, que causa espanto o admiración. Un otro que es objeto de deseo como algo que se quiere poseer o como algo que se aspira a ser, a veces confundiendo uno y otro sentido. Detentar tal mirada hace especial, especialmente sagaz (*Todo verde*) o especialmente temido (*Matar cansa*).

La mirada es poderosa, no puede devolverse por timidez, por temor o por respeto. “Ni de niña decidía, siempre aceptando. Haciendo así con la cabeza, bajando la vista, nunca mirar a los ojos, esas cosas que hace la gente obediente. A veces con rencor...” (*Nada del amor me produce envidia*). Hay una correspondencia entre el modo de ser mirado y el rango social al que se pertenece, determinado por la jerarquía del trabajo que cada uno realiza. Los oficios ligados al servicio pasan desapercibidos; quienes se dedican a esas tareas es como si no existieran, son fantasmas.¹⁸ “Yo les hice todas las tortas en los quince, a cada una... ni me saludan ahora.” (*Todo verde*) “Usted se debe creer tanto y yo tan poco. Mucho y poco. De cualquier forma usted me necesita.” (*Asco*) Son trabajadores que viven en una especie de periferia del mundo de los que sobresalen; a su sombra, asistiéndolos. En el caso de *Nada del amor me produce envidia*, las dos personas que acuden al taller de la protagonista son realmente excepcionales; sus figuras tienen un peso decisivo en el imaginario popular, ese que está atravesado por los mitos surgidos del cine y la política. También el asesino serial de *Matar cansa* es otro caso fuera de lo común por razones obvias. Por el contrario, la admiración suscitada en *Asco* y *Todo verde* es más personal, más íntima; quizás, inclusive, menos justificada.

¹⁸ Sucede de manera análoga en la cinematografía de Lucrecia Martel. En *La mujer sin cabeza*, por ejemplo, la tía anciana moribunda dice refiriéndose a la servidumbre. “No los mires. Está llena la casa... son espantos. Ya se están yendo. No los mires y se van”. Aquí el tema también aparece ligado a la mirada y la construcción del otro.



En este contexto, el otro deseado aparece como un paliativo a la soledad y la falta de expectativas. Solo en el caso de *Asco* el protagonista renuncia voluntariamente a su objeto de deseo y esto porque –como sostuvimos más arriba– no está en absoluta soledad, está su mujer que, aunque no es tan bella como la del séptimo, proporciona compañía y tibieza. “Se lo digo a usted, yo duermo con la Marta aunque no esté. La siento al lado mío mientras duermo”, asegura el portero.



Asco

Foto: Nora Lezcano - En imagen: Tulio Gómez Álzaga y Mucio Manchini (Dir. Lisandro Rodríguez)

La muerte en relación al objeto de deseo

“Por más que una sea buena; una piensa en esas cosas. Matar y esas cosas. ¿Quién no ha pensado en eso? Yo pienso. Pensé. Matar, matarme.” (*Todo verde*). La muerte es un deseo que sobrevuela todas las obras analizadas. Matar y matarse como sinónimos. “Matar. Matarse. Destruir todo” (*Matar cansa*) será la única forma de cortar la monotonía o de retener el objeto deseado. Serán ellos mismos el objeto deseado. “Uno se despierta y no quisiera haberse despertado. Me pasa mucho eso”, confiesa el portero de *Asco*, y agrega “Eso me asusta. Que sean tan parecidas todas [las hormigas]. Que les dé lo mismo morir porque total quedan otras que se les parecen”. Una existencia sin excepcionalidad sólo puede adquirirla en el postrer momento de matar/morir.

La importancia de la muerte en el universo de Loza es ostensible a lo largo de todos los textos examinados, pero se hace más evidente sobre el final. Tres de las obras a las que se refiere nuestro trabajo terminan con muertes violentas: la



repostera mata a su amiga para que no la deje; la costurera incendia el taller para perpetuar ese momento de gloria en el que posee la prenda deseada por todos y el asesino serial es asesinado en la cárcel, mientras su admirador pide la muerte como una forma de no ser abandonado por su ídolo ["No me dejes vivo. No me dejes." (palabras finales de *Matar cansa*)].

Frente a la muerte el otro se revela como cosa, como cuerpo factible de ser quebrado "como un huevo" (*Todo verde*) o como un maní (*Matar cansa*), casi sin oponer resistencia. "Sorprende lo poco que somos", afirma la repostera tras matar a Claudia. (*Todo verde*).

La muerte, en este contexto, es una forma de resignación. Borra toda esperanza de transformación, congela el momento. Es, también, una forma de integración con el ser amado, por eso el asesino de *Matar cansa* "Besa esa masa de carne quemada y venas estalladas. (...) Lo besa con cuidado, con delicadeza, con la ternura inmensa del que mata".

El monólogo como forma teatral: un diálogo sin respuesta

Según Nerina Dip, el monólogo es "una estructura lingüística compleja que se caracteriza porque su realización es llevada a cabo por una sola voz, que es la voz de un personaje que no está en compañía de nadie y elabora un discurso para sí mismo, discurso éste que no está dirigido a un interlocutor específico"¹⁹. De esta definición subrayamos dos elementos: que hay un solo personaje en escena y que éste elabora, en primera instancia, un discurso para sí mismo. Si bien estas dos características parecen evidentes en tres de las obras analizadas (*Todo verde*, *Nada del amor me produce envidia* y *Matar cansa*), puede no suceder lo mismo en el caso de *Asco*. En este punto es necesario aclarar, una vez más, que las intervenciones del interlocutor del portero -es decir, el propietario- son esporádicas y escuetas, dando lugar a un tipo de monólogo (que Pavis describe en su diccionario) en la que el receptor está presente en escena con breves participaciones²⁰. De todas formas,

¹⁹ Nerina Dip, *Solo en la escena*. Buenos Aires: Cuadernos del Picadero N° 20. Instituto Nacional del Teatro. Agosto 2010; p. 11

²⁰ "El yo locutor es a menudo el único que habla; sin embargo, el yo receptor permanece presente: su presencia es necesaria y suficiente para dar significancia a la enunciación del yo locutor. A veces



esta situación no contradice las afirmaciones de Alejandro Finzi acerca de que se trata de un discurso que no espera respuesta²¹. Aún así, la misma Dip, al igual que Beatriz Trastoy y la mayor parte de la bibliografía sobre el tema, recalca la condición -en todos los casos- de diálogo encubierto del monólogo, diálogo que, en última instancia, se establece con el público como destinatario segundo de todo cuanto sucede en el escenario (Ubersfeld). Desde esta perspectiva, queda claro que el monólogo es el recurso teatral por excelencia para abordar el mundo interno de un personaje y así lo hacen notar Finzi y Pavis cuando lo aproximan al lenguaje interior. No obstante, puede existir un destinatario real o imaginario, tal como lo confirma el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, cuando precisa "en ellos siempre se le habla a alguien. Hay otro en escena. A veces el mismo público, otras el mismo actor, muchas veces otro personaje que no se ve o calla en la oscuridad"²²

En las cuatro obras analizadas en este artículo²³ la poética de Loza deja algunas cuestiones indeterminadas. En primer lugar, el destinatario del discurso en algunos de los textos permanece indefinido, pero en otros se resignifica sobre el final. Así, en *Todo verde* la protagonista dice: "Y después vinieron ustedes y rompieron la puerta, y empezaron a preguntar, y yo les conté todo esto", con lo cual el receptor primero pasa luego a ser un grupo indeterminado de personas pertenecientes al universo ficcional. Por su parte, el protagonista de *Matar cansa*, poco antes de la conclusión, abandona el relato en tercera persona pasando a constituir un yo que se dirige desesperadamente a un tú personificado por el ídolo. Por último, en *Nada del amor me produce envidia* las palabras finales de la costurera van dirigidas a un maniquí.

En segundo lugar, ninguno de los personajes que monologan tiene nombre;

también el yo receptor interviene con una objeción, una pregunta, una duda, un insulto" (Pavis, Patrice. "Monólogo" en *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1984; p. 320).

²¹ Citado por Dip, p. 12.

²² Marco Antonio De la Parra, "La palabra en abismo" en *El arte del monólogo y la palabra en abismo*. Cuadernos de ensayo teatral N° 13 Paso de Gato. México, 2010. Pag. 19

²³ En este caso, nuestros ejemplos pueden encuadrarse específicamente en un subtipo de monólogo que Trastoy llama "monodrama" en el cual éste da forma a toda la obra (Beatriz. Trastoy, *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2002; p. 59).



en el caso de *Matar cansa*, donde hay un deslizamiento del yo a la figura del asesino serial, ninguno de los dos lo tiene. Esta indefinición, al igual que el uso del impreciso *una/uno* en lugar de la primera persona, más comprometida, ponen de manifiesto esa falta de singularidad que siente el sujeto frente a lo que le pasa: su destino es del montón, él mismo no es más que uno entre tantos iguales, como las hormigas de *Asco* que no temen morir porque hay cientos más, iguales y destinadas a hacer lo mismo. Similar es el caso de la costurera de *Nada del amor me produce envidia* cuando reflexiona: "Y me pasó eso, que dije "Yo" en el silencio, y otras veces cuando decía "Yo" era como si nada, como si no tuviera peso, como si la palabra flotara y no era necesario decir "Yo" porque "Yo" no significaba nada."

La soledad del personaje, su desesperación y la cercanía con la muerte hallan su expresión justa en el monólogo. Dice el dramaturgo chileno Marco Antonio De la Parra: "El monólogo es el cuento. El actor no es un cuentacuentos. El actor es un animal que agoniza. Su hablar es desesperado. Si deja de hablar, se muere. Habla porque no puede hacer otra cosa. No narra, se desespera. Su palabra es acción pura, un cuchillo, una estocada, un tiro en la sien, manotazos de ahogado, un grito en la penumbra"²⁴. Hay una correspondencia absoluta entre la soledad del personaje y la soledad del actor en escena. La soledad es forma y signo, más allá de los contenidos argumentales del espectáculo.

Tal como sostienen estos autores, la forma monológica surge en un momento de crisis y es su manifestación. Según Bajtín, este diálogo interno reemplaza la verdadera comunicación con el otro, "en su límite niega la existencia fuera de sí mismo de las conciencias equitativas y capaces de respuesta, de otro yo (el tú) igualitario"²⁵. Aquí radica una de las más grandes paradojas que plantea el autor ya que, por un lado, los personajes se sienten abrumados por una existencia en la que no logran sobresalir y en la que subsisten siendo sólo un número, alguien igual a muchos; pero, por otro lado, no encuentran un tú igualitario al que puedan dirigirse, salvo en *Asco*, el portero con respecto a Marta, su mujer, con la que, sin embargo, comparte poco tiempo porque sus trabajos tienen turnos opuestos.

²⁴ Marco Antonio De la Parra, ob. cit.; p. 21.

²⁵ Mikhail M. Bajtín, ob. cit.; p. 333.



Precarización de los vínculos interpersonales y violencia cotidiana

En tres de las cuatro obras analizadas –todas excepto *Matar causa*– el sentimiento de vacío y anonimato está ligado a un trabajo realizado en soledad y carente de reconocimiento social; en dos de ellas, además, este trabajo está puesto, específicamente, al servicio del lucimiento de otro en una ocasión especial, sea una fiesta de quince años o la presentación estelar de una figura reconocida (Libertad Lamarque, Evita). En la situación así planteada –fácilmente homologable al fetichismo de la mercancía en el capitalismo– el trabajador desaparece tras el objeto producido, las relaciones personales se desvanecen disueltas en el servicio prestado. De esto se queja la costurera de *Nada del amor me produce envidia* cuando dice: “Una pena es que no cuiden lo que a una le costó tantas noches sin dormir. Que en la lujuria no sepan valorar el trabajo que una hizo.”

El trabajo como tal está muy presente en estos textos, ocupando un lugar importante en la vida de los personajes. Es porque son porteros, modistas o reposteras que, en parte, no pueden aspirar a un destino mejor. Así cuando la protagonista de *Nada del amor me produce envidia* muere va al “paraíso de las costureras” “este paraíso chico... Esta vida eterna cosiendo y descosiendo... El cielo reducido de las costureras. La eternidad. No estoy sola... Usted [el maniquí] me acompaña”.

El trabajo uniforme, aliena. Dentro del sistema en el que está inserto, al trabajador le caben las mismas propiedades que a la mercancía: “Los bienes se igualan en tanto que –en la lógica del mercado, cada vez más abarcativa– se dejan de apreciar sus diferencias. No es que las diferencias dejan de existir, sino que en el juego de las mercancías pasan a segundo plano”, explica Mario Margulis²⁶. Algo análogo sucede con las personas, por eso se echa sobre ellas una mirada igualadora que las hace sentir “una del montón”, trabajadores anónimos.

El trabajo ocupa muchas horas y atraviesa toda la vida del trabajador. “La gente se equivoca con la hora laboral, están muy atentos a eso. Alienados están. Trabajar. No saben hacer otra cosa. Trabajar, ¿para qué? ¿Para quién?”, reflexiona

²⁶ Mario Margulis, “Ideología, fetichismo de la mercancía y reificación” en *Estudios sociológicos*, 2006; p. 31-64.



el portero de *Asco*, pero su mujer tiene claro que debe levantarse temprano e ir a limpiar, pues si no lo hace pueden despedirla y ellos necesitan el dinero.

Son el trabajo y la posición social que éste determina los que, de alguna forma, delimitan el objeto de deseo: Marta y no la del séptimo para el portero, Claudia que tiene *mundo* para la repostera pueblerina, el vestido digno de Libertad y Evita para la costurera. El caso del asesino serial –y no de su fan- es distinto: para él trabajar es signo de una vida *normal*, adaptada, una que lo convierte –aquí sí dentro de la misma lógica- en uno más, y no en la persona monstruosa –es decir, “fuera de la norma”- que es.²⁷ Para parecer uno más hasta adoptará un deseo tan inalcanzable como el de la costurera, el portero y la repostera: viajar a Montecarlo, aunque en su caso se trata de uno ficticio que sólo tiene por objeto disimular su condición de persona fuera de lo común.

En general, en el universo de Loza, los vínculos personales están teñidos por las relaciones laborales. Por lo demás, la alienación que propicia el sistema laboral –aunque no solo ella- lleva a la angustia existencial, tal cual lo describe a propósito del tema el profesor cubano de cine y estética Jorge Luis Lanza Caride: “[la alienación] es también una especie de exilio interior ante una realidad no asimilada por el individuo moderno, realidad que lejos de integrarlo lo excluye como ser humano”²⁸. Este “exilio interior” es, precisamente, el que toma la forma teatral de monólogo, según se sostuvo en el punto 6.²⁹

Conclusiones

Los personajes de Loza están solos en el escenario, protagonistas únicos de una confesión que pone al descubierto su desamparo, la falta de ilusiones y la

²⁷ “[La madre] le aconseja buscarse un trabajo. -¿Qué trabajo? -Cualquiera que ocupe tu tiempo libre. Ahí se conoce gente y uno se siente útil- No está seguro de querer sentir la utilidad, pero afirma, mañana busco, le dice. -Un trabajo modesto, le insiste la madre, el más pequeño, dignifica.”

²⁸ Jorge Luis Lanza Caride, 2007. “La alienación en la literatura del siglo XX: un ensayo sobre la condición humana” en *Antroposmoderno* http://antroposmoderno.com/antropo-articulo.php?id_articulo=1093
Consultado abril 2013. S/p.

²⁹ Son muchos los autores que subrayan como consecuencias de la alienación el aislamiento y la falta de sentido de la propia vida. Cfr. Cristian Gillen. “La alienación y su relevancia en el capitalismo actual” en la *Revista Hacia la emancipación*
http://www.haciaaemancipacion.com/politica/Revista%202/la_alienacion_relevancia_gillen.htm

ausencia de lazos fuertes o permanentes con aquellos con los que comparten su vida cotidiana. Son los únicos en la escena pero no están en el centro, sino en los bordes de la vida de esos otros extraordinarios que apenas echan sobre ellos una mirada desinteresada, igualadora. Es esta la marginalidad que, en última instancia, lleva a una violencia en la que morir/matar se confunden en el sinuoso camino de la prosecución del deseo. Esta confidencia adquiere la estructura de un monólogo que es, en realidad, un diálogo encubierto cuyo destinatario último es el público. Se constituyen así dos otros primordiales: el que escucha y el objeto de deseo, en cuya tensión se desenvuelve el texto dramático, eminentemente narrativo.

La situación de carencia de estos personajes se patentiza en la soledad de la palabra proferida. Son, antes que cuerpo, voz. Sólo adquieren entidad en la medida en que se erigen en relación a un otro al que admiran, desean o aman en un grado superlativo, pero con vergüenza. La violencia, entonces, aparece como síntoma de un desajuste entre las expectativas y su posibilidad de consecución, entre el deseo y el objeto capaz de satisfacerlo. En este contexto el acto violento es la respuesta última a una necesidad de sobresalir, a una apetencia de *lo extraordinario* que no encontrará cabida en una sociedad capitalista cuyos efectos son, precisamente, la homogenización y la pérdida de la diferencia.

casillademarta@yahoo.com

Abstract:

From the analysis of the work of Santiago Loza certain constants arise that this paper will explore. First, the repetition of thematic units, but also of situations and approaches. The contrast between the routine and the extraordinary; the role of the other's gaze and the occurrence of death in relation to the object of desire are motifs that are repeated in the depiction of characters characterized by anonymity and loneliness, an inner state that finds its perfect expression in the form of monologue. These concomitants, allow, in a second step, an analogy between the raised links and interpersonal bonds in the context of late capitalism

Palabras clave: Loza, dramaturgia, monólogo, marcas de estilo, relaciones sociales.

Keywords: Loza, playwriting, monologue, style brands, social relationships.